

---

# Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

---

---

# MUSIC SCHOLARSHIP

---

2010, № 1 (6)

**Российский научный  
специализированный журнал**      **Russian Journal  
of Academic Studies**

Главный редактор  
Л.Н. Шаймухаметова

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

Редакционная коллегия

И.В. Алексеева  
Б.Г. Ашхотов  
И.Н. Баранова  
С.П. Галицкая  
А.И. Демченко  
Л.П. Казанцева  
Т.И. Калужникова  
М.Г. Кондратьев  
В.И. Нилова  
В.Н. Сыров  
Г.Р. Тараева  
А.В. Толстых  
Е.Б. Трёмбевельский  
Е.Н. Федорович  
И.Д. Ханнанов  
В.Н. Холопова  
А.М. Цукер  
Б.А. Шиндин  
А.Н. Якупов

Учредители:

Российские музыкальные вузы и вузы искусств:  
– ФГОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова»;  
– ФГОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория  
(академия)»;  
– ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория  
(академия) им. С.В. Рахманинова»;  
– ФГОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория  
(академия) им. Л.В. Собинова»;  
– ГОУВПО «Магнитогорская государственная консерватория  
(академия) им. М.И. Глинки»;  
– ФГОУ ВПО «Воронежская государственная академия  
искусств»;  
– ФГОУ ВПО «Уральская государственная консерватория  
им. М.П. Мусоргского»;  
– ФГОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория  
(академия) им. М.И. Глинки»;  
– ФГОУ ВПО «Петрозаводская государственная консерватория  
им. А.К. Глазунова»;  
– ФГОУ ВПО «Северо-Кавказский государственный институт  
искусств».

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

ISSN 1996-5326

© Проблемы музыкальной науки, 2010, № 1 (6)  
© Электронная версия, Russia, 2010, № 1 (6)

Полнотекстовая версия выпуска размещена в Научной электронной библиотеке (НЭБ) [elibrary.ru](http://elibrary.ru)

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

## Редакция журнала «Проблемы музыкальной науки»

Главный редактор

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

Зав. Отделом национальных проблем российского музыкознания

**Кондратьев М. Г.** – доктор искусствоведения, профессор

Зав. Международным отделом

**Ханнанов И. Д.** – доктор теории музыки, профессор (Балтимор, США)

Выпускающий редактор

**Карпова Е. К.** – кандидат искусствоведения, доцент

## Редакция приложения «Креативное обучение в ДМШ»

Главный редактор

**Шаймухаметова Людмила Николаевна** – доктор искусствоведения, профессор  
creative-511@mail

Менеджер

**Репина К. Н.** – научный сотрудник,  
преподаватель Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова  
e-mail: celesta05@mail.ru

Дизайн: **Аскаров Р. Н.** Верстка: **Грицаенко Ю. В.**

### Административная группа выпуска:

**Галяутдинов И. Г.** – председатель Совета учредителей журнала, ректор Уфимской государственной академии искусств, доктор филологических наук, член-корр. Академии наук Республики Башкортостан, профессор

**Краснова О. Б.** – проректор по научной и творческой работе Саратовской государственной консерватории, кандидат социологических наук, профессор

**Саввина Л. В.** – проректор по научной работе Астраханской государственной консерватории, кандидат искусствоведения, профессор

**Тимонен Т. Н.** – проректор по научной работе, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории

**Федорович Е.Н.** – проректор по научной работе Уральской государственной консерватории, доктор педагогических наук, профессор

**Цукер А. М.** – проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории, доктор искусствоведения, профессор

**Шуранов В. А.** – проректор по научной работе Уфимской государственной академии искусств, кандидат искусствоведения, профессор

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей.

Подробности на сайте:  
<http://www.ufaart.ru/old/naukamuzyki.htm>

The official web site of the journal can be found at  
<http://www.ufaart.ru/old/naukamuzyki.htm>

Подписано в печать 16.03.2010 г. Формат 60 x 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.  
Уч.-изд. л. 24,85. Усл.-печ. л. 27,40. Тираж 1000 экз. Заказ № 11.

### Адрес издательства:

«Гилем» 450077, г. Уфа, ул. Кирова, 15.  
Тел./факс: (347) 273-05-93, 272-79-46, e-mail: dinat@anrb.ru, gilem@anrb.ru.  
Отпечатано на оборудовании издательства «Гилем» АН РБ

## СОДЕРЖАНИЕ

- 6 Горизонты музыкознания**
- 6 Шелудякова О. Е.**  
Методология анализа духовной музыки XX столетия (на примере православной традиции)
- 12 Шуранов В. А.**  
Духовные координаты музыкального текста
- 17 Имамутдинова З. А.**  
О феномене мелодизированного чтения Корана (к проблеме музыкальной риторики сакрального текста)
- 21 Консон Г. Р.**  
А. Лосев – Б. Асафьев: смысловые параллели
- 26 Русская духовная музыка**
- 26 Урванцева О. А.**  
Черты романтической эстетики и её проявления в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX века
- 31 Малацай Л. В.**  
Русская душа «небесной капеллы» (о духовных концертах А.В. Никольского).
- 37 Федулова Е. А.**  
Жанр проповеди и его претворение в духовной музыке Г. Свиридова
- 41 Музыкальная культура народов России**
- 41 Ашхотов Б. Г.**  
Об онтологических основаниях адыгских нартских пшинатлей
- 50 Вишневецкая Л. А.**  
О взаимодействии монодийных и гармонических элементов полифонии в традиционных бурдонных песнях черкесов и карачаевцев
- 55 Михайлова А. А.**  
Фольклорный инструментализм Поволжья: феномен саратовской гармоники
- 60 Спиридонова Л. С.**  
Вокальный цикл Н. С. Берестова «Луч солнца»
- 66 Недоспасова А. П.**  
Шведский след в истории музыкальной культуры Сибири. Тобольский манускрипт
- 71 Национальная культура и синтез искусств**
- 71 Садирова Е. Н.**  
К истории зарождения жанра музыкальной драмы в татарском драматическом театре
- 74 Галина Г. С.**  
Роль музыкальной драмы в становлении башкирской оперы
- 79 Павлова П. В.**  
Претворение традиций якутского эпоса олонхо в опере «Зарево» В. Ксенофонтова
- 82 Международный отдел**
- 83 Christos Terezis and Georgia Markea**  
Aspects of Relationship Between Music and Politics in Proclus
- 90 Όψεις της σχέσης της μουσικής με την πολιτική στον Πρόκλο**
- 95 Ральф П. Локк**  
Расширенный взгляд на музыкальный экзотизм
- 103 Барри Купер**  
Новое издание фортепианных сонат Бетховена
- 106 Barry Cooper**  
A New Edition of Beethoven's Piano Sonatas
- 109 Музыкальное краеведение**
- 109 Демченко А. И.**  
«Немецкий композитор из России...»
- 113 Галимзянова А. Е.**  
Домровое исполнительское искусство в Магнитогорске
- 117 Ахмадуллин М. Л.**  
Музыкальная символика в типографском искусстве Урало-Поволжского региона
- 122 Анонс**
- 122 Новые книги**
- 123 Рецензии**
- 127 Музыкальная культура народов мира**
- 127 Утегалиева С. И.**  
Виды настроек на хордофонах Центральной Азии
- 132 Из истории зарубежной музыки**
- 132 Купец Л. А.**  
История культуры в эпистолярном наследии Клода Дебюсси
- 137 Калошина Г. Е.**  
Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клодела
- 143 Окунева Е. Г.**  
Финский авангард начала 1960-х: история, эстетика, практика
- 151 Музыкальный стиль и жанр**
- 151 Зондерегер А. А.**  
Черты зрелого стиля Д. Д. Шостаковича в Первом фортепианном концерте

- 157 *Корниенко Е. Ю.*  
Жанр «mélodie» в вокальной культуре  
Франции рубежа XIX – XX веков  
(на примере цикла «Семь мелодий» Э. Шоссона)
- 160 *Шарипова Р. М.*  
Хоровое творчество С. Габяши и С. Сайдашева
- 164 *Художественный мир  
музыкального произведения*
- 164 *Домбраускене Г. Н.*  
Протестантский хорал как объект  
интертекстуального взаимодействия  
на примере гимна «O Ewigkeit, du Donnerwort»
- 168 *Грачёв В. Н.*  
О претворении религиозной традиции  
Средневековья в музыке В. Мартынова
- 172 *Немировская И. А.*  
Детское начало в девичьих и женских образах  
произведений П. И. Чайковского
- 178 *Музыкальный театр*
- 178 *Приходовская Е. А.*  
Единство слова, музыки и вокальной техники  
в структуре оперы

- 182 *Макарова А. Л.*  
«Мистерия об Иоанне» в либретто  
«Орлеанской девы» П. И. Чайковского
- 186 *Музыкальный текст и исполнитель*
- 186 *Клюева И. Ю.*  
«Траурная музыка» для альта с оркестром  
П. Хиндемита (сравнительный анализ  
исполнительских версий)
- 191 *Музыкальное образование*
- 191 *Трембовельский Е. Б.*  
Чему учить студентов? Современные проблемы  
гармонии: дискуссии и решения
- 199 *Алкин М. С.*  
К проблеме подготовки профессионально-  
компетентных преподавателей народного пения
- 204 *Шайхутдинов Р. Ю.*  
Вячеслав Беляков. Страницы творчества  
(Уфа, 1963 – 1983)
- 209 *Аннотации*
- 214 *Сведения об авторах*

## CONTENTS

- 6 *Horizons of Musicology*
- 6 *Oxana Ye. Sheludyakova*  
Methodology of Analysis of Sacred Music of the 20th  
Century (on the Example of Orthodox Tradition)
- 12 *Vitaly A. Shuranov*  
Spiritual Coordinates of Musical Text
- 17 *Zilya A. Imamutdinova*  
On the Phenomena of Melodic Reciting of Al Koran  
(to the Problem of Musical Rhetoric of the Sacred Text)
- 21 *Grigory R. Konson*  
Alexey Losef and Boris Asafiev: Parallel Interpretations
- 26 *Russian Sacred Music*
- 26 *Olga A. Urvantseva*  
The Features of Romantic Aesthetics  
and Their Traces in Sacred Concert Music  
of the Russian Composers of the 20th Century
- 31 *Ljudmila V. Malatsai*  
Russian Soul of the “Heavenly Cappella”  
(on Spiritual Concerts of A. V. Nikolsky)
- 37 *Yelena A. Fedulova*  
The Genre of Sermon and its Realization  
in the Sacred Music of Georgi Sviridov
- 41 *Musical Cultures of Russia*
- 41 *Beslan G. Ashkhotov*  
On the Ontological Foundation  
of the Adyghe Genre of Nart Pshinatley
- 50 *Lilia A. Vishnevskaya*  
On Interaction of Monodic and Harmonic Elements  
in Polyphony of Traditional Bourdon Songs  
of Cherkesy and Karachayevtsy
- 55 *Alevtina A. Mikhailova*  
Folk Instrumentalism of the Volga River Basin:  
the Phenomenon of Saratov *Harmonika*
- 60 *Larisa S. Spiridonova*  
Vocal Cycle of N. S. Berestov “The Sun Beam”
- 66 *Anna P. Nedospasova*  
Swedish Trace in the History of Musical  
Culture of Siberia. The Tobol Manuscript

**71 National Culture and the Synthesis of Arts****71** *Yelena N. Sadirova*

To the History of Development of the Genre of Musical Drama in the Tatar Drama Theater

**74** *Gulnaz S. Galina*

The Role of Musical Drama in the Formation of Bashkiri Opera

**79** *Polina V. Pavlova*

The Embodiment of Tradition of Yakuti Epic Olonkho in the Opera "Glow" by V. Xenofontov

**82 International Division****83** *Christos Terezis and Georgia Markea*

Aspects of Relationship Between Music and Politics in Proclus

**90** Όψεις της σχέσης της μουσικής με την πολιτική στον Πρόκλο**95** *Ralph P. Locke*

A Broader View on Musical Exoticism

**103** *Barry Cooper*

A New Edition of Beethoven's Piano Sonatas

**109 Area Studies in Music****109** *Alexander I. Demchenko*

"German Composer from Russia..."

**113** *Alexandra Ye. Galimzyanova*

The Art of Domra in the City of Magnitogorsk

**117** *Mars L. Akhmadullin*

Musical Symbols in the Typographic Art of Urals and Volga River Basin

**122 Announcements and Reviews****122** New Books**123** Reviews**127 Musical Cultures of the Nations Worldwide****127** *Saule I. Utegalieva*

Types of Tuning of the Hordophones of the Central Asia

**132 On the History of Western Music****132** *Ljubov A. Kupets*

The History of Culture in the Letters of Claude Debussy

**137** *Galina Ye. Kaloshina*

The Features of Mysteria in Religious-Philosophical Tragedies of Milhaud/Claudé

**143** *Yekaterina G. Okuneva*

Finnish Avant-Garde of the Beginning of the 1960s: the History, Aesthetics, Practice

**151 Musical Style and Genre****151** *Anna A. Zondereger*

The Features of Late Style of Dmitri Shostakovich in His Piano Concerto No.1

**157** *Yelena Yu. Kornienko*The Genre *Mélodie* in the Vocal Culture of France in the Turn of the 20th Century**160** *Rozalia M. Sharipova*

Choral Works of S. Gabyashi and S. Saydashev

**164 Creative World of a Musical Work****164** *Galina N. Dombrauskene*

The Protestant Chorale as the Object of Intertextual Interaction: the Example of Hymn "O Ewigkeit, du Donnerwort"

**168** *Vyacheslav N. Grachyev*

On Embodiment of the Religious Tradition of the Middle Ages in Music of V. Martynov

**172** *Iza A. Nemirovskaya*

References to Childhood in the Images of Girls and Women in Music of P. I. Tchaikovsky

**178 Musical Theater****178** *Yekaterina A. Prikhodovskaya*

Unity of Words, Music and Vocal Technique in the Structure of the Opera

**182** *Antonina L. Makarova*

"The Mysteria of Joan" in the Libretto of "The Maid of Orleans" of P. I. Tchaikovsky

**186 Musical Text and its Performer****186** *Irina Yu. Kljuyeva*

Trauermusik for Viola and String Orchestra by Paul Hindemith (Comparative Analysis of Performances)

**191 Musical Education****191** *Yevgeny B. Trembovsky*

What to Teach to Students? Contemporary Problems of the Courses in Harmony: Discussions and Solutions

**199** *Madjit S. Alkin*

To the Problem of Preparation of Professionally-Competent Teachers of Folk Singing

**204** *Radjap Yu. Shaikhutdinov*

Vyacheslav Belyakov. Facets of His Work (Ufa 1963-1983)

**209 Abstracts****214 Contributors**



О. Е. ШЕЛУДЯКОВА

*Уральская государственная консерватория  
им. М. П. Мусоргского*

## МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ XX СТОЛЕТИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ)

УДК 78.072.2+783

Обращение к религиозно-духовной тематике было и, вероятно, будет важнейшей частью русской музыкальной культуры. Духовные образы, несущие внутренний покой, нравственную чистоту и гармонию, всегда занимали композиторов и прошлого, и настоящего. В духовной музыке XX столетия много разнообразных дерзаний и, вместе с тем, отчётливо ощущается возрождение древних традиций. Происходит своеобразное обобщение, синтезирование достижений прошлого и, одновременно, не менее очевиден поиск новых, неизведанных путей, связываются нити истории, разорванные годами лихолетья.

Духовная музыка в XX веке полностью отражает картину мира в музыкальном искусстве в целом: её характеризует пестрота, многокрасочность, многополярность. Особая ситуация возникает в связи с длительным разрывом с церковной традицией – богослужебное предназначение сочинений возрождается только после 1988 года.

Методология исследования духовной музыки до сих пор ещё не разработана в полной мере. Это связано с тем, что изменилось понимание духовности. Уже в словаре Даля *духовным* называется «всё относящееся к Богу, церкви, вере; всё относимое к душе человека, все умственные и нравственные силы его, ум и воля» [5, с. 532]. В XX столетии утверждается максимально широкое понимание духовности, часто уже не связанное не только с конкретной конфессией, но и вообще с религиозным началом. Ситуация в духовной музыке современности, отличающая её и от средневековья, и от барокко, и от начала XX столетия, уникальна тем, что само понимание религиозности трансформируется в духовную субстанцию, совмещающую Высшую Истину и Космос, Природу, Справедливость и Гармонию и т. д.

Духовная музыка представляет собой уникальный тип музыкальной культуры. Его воздействие на

слушателя необычайно велико и, безусловно, до конца ещё не разгадано. Прежде всего, необходимо отметить особый вид синкретизма. Изначально духовная музыка была включена в ритуал, воздействовала вместе с архитектурой, иконописью, убранством на все органы чувств. Нерасторжимое синкретическое единство образовывали и текст с напевом. Мелодия должна не только сопровождать текст, но расшифровывать и интерпретировать его содержание, живописуя звуками то, что нельзя выразить словами.

Особым является и понимание прекрасного. Из области эстетической оно перенесено в онтологическую. По мысли С. Аверинцева, основная миссия духовного искусства, и музыки в том числе – свидетельствовать о бытии Божиим. Поэтому духовная музыка не могла быть чувственно прекрасной и отражать мир эмоций и страстей. Назначение её было иным – доносить в звуках божественные истины. Отсюда сдержанность и даже некоторая суровость от огромного благоговения перед святостью происходящего и высотой богослужебного слова, благородное бесстрашие, стремление отразить в звуках лишь высшее, священное, божественное.

Необходимым условием создания церковного песнопения являлся нравственный компонент. Во всех установлениях церкви и творениях святых отцов подчёркивается, что чистота, святость поведения и мыслей являются обязательными для написания иконы или распева и исполнения богослужебного текста.

Духовная музыка являет собой и уникальный способ познания и восприятия. Личность здесь предстаёт как открытая система, способная к расширению и углублению. Духовная музыка в этом смысле является и творящей силой, способной пересоздавать души, наделяя их божественной искрой вдохновения. Это и способ самопознания, открывающий тайны души и таинственные сердечные глубины. Музыка

рассматривается и как молитва, беседа с вышним миром, глаголы, дарованные небесам. Подобно тому, как молитва совершается в верующем сердце всегда, и никакие внешние помехи не могут быть преградой встречи души с Создателем, так и духовная музыка в целом наделена способностью полностью охватывать человека.

Естественно, что в богослужебной музыке возникает особый, символический язык. Знаковым содержанием наполнены и древние крюковые символы («параклит», «крыж», «зевок», «борзо», «ломка»). Символика в основном была связана с древним миропониманием, в котором земные предметы и явления воспринимались как отражение небесного мира. Такая картина мира создавала для человека мощное ощущение пространственной и временной перспективы.

В такой музыке сочетаются дисциплина эмоций и мыслей, глубочайшее доверие к установлениям церкви и вместе с тем значительная внутренняя свобода в освоении богослужебных идей и текстов, открытость души для самовозрастания. Возникает и уникальная модель творчества, составными качествами которой являются отсутствие понятия музыкального произведения в качестве законченного записанного творения, откристилизовавшегося эталона, постоянное нравственное и художественное самосовершенствование, выработка мастерства через осознание эстетических и этических, а не технических целей, бесконечность акта творчества.

Разумеется, краткими словами невозможно раскрыть феномен духовной музыкальной культуры. Познание его – лишь путь приближения, при котором, безусловно, требуется не только серьёзность, научная добросовестность и творческие возможности, но и нравственные усилия. Путь этот сродни процессу постижения Божественной истины, которая может казаться и совсем близкой, но никогда не станет полностью завоёванной.

Анализ любого музыкального произведения должен предполагать восхождение к его цельности. Целостность же духовного сочинения необычайно сложна, так как включает, помимо собственно музыкального составляющего, богословские, догматические, философско-этические и иные стороны, вне которых адекватное восприятие и исследование духовной музыки невозможно.

При этом должны быть задействованы самые разнообразные методы – как традиционные (например, жанровый, стилевой анализ, анализ вокальных сочинений), так и специфические методики. Например, для анализа некоторых сочинений необходимо владение методами исследования знаменного распева (знание кокиз, погласиц, основных гласовых строк), для других – изучение современной традиции осмогласия и её отдельных разновидностей (московской, петербургской). По этим причинам принципиально невозможно составить единый план анализа, каждое

произведение в зависимости от его имманентных свойств требует специфического, индивидуального подхода.

В данной статье будут намечены направления, по которым может развёртываться анализ духовных сочинений XX столетия. Основными направлениями исследования духовных сочинений является жанровый и стилевой анализ. Прежде всего, выявляется принадлежность сочинения к конкретной *религиозной конфессии* (например, православной, католической, протестантской) или обобщённый характер сочинения. В духовной музыке такая принадлежность может быть задана либо одним параметром (например, текстом, жанром), либо моделированием совокупности признаков той или иной религиозной культуры. Многие авторы очень тонко передают атмосферу богослужебной музыки, сложностью и многогранностью образа дополняя глубину священного текста.

Весьма важным для анализа духовной музыки является определение *предназначения сочинения* (литургическое, концертное, либо возможность их соединения). На этом построен ряд типологических систем в исследованиях последнего десятилетия. Например, Ю. Паисов подразделяет современную духовную музыку на три «функционально различные группы: церковная, звучащая на богослужении в храме, духовно-концертная, исполняемая вне церкви, и универсальная по своей общественной функции духовная музыка, то есть равно приемлемая для звучания как в храме, так и концертном зале» [11, с. 190]. Таким образом, критерий предназначения сочинений становится в данной классификации основным.

Первое из названных направлений, по словам Е. Долинской, – «представляет собой богослужебное пение, традиции которого восходят к древнерусским распевам, создававшимся в соответствии с установленными церковью канонами» [7, с. 399]. Таковы духовные хоры диакона Сергея Трубачёва, протоиерея Николая Ведерникова, Владимира Мартынова, Николая Кустовского, Сергея Толстокулакова и др. Мы видим, что к этой ветви принадлежат в основном сочинения мастеров, не только глубоко укоренённых в традиции духовного православного искусства, но и хорошо знакомых с клиросной практикой, а часто облечённых и священным саном.

Вторая и третья линии носят более светский характер и не связаны с конкретной конфессиональной принадлежностью авторов. При этом значительно расширяется круг используемых текстов и жанров. Можно указать на такие произведения, как Восемь духовных хоров памяти Б. Пастернака Н. Каретникова, «Плач пророка Иеремии» В. Мартынова, «Аллилуйя» и «Светлое воскресение» В. Рубина, Шесть литургических песнопений В. Рябова, Три хора на культовые тексты В. Соколова, Шесть духовных песнопений и Концерт для хора на стихи Г. Нарекаци

А. Шнитке, «Из первого послания святого апостола Павла коринфянам» А. Эшпая и др.

Определение предназначения анализируемого сочинения является не всегда однозначным. Лишь соединение ряда признаков – наличие канонического жанра и конкретного неизменного богослужебного текста, опора на один из сложившихся стилей церковного пения и другие – обеспечивает возможность литургического исполнения сочинения. В некоторых случаях ясно ощущается стремление воссоздать в музыке через её имманентные закономерности саму ауру богослужения, колорит и убранство храма, благоговейный настрой, особенности пения и даже колокольного звона. Через знакомство с традициями, а также во многом благодаря гениальной творческой интуиции, композиторы тонко передают не только само звучание храмового пения, но и внутренне наполненную молитвенную тишину, из которой и рождается всё бесконечное разнообразие обращений к Всевышнему.

Следующая линия анализа непосредственно связана с предназначением и определяется *составом исполнителей*. Именно данный критерий стал основополагающим в типологии, предложенной в исследованиях Е. Долинской [7, с. 398], Н. Парфентьева [12, с. 365]. Духовная музыка XX столетия подразделяется авторами на богослужебное пение, духовно-концертное хоровое искусство *a cappella*, духовную вокально-инструментальную музыку, духовную инструментальную музыку.

В канонической православной традиции средства исполнения музыки весьма разнообразны. Это священнические и диаконские возгласы, чтение, зафиксированное экфонетической нотацией; пение одним солистом-канонархом; трио; хор певчих.

В концертном преломлении к данному составу исполнителей возможно добавление оркестра, инструментального ансамбля, органа. В католической и протестантской традиции оркестр и орган могут входить в традиционный богослужебный инвариант.

Необходимо выявить наличие или отсутствие определённого *литургического жанра*, например: стихира, тропарь, кондак, славник, задостойник. Данный подход является основным в статье Л. Раабена: «в самом развитии религиозного направления обозначились две, существенно отличающиеся друг от друга, линии: одна – построенная на конкретных жанрах, формах, обрядовых канонах церковного богослужения (назовем её “литургической”), другая – в той или иной степени связанная с таковым, но главным образом направленная на осмысление сущности христианского вероучения, нравственных, этических основ его духовности, выраженной в обобщённых понятиях-символах (“хоральность”)» у Шнитке, евангельская символика С. Губайдулиной). В процессе эволюции возникали и сочинения, соединявшие признаки обеих линий» [14, с. 4].

В анализе жанра, помимо названных составляющих (предназначение, способ создания, состав исполнителей) [8], необходимо отразить следующие моменты:

1. Выделить *особый тип образности*, характерный для данного жанра (жанровое содержание). Так, например, в классификации И. Гарднера [1] выделяются песнопения догматического характера, песнопения повествовательно-исторического характера, песнопения нравственно-дидактического характера, песнопения созерцательного характера, песнопения, сопровождающие то или иное литургическое действие, «гимны-песнопения ясно выраженного словесного (доксологического) и евхологического (молитвенного) характера» [1, т. 1, с. 63].

2. Обозначить *систему выразительных средств*, присущих данному жанру (жанровый стиль). Так, в конце XX столетия начали возрождаться и многие важнейшие составляющие канонических православных жанров:

- тип речи, закреплённый за жанром: например, стих с припевом для стихир, прозаическая речь для тропарей, рифмованные высказывания для кондаков и акафистов;
- применение акростиха;
- обязательность параллелизма вербальной и певческой речи, их теснейшая взаимосвязь;
- вариантность музыкального воплощения при сохранении важнейших параметров: количества строк, выделения одних и тех же ключевых слов, способов смыслового акцентирования и т. д.;
- типы погласиц и фит, характерных для того или иного жанра. Например, силлабика (и соответственно, использование однозвучных и двузвучных знамён) в ирмосах, использование многозвучных лиц и фит в припелах (величаниях) и т. д.

Далее необходимо выявить *внешний и внутренний жанровый слои произведения, степень полноты воспроизведения жанров, характер их взаимодействия и содержательную функцию каждого жанра*.

Все исследователи духовной музыки XX столетия отмечают возникновение новых жанров и жанровых микстов, что обусловлено превалированием индивидуальной авторской концепции. Признаки жанровых микстов часто отражены в двойных названиях (хоровая симфония, симфония-действие, хоровая мистерия, оратория-реквием, кантата-баллада, опера-оратория и др.)<sup>1</sup>.

Происходит значительное расширение границ духовной музыки с точки зрения исполнительского состава и жанровой палитры, что отражается, прежде всего, в создании множества симфонических и камерно-инструментальных произведений на духовную тематику. Следует назвать такие сочинения Ю. Буцко, как симфония-сюита «Древнерусская живопись», симфония «Духовный стих», «Полифонический концерт», «Плач» для скрипки с оркестром

Ю. Буцко, по свидетельству Н. В. и Н. А. Парфентьевых выдержанный в стилистике светлого христианского отпевания; квартет Н. Корндорфа, основанный на фрагментах текста православной панихиды; фортепианный «Духовный триптих» И. Голубева; программные сочинения М. Коллонтая (Ермолаева), обращённые к образам Нового и Ветхого Завета – «Две песни и пляска царя Давида», «Плач на падение святых», «Восемь духовных симфоний», «Действо о десяти прокажённых».

Весьма существенно для анализа наличие или отсутствия канонических распевов, осмогласия, средневековых церковных ладов. Данный аспект представляется важнейшим в работах Н. Гуляницкой. В предложенной автором типологии выделяются три разновидности именно по данному критерию: «Во-первых, – это гармонизация (переложение, обработка) древних напевов, сохранившихся как “мелодическое пение” в нотных книгах старых изданий. Во-вторых, – это сочинение песнопений в канонических жанрах богослужебных циклов, но интерпретированных согласно индивидуально-авторскому стилю композитора, его видению структурно-художественных задач. В-третьих, – это свободная композиция, претворяющая, так или иначе, “знаки” духовных текстов в жанрово-концертных формах» [2, с. 119].

Использование канонического распева является важным аргументом для определения предназначения и жанра произведения, а также выявления степени его каноничности. Кроме того, данный критерий позволяет выявить способ создания произведения, степень значимости авторского начала и заимствованного материала, что особенно важно в XX столетии.

Исследование техники работы с первоисточником является самостоятельной аналитической задачей. В православной традиции выработались специфические подходы к первоисточнику – гармонизация, обработка, транскрипция.

В гармонизации основная мелодия не изменяется, чаще всего все голоса произносят текст синхронно. Местонахождение распева в той или иной хоровой партии зависит от типа гармонизации. В обработке произнесение текста не синхронно. В транскрипциях (переложениях для иных хоровых составов) опорными неизменяемыми моментами (общескрепляющим комплексом, по выражению В. Цуккермана) часто становятся композиция и структура высказывания (например, структура терцины, периодическая структура), литературный текст. Однако в процессе развития и перечисленные параметры рассматриваются как исходный толчок к дальнейшему усложнению. Форма обогащается кодами, связующими и разработочными разделами, в авторской мелодии в потоке фактурного обогащения улавливаются лишь опорные тоны в изначальной гармонизации, заданная фактура значительно усложняется. При этом тщательно сохраняется образная палитра, стилевые

изменения подчёркивают не столько контраст, сколько родство душ.

В обращении с музыкальным напевом-первоисточником можно выделить несколько подходов. *Полное – неполное* использование: данный ракурс подчёркивает отношение к напеву как канонической модели, святыне или материалу для обработки. *Точное – неточное* цитирование музыкального и литературного текста: отмечаются замены и вставки отдельных мотивов и слов, возможности текстового варьирования. *Дискретное – континуальное* проведение текста: предложенный подход акцентирует целостность напева, либо чередование его фрагментов с иными напевами и текстами. *Однократное – неоднократное* проведение напева означает возможность повторов отдельных фрагментов текста, репризных возвращений исходного материала.

Наличие или отсутствие *ориентации на определённый певческий стиль* – например, в православной традиции знаменный распев, строчное пение, обиход, партесное пение, «новое направление» и проч. Данный подход является весьма существенным в исследованиях Н. Гуляницкой [2; 3] – в музыке XX столетия автор выделяет сочетание стилей направления, авторского стиля и стиля отдельного произведения.

Особую роль в стилевом многообразии духовной музыки XX века играли знаменный распев, обиход, русский концертный стиль XIX в. и стиль «нового направления». Под *знаменным распевом* понимается древнерусская система Богослужебного пения, основанная на гласовой системе и зафиксированная крюковой (знаменной) записью. Знаменный распев был исключительно одноголосным, с возможным периодическим добавлением исона. Как свидетельствует святитель Иоанн Златоуст, «в Церкви должен всегда быть слышим один голос... Потому и чтец читает один, и певец поёт один; и когда все возглашают, то голос их произносится как бы из одних уст» [6, с. 243].

Введение знаменного распева часто совпадает с основными духовными вершинами сочинений и воспринимается как глубинное отражение духовного строя русского народа, его православного верования и высоких нравственных ориентиров. В нем содержалось поучение и назидание душе, оно утешало скорбящие и уставшие от суеты сердца, осеняло молящихся благодатной силой и вводило в мир порядка и благолепия. Эти удивительные по духовной чистоте и проникновенности страницы могут быть расценены как особенно исповедальные.

Для близких *обиходу* хоровых песнопений характерны бережное отношение к «духу» напева. Основными чертами этого направления следует считать господство текста над музыкой, подчинение ритма музыкального ритму словесному, неповторимость и одновременное произношение всеми певцами слов текста, отсутствие неестественного растяжения слогов по требованию музыки, исключение сольного

пения, умеренный темп музыкального движения, употребление естественных голосовых регистров.

Важнейшую роль в духовной музыке XX века часто играют и признаки *концертного стиля* русской духовной музыки первой половины XIX столетия. И. Дабаева выделяет признаки концерта, объединяющие русский хоровой концерт и его западноевропейский прототип: «переменность склада (аккордового и полифонического); разнообразные находки в области тембрового решения (калейдоскопичность смены голосов, свободное включение и выключение партий, их различное объединение, противопоставление, красочная трактовка хора, выделение солистов и солирующих групп, применение принципа “соревнования” между солирующими голосами); тщательная нюансировка (широкое применение крайних динамических возможностей, динамических сопоставлений); интенсивное гармоническое развитие (выразительное применение разнообразных типов модуляционного движения, усиление фонической трактовки гармонии); свободная смена темпа и метра; интонационная выразительность (обращение к декламационно-риторической экспрессии, оперной ариозности); свобода художественной фантазии» [4, с. 12].

Творческие принципы композиторов «нового направления» сводились к стилизации древнего напева (в качестве исходного материала), его обработке по правилам «народно-песенной» гармонии (И. Земцовский). Гармония авторов «нового направления» характеризовалась преобладанием натурально-ладовых оборотов с участием диатонических септаккордов, с намеренным избеганием вводного тона. Одновременно широко используются полиладовые вертикали, хоровые педали и органые пункты, позднеромантическая аккордика.

Важной ступенью исследования духовной музыки является *анализ литературного текста* (при его наличии). Возможно использование того или иного богослужебного текста, объединение нескольких текстов, либо создание авторского текста. В работе с каноническим литературным первоисточником может быть выделено несколько уровней редакторской правки, осуществлённой композиторами<sup>2</sup>: *грамматический* – «перевод» в соответствии с нормами современной орфографии; *лексический* – замена слова другим, близким по смыслу словом; *синтаксический* – сокращение или изъятие отдельных сегментов или словесных формул. Самый глубокий уровень – создание новых гимнографических текстов: путём расчленения одного текста на несколько отдельных стихов, либо отбора отдельных строк из псалма и создания более краткого варианта, либо соединения отдельных фрагментов различных песнопений, наконец, полного изменения конструкции выбранного стиха.

В большинстве случаев в XX столетии композиторы пытались отразить не внешние параметры тек-

ста, а эмоциональный и философский смысл слов и стоящих за ним образов. Однако в этом нет пренебрежения церковной традиции, скорее это попытка прорыва через границы правил и запретов к свободе веры и духовного созидания.

Отдельное направление анализа касается *степени каноничности*. А. Лесовиченко выделяет восемь уровней канонического обобщения [9].

– *Онтологический* (основной) план – духовная, нравственная сущность, заключённая в произведении. Общий Дух, пронизывающий каждое творение, цельность восприятия мира, которая запечатлевалась в художественных сочинениях.

– *Сотериологический* план – благодать, сошедшая в образ (или песнопение) и проходящая через него. Данный план присутствует в сочинениях, предназначенных для богослужения и запечатлевших многовековой молитвенный опыт.

– *Символический* план – богословские идеи, образы, воплощённые через особую знаковую систему звуков или красок.

– *Нравственный* план – функция очищения души, приближения к духовной истине и победа над грехом. Во всех учениях отцов Церкви подчёркивается необходимость нравственной чистоты и святости мыслей и поступков при создании церковного творения.

– *Анагогический* (возвышающий) план – «живая книга», воплощённая в красках или звуках.

– *Психологический* план – проживание действия, включённость в него и как следствие – повод для воспоминаний о святых деяниях и размышления о своих мыслях и действиях.

– *Литургический* план – конкретное доказательство существования Горнего мира и присутствия Святого Духа в храмовом пространстве.

Степень каноничности зависит от наличия названных планов познания произведения и глубины воплощения данных уровней. Канон как общемировоззренческий принцип характеризует принадлежность сочинения к духовной философии; теолого-философская система обеспечивает отнесение произведения к православной, католической или иной религиозной культуре. В тексте могут быть запечатлены догматы определённой религиозной конфессии: литургический канон определяет место песнопения в богослужении, сопровождение молитвы определёнными священнодействиями; канон пространственно-временной организации богослужения определяет хронотоп – например, единый эмоциональный модус, одно молитвенное состояние. С точки зрения образно-семантического канона в каждом случае могут быть актуализированы нормы музыкального языка для каждой конкретной эпохи; часто действует и конкретно-технологический канон – выбор отдельных выразительных средств: канонические текстовые единицы (эпитеты, метафоры) требовали соответственного музыкального воплощения.

Такого рода эпохи, по классификации Ю. Лотмана, относятся к вторичным, а по классификации Д. Лихачёва – к риторическим эпохам. Их отличительным признаком является вторичная семантизация интонации, слова, усложнение структуры смысла за счёт дополнительных значений – эмблемы, знака, символа.

В этих случаях необходимым для музыкального произведения может оказаться ритуал, словесный

текст, канонический напев; буквенные, цифровые знаки, графические изображения, литературная программа и т.д. Они не только комментируют содержание, дополняют его, но порой создают контрастные смысловые пласты, разрыв между значениями. Такое балансирование между музыкальным и словесным (или графическим) значениями и составляет особую «смысловую вибрацию», столь характерную для современной эпохи.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Аналогичные процессы происходят и в католических жанрах, воссозданных отечественными композиторами: мессы (Ю. Шибанова, Д. Смирнова, Г. Дмитриева, Ю. Фалика, Е. Подгайца), мессы-симфонии (Вторая симфония А. Шнитке), мессы-оратории (оратория «Голос из хора» С. Слонимского). В ряде произведений либо акцентируется принадлежность к жанру пассионов («Страсти по Иоанну» С. Губайдулиной,

«Русские страсти» А. Ларина), либо канва пассионов прослеживается в других жанрах (оратория Э. Денисова «История жизни и смерти нашего Иисуса Христа», кантата А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста», хоровая мистерия «Жизнь пророка Аввакума» К. Волкова).

<sup>2</sup> Уровни выявлены А. Белоненко в исследовании о духовном творчестве Свиридова [10].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. 1. – Нью-Йорк, 1978; Т. 2. – Нью-Йорк, 1982.

2. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – М.: Композитор, 1999. – Вып. 1. – С. 117-149.

3. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М., 2002.

4. Дабаева И. Русский духовный концерт в историческом контексте // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского 12 августа 2001 года: сб. ст. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2001. – С. 7-16.

5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 1. – М.: Рипол Классик, 2005.

6. Иоанн Златоуст. ПСС в 2 кн. Православная книга. Кн. 1. – М., 1991.

7. История отечественной музыки XX века / под ред. Е. Долинской. – М., 2001. – Вып. 3: 1960-1990.

8. Коробова А. Теория жанров как новая отрасль музыковедения // Культура XX века. – Екатеринбург, 2003. – С. 42-54.

9. Лесовиченко А. М. Западная музыкальная традиция и средневековое религиозное познание: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1992.

10. Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М.: Сов. композитор, 1990.

11. Паисов Ю. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – М.: Композитор, 1999. – Вып. 1. – С. 150-190.

12. Парфентьев Н. К проблеме типологизации явлений русской духовной музыки XX в. // Церковное пение в историко-литургическом контексте. Восток–Русь–Запад: матер. Междунар. науч. конф. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – Вып. 3. Гимнология. – С. 358-365.

13. Парфентьев Н., Парфентьева Н. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в. – Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2000.

14. Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1950-80-х годов. – СПб.: Бланка, Бояныч, 1998.

**Шелудякова Оксана Евгеньевна**

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории  
им. М. П. Мусоргского



В. А. ШУРАНОВ

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова

## ДУХОВНЫЕ КООРДИНАТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

УДК 78.033

Неоспоримо мнение, что музыка академической европейской традиции в своих высоких образцах несёт *духовное видение мира*. Однако в современном музыковедении понятие «духовность» бытует в неоправданно широких, затуманенных представлениях. В преобладающем сегодня метафорическом, а то и откровенно материалистическом понимании «духовности» можно отметить общую закономерность: духовное мыслится преимущественно как увязанное с человеческим, как некая совокупность устоявшихся в культуре и социуме ценностей. Такая «гуманистическая духовность», довольно-таки ясно обозначившаяся уже в XIX столетии, нередко представляется как «более объёмная» и многоохватная по сравнению с духовностью религиозно-христианской<sup>1</sup>. В действительности же наоборот, затуманивание этого понятия связано с усечением прежде ясной духовной концепции мироздания и искусства в частности. Русская философская мысль рубежа XIX – начала XX веков убедительно доказала, что как церковное, так и народное и светское профессиональное искусство наполнены общим пониманием духовности, сложившимся в европейском сознании.

Сопоставим две позиции. С эпохи Средневековья человек мыслил разворачивающийся вокруг него мир в иерархии «Духа, души и тела», при этом «верхнее» (духовное) пространство триады было для него абсолютной реальностью («реальнейшей реальностью» – П. Флоренский), а не фантазией собственного ума и чувства. Набравшая же впоследствии силу материалистическая концепция мира разделила всё лишь надвое (*материальное и идеальное*), вследствие чего сферы духовного и душевного слились в область представлений, переживаний, а то и фантазий. Реальностью стали сами переживания, а не предмет переживаний.

Понятно, что отличия одной позиции от другой лежат в области мировоззрения, а следовательно, – изначального выбора между абсолютностью мира или абсолютностью человека: что полагается в центре – онтологическая разумность мира или индивидуалистическая разумность человека? В зависимости от миропонимания решался и вопрос: является ли, к примеру, красота, добро, любовь творением человека или творением для человека?

В этой ситуации музыковедению важно не только определить исходную позицию рассуждений, но и учесть мировоззренческую доминанту людей, формировавших европейскую музыкальную традицию.

Религиозно-духовное миропонимание уже в Средние века, как известно, установило разделение музыки на «*musica mundana*», «*musica humana*» и «*musica instrumentalis*» в соответствии с упомянутой триадой «Дух–душа–тело». Согласно этой иерархии реально жизненное проявление духовного заключалось *во встрече* духовного с человеческим (душевым и телесным). Данный процесс средневековой мыслью был назван *синергией* – осуществлением встречи Духа Божьего с духом человеческим, когда от человека восходит возвышенное устремление к духовной реальности (молитва или деяние), а от Бога исходит духовное откровение<sup>2</sup>. В научной терминологии это может быть определено как слияние двух энергий: Абсолютной (заданной) и человеческой (восходящей). Энергичное объяснение помогает логически ясно представить духовность не просто как качество, но как *действие*. Дух, невидимый сам по себе, ощутим через *одухотворение* душевного и телесного. Отсюда проясняется и текстовая проекция духовного – *как встреча заданного символа Духа с энергией озвученных душевно-чувственных устремлений*. Но как это выразить в звуках? По свидетельству музыкальной археологии человек издревле осознал не только чувственную, но и надмирную, «космическую» природу музыки<sup>3</sup>. Поэтому воссозданию душевных устремлений человека сопутствовало желание воспроизвести и некий звуковой эталон – символ Духа. Откуда интонирующие мысль и слух могли подслушать эту духовную символическую «протоинтонацию» (В. Медушевский)?

Она была буквально «явлена» человеку природой самого звука. Его физика – *совершенство начальных консонирующих обертонов* – подсказала его метафизику: идею звукового воплощения совершенства и красоты мироздания. Освоение акустической среды было основой музыкальной практики эпохи мезолита и неолита (VIII – IV тыс. до н. э.) [1, с. 9]. Символическое слияние

акустики и «живого» космоса осознанно запечатлено в раннем средневековом пении. Озвученный здесь духовный символ предопределил его вид для будущей европейской музыки, в том числе – внецерковной. О метафизической символизации квинтового обертона свидетельствует как практика одно- и многоголосия, так и теория музыки. В условиях реверберационной среды этот обертон резонансно возникал *не будучи исполняемым*, словно доносился «свыше», подсказывая музыкально-диалогическое строение «попеременного» пения в церкви. Вокруг удерживаемой квинты систематизирована и модально-ладовая концепция, теоретически закрепляющая идею «вертикального» диалога ладов вокруг реперкусного тона – центральной оси ладового обращения (лад-гиполад)<sup>4</sup>. Респонсорный диалог, символически озвучивая иерархическое соположение сфер, утвердил идею звукового обретения «*musica mundana*» для всей последующей европейской истории. Не случайно, к примеру, имитационное (в квинту) проведение темы в более поздней полифонии именуется «ответом», по квинтам располагаются диапазоны голосов хоровой фактуры, квинтовым рядом «контролируется» (Л. Мазель) диатоника в целом. То есть, сам диатонический музыкальный строй оказывается не изобретённым человеком (как впоследствии хроматика), а обретённым во внутреннем существе звука как звуковое поле, основанное на Красоте, на совершенстве консонирующих друг с другом тонов.

В символически одухотворённом слышании квинтового тона и обертона принципиально важным является тот факт, что квинтовый отголосок возникал лишь в ответ на *определённые усилия поющих*: пропеваемый звук должен был быть *высотно и тембрально чистым*, то есть очищенным от призвуков. Со временем квинтовое соотношение высот, символизирующее соединение двух пространств (*mundana* и *humana*) стало воспроизводиться в иных, новых формах. В гомофонной музыке это коснулось тонико-доминантовых отношений разделов формы. К примеру, более привычное сегодня образно-персонажное толкование главной и побочной партий («героическое–лирическое», «мужское–женское») явно отстраняется от древней респонсорной диалогичности, которая, однако, хранима самой музыкой, подсказывается композитором через строение текста. Например, весьма показательны, что в сонатах Моцарта побочные партии в репризе, при возвращении их в основную тональность, занимают звуковое пространство *кварты выше* (а не квинты ниже) их экспозиционного проведения<sup>5</sup>. Композитор тем самым подчёркивает вертикально-иерархическую разнесённость звуковых пространств, которая в репризе оказывается усиленной, а не сближенной.

Чистота высотная, необходимая для установления звуко-символического диалога, поддерживалась и *чистой тембровой*. Эти интонационные усилия были направлены на очищение звука от всего, что связывалось в нём с приземлённым, изобразительным началом (шипения, присвисты), или вызывалось началом чувственным (эмоциональная плотность, окраска, вибрато). В результате средневековая практика выработала особый тип пения, который теория назвала *пневмоническим*, соответствующим, по преданию, небесному ангельскому пению. Этот тип пения не утратил своей эталонности и в последующие эпохи. Именно с ним связано появление певцов-кастратов, им корректировались артифицированные, художественно отточенные формы музыки барокко (идеал *grata, grazia*). Абсолютизация высотной и тембральной чистоты определяющим образом сказалась и на выборе европейского музыкального инструментария. Сформированный к XVIII столетию комплекс инструментов симфонического оркестра явился результатом строгого слухового отбора: музыкальные музеи Европы содержат в порядке раз большее количество инструментов, сошедших с музыкальной арены. Чему они не соответствовали? Опять-таки исходному критерию очищенного, рафинированного звука.

Квинтовый обертон, отражённый от основного и воспринятый символически, определил не только эталонность соотношения собственно высот и разделов музыкальной формы. Обертональная оппозиция определила возвышенную семантику и текстовую форму музыкальной *пространственности* в целом. Пространственно звучала «воздушная», затрагивающая отдалённые регистры фактура, наполненная благозвучностью и чистыми, неторопливо ступающими гармониями. Если хоровые голоса раннего, затем развитого многоголосия, построенные на квинтовой иерархии высот, непосредственно ассоциировались с иерархическим строением мира<sup>6</sup>, то с распространением гомофонной фактуры подобное восприятие и понимание звуковых пластов как уровней мировой иерархии не утратилось, хотя и стало более опосредованным. Музыкальный текст продолжал хранить иерархическое миропонимание, культивируя высокий голос, высоко парящую мелодию, благозвучную объёмность фактуры и так далее. Все подобные пространственные находки музыкального языка продолжали озвучивать генеральный пространственный символ – бесконечную даль мира.

Запечатлённые через звук, интонацию, фактуру *даль* и *высота* формировались в музыке не как застывшие символы, но как участники духовного диалога. Вне этого диалога, то есть без образования синергического взаимодействия с *интонационным устремлённым* к нему *встречным движением*,

музыкальный символ не смог бы стать символом духовным. Процесс озвученного одухотворения в том и заключается, что к возвышенно чистому образу в формах мелодического и фактурного движения восходила энергетика душевно-чувственного устремления. Музыка Нового времени действительно наполнена этими восходящими токами музыки.

Следует подчеркнуть, что речь идёт о живом интонационном движении, осознанном и воспроизведённом музыкантом-исполнителем, а не только обозначенном в тексте. Например, *D dur* 'ную Прелюдию С. Рахманинова можно исполнить в изнеженно-мечтательных, импрессионистски-иллюзорных тонах, но можно преподнести и как тянущееся ввысь стремление, как напряжённая и переданная в каждой ноте жажда высоты, откликающаяся на исходную обертонально-пространственную ширь и красоту музыки. Лишь в этом, втором случае можно говорить об одухотворении чувства, о духовности как о реально действующей силе. Нацеленный на эту реальность анализ текста без труда обнаружит квинтовый остов начального движения фактуры, выявит превосходство восходящих интонационных сил этой музыки, отметит подключения церковных жанров – юбилейный и гимна – во втором и третьем проведениях темы. Неизбежно, вслед за этим, придёт к заключению о необходимости уже исполнительского очищения интонации от «психизмов» приземлённой чувственности, то есть одухотворения душевного.

Передаваемая музыкой идея восхождения – интонационного (в мелодическом или фактурном движении), колористического (в просветляющем течении гармонических красок) – требует как от анализирующего, так и от исполняющего особого внимания и усилий. Средневековая герменевтика не случайно подчёркивала необходимость возвышенного восприятия при «чтении» текста, поскольку лишь этими усилиями обретается реальная синергия Духа и душевного движения. Поэтому не случайно здесь в качестве методологического был определён принцип «анагогического понимания» (от *αναγω*, греч. – *возвожу вверх*), соответствующий духовному подвигу при толковании Священных писаний и затем художественных творений. Сегодняшние подходы имеют иную предуготовку – предметно-психологическую, сюжетно-образную, когда интерес вызывает скорее процесс, нежели то, ради чего он происходит.

Озвученная музыкой бескрайность соединяет в себе как бесконечно продлённый топос, так и бесконечно расширенный *хронос*. Снятие времён, остановка мгновения, по-разному воплощаемая в звуках, создаёт дистанцию созерцания, образует в пространстве художественного мира музыки иерархическое соотношение временного (образного)

и надвременного (ценностного), когда душевно-чувственное созерцается «от вечности». К одному из устойчивых, выработанных музыкой способов озвучивания такой полихронии относится неторопливо пульсирующий органнй пункт. Звучащий на его фоне жанр и есть тот локальный хронотоп, который погружается в контекст надвременья, делокализуется.

В Интермеццо № 1 ор. 117 И. Брамса, к примеру, неизменно пульсирующий и заполняющий всю фактурную вертикаль *es* погружает жанр (образ) сицилианы в ситуацию «остановленного времени».

И. Брамс. Интермеццо № 1 ор. 117



Наиболее частая в таких случаях художественная ассоциация связывается с образами воспоминаний, которые, по сути, и являются остановленной для настоящего – симультанной целостностью, предзаданной для отдалённой (духовной) оценки. В названном примере нетрудно заметить отмеченные выше средства духовной символизации. Это и особое внимание к квинтовому остову *es-b*, и обращение к гармоничной обертонально-пространственной фактуре, подчёркивание вверхстремительных интонаций в начале (призыв) и окончании (провождение в даль, удержание на высоте) мелодических фраз. Сицилиана в таком контексте идеализируется, отдалается от конкретики своего первичного значения или, как говорят литературоведы, – *семантически делокализуется*. Следовательно, в музыкальном тексте опять совершается процесс синергии: отхода от первичной образности в сторону абсолютно ценностного, благодаря символическому преобразению процессуального в неизменное.

Процесс *семантической делокализации* уже известен музыковедению как «обобщение через жанр» (А. Альшванг). Однако до сих пор это понятие часто толкуется обобщённо. Более того, оно никак не связывается с вопросом духовного содержания музыки. Между тем жанровое обобщение не только в музыке, но и в других «текстовых» искусствах есть именно процесс «идеации» (В. Зеньковский) конкретного. Такое свойство языка также было известно средневековой герменевтике, а в XV столетии у Николая Кузанского оно воплотилось в понятии *albetionis terminatorum* – «снятия определённого».

Что означает текстовая ситуация, в которой жанр показывается словно бы вне конкретного времени и обстоятельств? Возникает художественный парадокс, поскольку жанр по природе своей крепко спаян с конкретикой времени и события. Попадая в область бесконечно расширенного хронотопа, он идеализируется или *художественно обобщается*. В каком смысловом пространстве (душевном или одухотворённом) оказывается музыкальный образ, озвученный, например Мазуркой *a moll* Ф. Шопена, когда она попадает в контекст замедленного времени и минорного лада? Даже в более привычном «душевном» объяснении (образ воспоминания) снимается определённая временная/местная, а значит, делается первый шаг в сторону духовного толкования: лирический герой пьесы видит конкретный жанр/событие в зеркале не текущей минуты, а всей жизни, в зеркале непреходящих ценностей. Но есть и ещё один шаг децентрализации – переход от душевного уровня к духовному. Этот шаг, можно сказать, архитипичен для музыки. Именно его прочувствовал А. Куприн в *Largo appassionato* Бетховена и замечательно передал в «коде» «Гранатового браслета» повторением благодарственных, несмотря на трагедию, слов из молитвы Господней: «Да святится имя Твое». Сделать такой же шаг предлагает и Ф. Шопен, когда начинает свою пьесу с гимнической (!) интонации.

Следовательно, художественно-смысловой процесс, в котором конкретное событие личного опыта начинает жить как форма воплощения абсолютной ценности, мы и можем определить как *одухотворение материально-чувственного*. Ход суждений, связанный с обобщённо-возвышенной оценкой конкретного явления (идеация), В. Зеньковский считал закономерной данностью человеческого мышления вообще [3]. Характерно, что при описании этой преобразующей процедуры ума философ употребляет близкие музыковедению понятия первичности и вторичности: он говорит о первичной и вторичной «рационализациях». В данных определениях конкретный эмпирический опыт противопоставляется опыту духовно-символического осмысления конкретики. Распространяя эту утвердившуюся в христианской философии гносеологию на область музыкальной аналитики, можно спрогнозировать многообещающую исследовательскую магистраль. Явление, которое А. Альшванг назвал «обобщением через жанр», требует оценки смысловой данности текста, в том числе с позиций именно духовных. Художественное обобщение есть ни что иное, как путь (по В. Зеньковскому) «вторичной рационализации» первичных жанровых и интонационных данностей текста. В отличие от существующей сегодня

*иерархии жанровых преобразований*, ориентирующейся главным образом на идею полиструктурности текста, иерархия жанровых обобщений должна быть направлена на меру духовной символизации первичных значений, то есть на степень их одухотворения. И те варианты или уровни обобщения, которые при этом возможны при построении этой иерархии преобразований, должны будут ориентироваться не на структуру (или тело музыки), не на эмоциональные процессы и логику их горизонтальной драматургии (то есть душу музыки), а на степень приобщения знаковой структуры к тому, что музыка своими средствами определила символами Духа: озвученную *Красоту, Высоту и Бесконечность*. В этом случае устойчивая интонация или жанр, оставаясь семантической единицей, из знаковой системы взаимодействия образных «первичностей» преобразуется в форму приобщения Высоте-Духу. Предметно-чувственная эмпирия знака оказывается здесь модусом, носителем Образа, пронизываясь анагогическими интонационными токами предельно-ценностных соизмерений. Это лишь общий подход возможной разработки дифференциации уровней и способов обобщения жанра, «приобщения» жанра, обобщения жанром и так далее.

Процесс одухотворения в языке выражен через содействие «одухотворяемого» и «одухотворяющего». Но для того, чтобы начать аналитический поиск одухотворяющей интонации в языке, необходимо утвердиться на самой исходной установке видения – усматривании в музыке её генеральной вертикали, жажды духовного смысла. В этом случае вопрос о познании превращается в вопрос изначального выбора, с которым самым непосредственным образом сталкивается музыкант-исполнитель. Играть ли виртуозную пьесу агрессивно-механистически или восторженно, патетический пассаж – негодуя или с концентрацией будущего взлёта, трагическую тему – безысходно или с возвышенным откровением сердца? Вопрос везде один: включить ли Небо? Прагматически устроенная мысль здесь неминуемо выдвинет вопрос о «корректности» априорной исходной установки по отношению к «объективному познанию» (?). Однако такой вопрос рождает и контрсомнение в объективности лишь предметно-чувственного подхода к музыке, что в целом опять же переводит разговор в плоскость мировоззрения. Характерно, что сегодня даже в области естественных наук говорится об «умном взгляде», то есть взгляде на мир не иначе, как через фильтр опыта<sup>7</sup>. В литературоведении подобный подход называют «предзнанием», в другом случае «пресуппозицией» (В. Звегинцев), который, по существу, развивает принцип, заложенный ещё средневековой теорией понимания.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Более пристальный в последние годы разговор к вопросам музыкального содержания в музыкознании обозначил и стремление к уточнению этого понятия, возвращению ему изначальной ясности. Здесь следует отметить работы В. В. Медушевского, прямо направленные на проблему духовного содержания музыки [6; 7], исследования В. И. Мартынова, Т. Ю. Черновой.

<sup>2</sup> И. А. Ильин так комментирует процесс духовной синергии: «От Бога исходит духовное откровение, которое должно быть свободно и цельно принято человеком. От человека же исходит живое, невынужденное и искреннее приятие (созерцание, любовь, вера!), которое восходит к Богу в виде молитвы и согласных с ней дел» [4, с. 64].

<sup>3</sup> Об обретении человеком «неслышимой музыки сфер» пишет В. И. Мартынов (см., к примеру: [5, с. 27] и др.).

<sup>4</sup> *Repercussio [repercutio]* (лат.) – отражение, отражённый, отголосок. *Vox repercussa* – отражённый звук.

<sup>5</sup> В некоторых случаях тема начинается квинтой ниже, но затем переходит на октаву вверх. Вполне вероятно, что это связано с тембровыми и регистровыми возможностями инструмента.

<sup>6</sup> Как будто полифоническую фактуру имел в виду Ориген, характеризуя строй мироздания: «Миром мы теперь называем всё, что находится выше небес, или на небесах, или на земле, или в так называемой преисподней» [8, с. 152].

<sup>7</sup> О понятии «умного глаза», которое стали употреблять бионики и психологи, пишет В. Звегинцев. Так была обозначена «загадочная для науки “разумность глаза”», способного «проникнуть в невидимую суть видимых вещей. При этом человеческое зрение позволяет иногда узнать и такие качества предметов, которые вообще недоступны непосредственному восприятию человеческих чувств, но которые известны разуму» [2, с. 205].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. – М.: Экон-Информ, 2009.

2. Звегинцев В. А. Предложение и его отношение к языку и речи. – М., 1976.

3. Зеньковский В., *прот.* Основы христианской философии. Т. 1, 2. – М.: Изд.-во Свято-Владимирского братства, 1992.

4. Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. В 2 т. – Париж; М.: Рарогъ, 1993.

5. Мартынов В. И. Музыка, космос и космическое пространство // Миф. Музыка. Обряд. – М.: Композитор, 2007. – С. 26 – 30.

6. Медушевский В. В. Внемлите ангельскому пению. – Минск: Православное братство во имя Архистратига Михаила, 1999.

7. Медушевский В. В. Музыковедение: проблема духовности // Советская музыка. – 1988. – № 5. – С. 5 – 15.

8. Ориген. О началах // Творения Оригена учителя Александрийского. – Казань, 1899.

**Шуранов Виталий Александрович**

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки,  
проректор по научной работе  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова



З. А. ИМАМУТДИНОВА  
Государственный институт  
искусствознания

## О ФЕНОМЕНЕ МЕЛОДИЗИРОВАННОГО ЧТЕНИЯ КОРАНА (К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РИТОРИКИ САКРАЛЬНОГО ТЕКСТА)

УДК 783.3.01

Исследование культового речитирования в исламе, понимаемого как практика особого музыкального интонирования, впервые предпринималось в зарубежной науке в 30-е годы XX века (Г. Фармер), а в отечественном музыковедении – начиная с 70-х – 80-х годов (И. Р. Еолян)<sup>1</sup>. В имеющихся работах – монографиях и статьях зарубежных учёных, специалистов стран СНГ и России (al-Faḡīqī, K. Nelson, H. Touma, Т. Джани-заде, А. Джумаев, Г. Сайфуллина, В. Юнусова и др.)<sup>2</sup> рассматриваются общие вопросы отношения Корана/ислама к музыке и характеризуются стилевые особенности коранического чтения: интонационность, ритмика, синтаксис. При всей неоспоримой значимости этого корпуса трудов, некоторые проблемы в нём скорее лишь намечены, иные аспекты не освещены вовсе<sup>3</sup>.

Данная статья вводит в проблематику новой методологии анализа чтения Корана, исходя из принципов *риторики* как филологической науки, при этом используя возможности современных технических средств, а именно – компьютерной программы, нацеленной на запись и расшифровку звукового материала<sup>4</sup>.

Статья базируется на понятии «музыкальной риторики» Корана, направленного на традицию «украшенного», то есть интонационно и мелодически развитого чтения Корана<sup>4</sup>.

Понятие *музыкальной риторики Корана* выступает в узком смысле слова синонимом понятия *исламской* риторики, противопоставляемому мною понятию *мусульманской* риторики. Понятие *мусульманской* риторики распространяется на риторику в устных профессиональных музыкальных традициях, в музыкальном фольклоре народов *дар-аль-ислама/мира ислама*. Понятие *мусульманской музыкальной риторики* может вбираться понятием *исламской музыкальной риторики*, которое в широком смысле слова охватывает все её формы.

Тема «Коран и риторика/*ал-балāга*» имеет длительную традицию изучения в исламе: вплоть до XX века анализируются – исходя из задач грамматики и толкования (тафсира) – применяемые в коранических аятах риторические фигуры (фундаментальный

труд Мухиддина ад-Дарвиша)<sup>5</sup>. Значимость и непреодолимая ценность *ал-балāга* для арабов, видимо, может подтвердить и тот факт, что изучение её основ является обязательным в странах Ближнего Востока даже в курсах изучения арабского языка иностранцами. В популярном учебнике для не-арабов в трёх наиболее сложных (из имеющихся одиннадцати) разделах вводятся для объяснения риторические фигуры<sup>6</sup>. Уже поэтому, думается, изучение мелодизированных форм чтения Корана с позиций риторики является актуальным и перспективным.

Именно исключительное внимание к риторическим фигурам и отстранение вопросов риторической диспозиции (то есть, построения всей речевой композиции, что активно разрабатывалось в античной риторике) определяет, на наш взгляд, специфику исламской риторики как науки.

Составными частями *‘илм ал-балāга* (исламской науки риторики) стали *‘илм ал-ма‘ани* (учение о значениях), *‘илм ал-байан* (учение об изъяснении) и *‘илм ал-бади‘* (учение о фигурах). Таким образом, в арабо-персидской традиции вопрос о форме (столь важный в античной теории и практике риторики) не вылился в отдельный, самостоятельный раздел. Ни в одном арабском или персидском трактатах проблемы формы не отграничены структурно, в виде отдельного текста. Вопрос в них ставился лишь в отношении «единиц» формы – бейтов (двустрочий). Именно на этом композиционном уровне, прежде всего, решалась проблема формы и содержания, но и эта проблематика структурно в трактатах не выделялась.

Думается, что такое растворение проблем построения формы в арабской (а также персидской риторике) было обусловлено сложностью решения проблемы композиции в самом Коране. Особенности текста Корана связаны с его изустной природой. Расположение коранических сур (глав – их 114) подчиняется различным, до конца не объяснённым принципам (в частности, сложно взаимодействующим и нарушаемым принципам обратной хронологии и уменьшения объёмов сур от начала к концу всего текста); не получил своего однозначного истолкования при-

\* Выражаю свою благодарность руководителю научно-вычислительного центра Московской консерватории им. П. И. Чайковского кандидату технических наук А. В. Харуто за предоставленную возможность использования разработанной им компьютерной программы SPAX и непосредственную помощь в подготовке графических расшифровок.

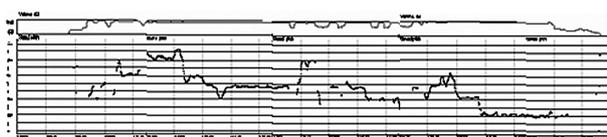
нцип расположения аятов (строф) в сурах. Является ли этот порядок богоданным – этот вопрос активно дискутировался многими богословами. В то же время проблемой записи и составления текста Корана как единого целого занималась после смерти пророка Мухаммада особая комиссия из его сподвижников<sup>7</sup>.

Необходимо подчеркнуть, что в организации коранического текста определяющими выступают принципы вариантности и вариабельности, идеи поступательности и процессуальности, которые становятся базисными во всей культуре мусульман, проникая в самые глубины подсознания.

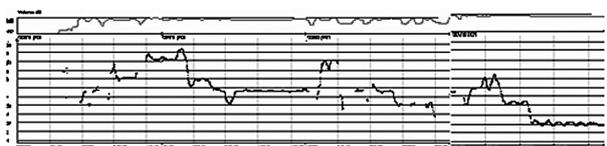
Одновременно с этим, в тексте Корана громадную роль играют повторы – фраз, слов, звуков, их варьирование, ритмизованность слога, рифмы. М. Б. Пиотровский по этому поводу высказывает следующим образом: «Коранический текст обильно, почти избыточно разукрашен. Он орнаментирован многочисленными повторами и разными прямыми и косвенными связками... Повторы создают свой особый ритм, который в разных местах священного Писания может меняться»<sup>8</sup>. При этом важнейшей особенностью организации словесной ткани Корана является то, что это не имело сознательного характера, не происходило как результат усвоения норм и принципов уже сложившейся теории, а как раз наоборот, – послужило основой для исламской риторики, её будущей теории и практики.

Благодаря компьютерным расшифровкам (графическим мелограммам) образцов речитаций Корана можно не только услышать, но и ясно увидеть, что интонационное обновление, как правило, сочетается с применением повторяющихся мелодических ходов – формул. Их использование может соединяться с повтором какого-то слова либо фразы в Коране. Например, ярчайший пример даёт чтение мединским шейхом ‘Али ибн ‘Абд ар-Рахман ал-Хузайфом суры 55 «Ар-Рахман» («Милосердный»), где слова «*Какое же из благодеяний Господа вашего вы сочтёте ложным?*», повторяющиеся в тексте 31 (!) раз, им интонируются вновь и вновь «звук в звук», то есть без каких-либо изменений, даже в мелодическом рисунке распево. Сравним мелограммы в двух таких аятах:

Аят 12-й (13-й) суры 55



Аят 21-й суры 55



Тем же принципам при чтении данной суры следует имам Ибрагим Шахимардан из Татарстана, опирающийся на канонические традиции, исторически сложившиеся в Саудовской Аравии. Молодой кари (чтец) при речитировании риторического вопроса «*Какое же из благодеяний Господа вашего вы сочтёте ложным?*» придерживается устойчивой мелодической модели, лишь в четырёх случаях (из 31-го) допуская мельчайшие интонационные изменения. При этом, есть и другие чтецы, использующие данный приём, так как традиции чтения шейха ‘Али ибн ‘Абд ар-Рахман ал-Хузайфа наследуют имамы, вырабатывающие эти навыки в непосредственном общении, обучаясь в медресе в Медине (Саудовская Аравия)<sup>9</sup>.

Итак, в том и другом примерах чтения многократно повторяется риторический вопрос, который благодаря своей мелодизированной «оболочке» фактически превращается в *музыкально-риторическую фразу*. (Именно так её следует называть, если учитывать звуко-акустическую реальность.) Точно так же повторяющиеся шейхом ‘Али ибн ‘Абд ар-Рахман ал-Хузайфом (или другими курра – чтецами) отдельные слова и словосочетания Корана, благодаря своей мелодической оформленности, превращаются в мелодико-риторические формулы и выступают в роли *музыкально-риторических фигур*.

Таким образом, можно не просто предполагать, но и утверждать, что возникновение при чтении Корана музыкально-риторических фигур означает: риторика и мелодизированное культовое речитирование образуют единый феномен – исламскую музыкальную риторику. Если по определённой аналогии с разработанным в средневековых трактатах понятием собственно риторики (то есть, ал-балāга как науки о красноречии – М. Кулиева)<sup>10</sup> попытаться раскрыть смысл понятия *исламской музыкальной риторики*, то окажется, что это искусство «украшенного» мелодизированного чтения Корана. Можно сказать также, что это искусство омузыкаленного «красноречия», призванное обеспечить законченность (с позиций мелодико-интонационного развития), ясность и совершенность высказывания, призванное убеждать и нести в себе способность яркого воздействия на слушателя. По этому поводу заметим, что известны случаи большого эмоционального всплеска, сопровождающегося даже слезами, при первом слышании чтения Корана. Восприятие не знающих арабский язык в подобной ситуации ориентировано как раз исключительно на фонетику языка, на музыкальную интонацию и мелодическое развитие, что обнаруживает *самостоятельное значение музыкальной риторики*.

Причём, могут не знать смыслов речитируемых текстов и сами хафизы (чтецы, знающие Коран наизусть, что выяснялось в личных беседах), то есть и в этом случае текст воспринимался именно как интонируемая *мелодизированная целостность*.

Исламская музыкальная риторика проявляет себя посредством действия музыкально-риторических фигур, всплывающих на фоне импровизационного развития. В качестве коранических *музыкально-риторических фигур* выступают мелодические формулы, отличающиеся характерной выразительностью и/либо соединяющиеся с конкретным словом/словосочетанием, либо независимые от текста, что может осуществляться в разных масштабах. В варианте чтения Корана шейха 'Али ибн 'Абдурахман Хузайфа из священной Медины (рассматриваемое при анализе как нормативное), например, свою особую, мелодически развитую формулу получает слово «ангелы» («*malā'ika*»).

Категории средневековой (вербальной) риторики лишь частично и опосредованно можно применить по отношению к музыкальной исламской риторике. В целом, музыкально-риторические фигуры, как и собственно риторические, можно разделить на три группы:

- 1) *смысловые* (использующие, прежде всего, ритмическую формулу);
- 2) *украшающие* (распев на нейтральных словах);
- 3) *сочетающие эти функции* (например, фигуры, используемые чтецами при мелодически богатом произнесении «прекрасных имён Аллаха»).

Можно говорить о наложении на музыкально-риторические фигуры функций тех или иных фигур средневековой риторики, причём наибольшее приближение возможно в следующих случаях<sup>11</sup>:

- 1) с фигурами, выражающими принципы украшения художественной речи за счёт дополнительной ритмизации и рифмовки, то есть создающими эффект параллелизма. Среди таких – фигура *тарси'*, осуществляющая идею ритмико-синтаксического параллелизма внутри бейта, но главное – разновидности *садж'а*, приносящие рифму в организацию и прозаического текста;

- 2) с фигурами, которые представляют собой приёмы нарушения моноритма (столь характерные для Корана), например, *тарджи'*;

- 3) с фигурами, основанными на повторе слов-омонимов (в словах при различии их смыслов могут совпадать ритм, харфы). Здесь можно назвать фигуры *таджнис* и её разновидности, *маклубат* (палиндром, где меняется порядок следования харфов) и др.

Конкретизируем одно из этих положений на примере, заострив внимание на приёмах ритмизации и рифмы, столь важных с позиций музыкальной риторики. В названном выше трактате Ватвата приводятся фигуры *садж'а*: рифмующиеся в лексических группах последние слова, совпадающие по метру, количеству букв и последней букве, образуют фигуру *мутавази*, а например, совпадающие только по равви (харфу/согласному) – фигуру *мутарраф*, по метру – *мутавазин*. В использовании этих приёмов (фигур) в коранических сурах нет нарочитости (как и в следовании принципам ритмизации в целом и повторности), тот или другой тип рифмы возникает как бы

спонтанно. Один из показательных примеров – сура «Фатиха», состоящая из религиозной формулы *бас-мала* («Аллах милостивый, милосердный» – фразы, предваряющей все суры Корана, за исключением 9-й) и 7 аятов – небольших речевых фрагментов<sup>12</sup>:

Сура «Фатиха» («Открывающая <Коран>»)

Bismillaahi-r-rahmaani-r-rahiim (0)

Al-hamdu lillaahi rabbil 'alamiin (1)

Ar-rahmaani-r-rahiim (2)

Maaliki yawmid-diin (3)

Iyyaka na'buduwa iyyaka nasta'iin (4)

Ihdinas-siraatal-mustakiim (5)

Siraatal-lathiina an-'amta 'alayhim (6)

Gayril-ma'duubi 'alayhim waladdaalliin. Amin. (7)

Эти 8 строк разной протяжённости рифмуются по харфам/звукам *равви*: 1-, 3-, 4-, 7-й аяты по харфу «*n*», а нулевой («эпиграфический»), 2-, 5- и 6-й – по харфу «*t*», а также на основе фонетической близости окончаний (опоре на долгий или короткий гласный «*i*»). Обобщая, можно говорить об употреблении в суре фигуры *мутарраф*, что подкрепляется средствами мелодизации и означает превращение риторических фигур в музыкально-риторические.

Музыкально-риторические фигуры классифицируются по *музыкальным* параметрам, – прежде всего, по характеру интонационного рисунка, наличию либо отсутствию распева (возникающего в моменты продления гласных и согласных по правилам аттаджвѣда). Фигуры могут появляться в самых разных местах формы – в начале, серединной части, в завершении аятов (наименьшей коранической композиционной единицы).

Мелодические формулы, используемые в завершении аятов, приобретают особое значение и обнаруживают себя во всех стилях чтения. Именно эти музыкально-риторические формулы оказываются параллелью разновидностям *садж'а*. Естественно, что музыкально-риторические фигуры, дающиеся в завершение мысли (её словесной формы), могут различаться по степени устойчивости, напоминая явления половинного и полного совершенного музыкальных кадансов в западноевропейской музыке. Наконец, музыкально-риторические фигуры наделяются различными функциями в сурах (главах) и Коране в целом, получая, к примеру, значение рефрена. Формульная интонация может наделяться функцией связи, необходимой для соединения просодических единиц (фигуры, включающие распевы согласных).

Очевидно, что формирующиеся в просодии Корана музыкальные смыслы дополняют и по своему «комментируют» кораническое Слово. Видимо, музыкально-интонационная логика в коранических кантиляциях должна нести нечто необъяснимое, соответствуя спонтанности и многозначности, непосредственности вербального текста.

Музыкально-риторические фигуры (формулы) вовлекаются в систему имеющихся в Коране текстуальных (словесных) повторов, создавая свою систему связей, усиливая либо ослабляя звучание сквозных рифм, то есть, переходящих из одной суры в другую. Такое движение музыкально-риторических формул

создаёт особый план, привнося дополнительно специфические *орнаментальные* качества в арабскую просодию (общий интонационный рисунок) и в *Зевже* воплощая идею «неподражаемости» Корана (и́ джаз ал-Кур’ан), разработанную в средневековой науке в отношении сакрального для мусульман текста.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Farmer H. G. A History of Arabian Music to the Xth Century. – London, 1929; Еолян И. Р. Очерки арабской музыки. – М., 1977.

<sup>2</sup> Al-Farūqī L. I. The Nature of the Musical Art of Islamic Culture: A Theoretical and Empirical Study of Arabian Music. Dissertation. – University of Montana, 1948 (Indiana University, 1949); Touma H. Die musik der Araber. – Berlin, 1975; Nelson K. The Art of Reciting the Qur’an. – Austin, 1985; Джумаев А. Ислам и музыка // Музыкальная академия. – 1992. – № 3; Джани-заде Т. Поэтика музыки в исламе (к постижению ритуала и музыки) // Тело, вещь, ритуал. – М., 1996; Сайфуллина Г. Проблема «Ислам и музыка» в истории татарской общественной мысли // Идель. – 1996. – № 11–12; Шамилли Г. Феномен *мустики* в мусульманской культуре // Культурное наследие Ирана на пороге XXI века: матер. междунар. конф. по фундаментальным проблемам иранистики (философия, литература, искусство). 15–16 февраля 2001 г., Москва. – М., 2001; Мирза-бей. Рисале и мустики [Трактат о музыке] / пер. с перс. яз. рукописи XVII века, предисл., коммент. и толковый словарь средневековых муз. терминов Г. Б. Шамилли // Искусство Востока. Художественная форма и традиция. – СПб., 2004; Юнусова В. Н. Ислам и музыкально-культурные традиции народов Поволжья (к проблеме взаимосвязи конфессии и художественной культуры) // Этнографическое обозрение. – 1996. – № 2 и др.

<sup>3</sup> Ценность появившихся в последнее десятилетие диссертаций молодых исследователей состоит, прежде всего, в охвате религиозных музыкальных жанров российских мусульман-турков и дальнейшей разработке некоторых важнейших для зарубежного и отечественного музыковедения идей. См.: Бородовская Л. З. Традиции суфизма в татарской музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Казань, 2004; Софийская А. Б. Музыкальные аспекты религиозных праздников татар-мусульман Поволжья: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Казань, 2007; Туймова Г. Р. Религиозные музыкально-поэтические жанры в традиционной музыке крымских татар: мавлид и иляхи: дис. канд. ... искусствоведения. – М., 2008; Газиев И. М. Формирование и развитие профессионализма в вокальной культуре Волго-Уральских мусульман: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Казань, 2009.

<sup>4</sup> Категория *исламской музыкальной риторики* впервые была введена в кандидатской диссертации (1997) и монографии автора. См.: Имамудинова З. А. Культура башкир. Устная музыкальная традиция («чтение» Корана, фольклор). – М., 2000. Ряд положений, касающихся различных свойств выразительности мелодизированного чтения Корана, разрабатывается в статьях и докладах автора. См.: Кораническое Слово и религиозно-культурный ритуал мусульман (Урало-Поволжье) // Религиозный опыт народной культуры. Образы. Обычаи. Художественная

практика: сб. ст. – М., 2003; Чтение Корана. Регионально-этнические формы Евразии // Арало-Каспийский регион в истории и культуре Евразии: матер. междунар. конф. (Актобе, 25-27 мая 2006 г.). – Актобе, 2006; Музыкальная риторика Корана: традиции российских мусульман // Культурные традиции Египта и Востока: от древности к глобализации: матер. междунар. конф. / Египетско-Российский университет, Институт востоковедения РАН. – Каир, 2008. – На рус., англ., араб. яз.; Чтение Корана и проблемы артикулирования // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве. Проблемы артикуляции и тембра. – СПб., 2008; Reading of the Holy Qur’an and Maqamat // Proceedings of International Musicological Symposium «Space of Mugham». 18–20 March. – Baku, 2009 и др.

<sup>5</sup> Мухиддин ад-Дарвиш. И’рабу ал-Кур’ани ал-Карими ва ай’ануху [Грамматический разбор Священного Корана и разъяснение «красот изложения»]. – 7-е изд. – Дамаск; Бейрут, 2002. – На араб. яз.

<sup>6</sup> Бадави Ас-Са’ид Мухаммад, ал-Латиф Мухаммад Хамсаг ‘Абд ар-Раби’и Махмуд. Ал-Китаб ал-асасийу фи та’лим ал-лугат ал-‘арабийя ли гайр ан-настикун би-хā. – Тунис, 1993.

<sup>7</sup> См.: Резван Е. Коран и его мир. – М., 2002. – С прилож.

<sup>8</sup> Земное искусство – небесная красота. Искусство Ислама. Каталог выставки / под общей ред. М. Б. Пиотровского. – СПб., 2000. – С. 40.

<sup>9</sup> Так, например, произошло, по его собственному признанию, с муфтием Польши Томашем Мишкевичем (беседа состоялась в октябре 2009 г. на Международном конгрессе по исламскому искусству в Кракове).

<sup>10</sup> Кулиева М. Вопросы теории арабской литературы на основе «Мифтāх ал-‘улум» [«Ключ к наукам»] ас-Саккаки: дис. ... канд. филол. наук. – Баку, 1983.

<sup>11</sup> Автор статьи опирается на понятия, используемые в персоязычном трактате: Ватват Рашид ад-Дин. Хадā’ик ас-сихр фи дакā’ик аш-ши’р [Сады волшебства в тонкостях поэзии] / вступ. ст., пер. с перс. и коммент. Н. Ю. Чалисовой. – М., 1985.

<sup>12</sup> Классический перевод И. Ю. Крачковского (Коран / пер. и коммент. И. Ю. Крачковского. – 2-е изд. – М., 1986) представляет собой подстрочник. Приведём пример тех же аятов суры «Фатиха» как опыт поэтического перевода:

«Читай во имя Бога, Владыки твоего,  
Кто создал Человека, кто сотворил его  
Из кровавого сгустка и дал увидеть свет.  
Читай! Щедротам Божьим конца и меры нет.  
Господь письмом высоким не знавших научил,  
Он человеку знание сокрытого вручил...»  
(Коран. Священная книга мусульман / пер. с араб.

Т. А. Шумовского. – М., 1995).

### Имамудинова Зилия Агзамовна

кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник  
Отдела современных проблем музыкального искусства  
Государственного института искусствознания



Г. Р. КОНСОН

Государственная классическая академия  
им. Маймонида

## А. ЛОСЕВ – Б. АСАФЬЕВ: СМЫСЛОВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

УДК 78.01

В музыковедении, как известно, одной из главенствующих была проблема сближения теории музыки с эстетикой. Об этом ещё в XIX веке в России писал А. Серов [24], а в зарубежном музыковедении – Г. Риман [21, с. 1260]. В XX веке отмеченную проблему разрабатывали Л. Мазель, И. Рыжкин, А. Фарбштейн, В. Цуккерман [15; 22; 25; 30] и др.

Вместе с тем, не менее актуальной была проблема сближения теории музыки с философией, к чему также в своё время призывал исследователей А. Серов [24, с. 87], а в конце XX века – многие учёные-музыковеды. Так, Ю. Холопов, утверждал, что «заветная конечная задача теории музыки оказывается лежащей в области философской науки. И кажущиеся столь заумными постановки вопроса о постижении истины музыкального бытия в плане созерцания “истинносущего” и рассмотрения всего логического пути к нему становятся необходимой частью (теоретического) музыковедения» [28, с. 109]. Образцы внедрения философских законов и категорий в музыкальную науку и непосредственной опоры на них в анализе музыкальных произведений содержатся, к примеру, в трудах Л. Мазеля и И. Рыжкина (об этом см.: [9; 10; 11]).

Однако более ранние примеры сближения теории музыки и философии встречаются в трудах двух крупнейших отечественных учёных: А. Лосева и Б. Асафьева. Любопытно обнаруживаемое в них сходство некоторых научных положений, тем более что интересующие нас труды философа были написаны раньше асафьевских работ, которые будут здесь рассматриваться. Исследование Лосева «Философия имени» [14, с. 9-192] было создано в 1923 году, издано в 1927-м, а работа «Музыка как предмет логики» (в четырёх очерках) [14, с. 193-390] была написана в период с 1920 по 1925 годы и издана в 1926-м. Очерки эти Лосев в виде докладов, по признанию самого философа, «в разное время и по разным поводам» читал в Государственной академии художественных наук и Государственном институте музыкальной науки [там же, с. 195].

Первая же часть основополагающего труда Асафьева «Музыкальная форма как процесс» была закончена в 1929 году и опубликована в 1930-м [7]. Необходимо также учесть и более раннюю его работу: «Инструментальное творчество Чайковского», изданную в 1922 году [1], в которой уже заметно сходство терминологического аппарата обоих учёных.

Проанализируем некоторые смысловые параллели в трудах двух учёных, пользуясь методом «филогенетической инверсии». Подобный путь в философском изучении музыкального искусства Ю. Холопов называет возвращением «по ступеням ценностного филогенеза искусства» к более ранним его стадиям [27, с. 91]. В изучении их трудов мы будем опираться на анализ общих ключевых понятий.

Одно из главных понятий, которое встречается у Асафьева и Лосева, – *музыкальное бытие*, привлёкшее наше внимание, поскольку заимствовано из философии<sup>1</sup>. Асафьев использует его в связи с введённым им в музыковедение понятием «симфонизм», определяемым как «цельный (целостно-единный), непрерывный в данной сфере звучаний (то есть в композиции), звуковой поток, который движется в ряде сменяющихся, но слитно связанных музыкальных концепций, *влекомый* и *влекущий* нас неустанно от центра к центру, от достижения к достижению – до предельного завершения. Таким образом, симфонизм представляется нам как *непрерывность музыкального* (в сфере знаний предстоящего) *сознания*, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множества остальных; когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций, музыкально-творческое Бытие [курсив автора. – Г. К.]» [1, с. 238]<sup>2</sup>. К этому определению добавим ещё одно асафьевское суждение о симфонизме, наличие которого учёный видит в непрекращающейся реализации формулы музыкального динамизма (i: m: t) (см.: [7, с. 66]), «когда воспринимается ощущение непрерывности музыкального тока и влекущей вперёд устремлённости» [1, с. 237-238].

Итак, музыкально-творческое бытие понимается у Асафьева как единое целое в процессе – возникающее в непрерывности интуитивного музыкального сознания. Ключевыми словами и выражениями здесь являются: «непрерывность музыкального сознания», «цельный (целостно-единный)», «единое целое», «процесс», «звуковой поток», «влекомый и влекущий», «музыкальный динамизм». С помощью этих слов Асафьевым нащупывается смысл непрерывного (в будущем симфонического) развития содержания в музыке.

Ранее понятие «музыкальное бытие» с диалектических позиций было разработано в труде Лосева «Музыка как предмет логики». Приведём один из примеров: «...бесформенное множество-единство

непрерывно движется, стремится, влечётся<sup>3</sup>. Есть сплошной процесс в этом бесформенном бытии... Динамизм и неустойчивость, непрерывное изменение – основная характеристика этого сплошного, мятущегося единства-множества. Таково это ... свойство – сплошная процессуальность и динамизм музыкального бытия [курсив автора. – Г. К.]» [14, с. 210]. Ключевыми выражениями здесь оказываются: «множество-единство» и «единство-множество», «непрерывное изменение» и «непрерывно движется», «сплошной процесс» или «процессуальность», «бесформенное бытие влечётся», «динамизм музыкального бытия».

При сравнении аналитической лексики, с помощью которой конкретизируется понятие «музыкальное бытие», принципиально важные выражения у обоих учёных совпадают. К таким относятся: «цельный звуковой поток», или «сплошной процесс», «процесс звучащих реакций», который «влечётся», или «влекомый и влекущий», но (обязательно. – Г. К.) непрерывный, с «непрерывным изменением» – «музыкальный динамизм» или «динамизм музыкального бытия». В итоге, трактовка понятия «музыкальное бытие» и его объяснение Лосевым и Асафьевым являются идентичными с той разницей, что у Лосева это понятие разработано как философско-эстетическая система, а у Асафьева оно рассмотрено в связи с симфонизмом.

В конкретизации понятия звукового потока Асафьев в ходе рассуждений утверждает *изолированность этого потока* от времени и пространства: «Как неделим единый процесс творчества, так неделим в своём существе и выявленный им звуковой поток. Хотя этот поток созвучаний воспринимается в ряду смен звуковых сочетаний во времени, но мыслится он как пребывание в состоянии звучания, или, строго говоря, прохождение сквозь сферу звучания, вне времени и пространства» [1, с. 238]<sup>4</sup>.

Последнее выражение «звучания, вне времени и пространства» заслуживает внимания. Думается, здесь есть связи с аналогичными установками Лосева: «Музыкальное бытие, не живя в пространстве, тем самым не живёт и в пространственно-измеряемом времени. Оно требует того подлинного времени, которое существует без пространства и не измеримо никакими линейками» [14, с. 237]. Кроме того, «всякое течение времени, – по Лосеву, – зафиксированное на измерительном приборе, напр., часах, есть тем самым уже не время, а всё то же самое пространство и его отдельные куски» [там же].

Причиной такого хода рассуждений Лосева является особое понимание проявления данных философских категорий в музыке. Основываясь на учении Плотина, Лосев, рассматривая, например, категорию времени, интересуется его феноменологией, то есть «смысловой данностью» [там же, с. 300]. По мнению Лосева, время не обязательно связано с движением – оно может совмещаться с покоем, а движение может быть вне времени, и тогда время будет означать одно, а

движение – другое. Кроме того, движение может быть прерывистым, а время – нет. У каждой сферы в небе своё время движения. Крайняя проходит наибольшее расстояние за определённое количество времени, время прохождения расстояния у других сфер – более медленное<sup>5</sup>. В изучении *относительности взаимоотношений движения, пространства и времени* Лосев уверен, что невозможно выделить какое-то одно время в качестве измерительного критерия. В различных временных отсчётах учёный выделяет такой, при котором фиксируется свершение некоего события: «Время есть всегда оценка длящегося потока с точки зрения недлящегося. Когда течёт время, мы переходим от одного события к другому и говорим: вот прошло столько-то времени, вот такая-то скорость течения и т. д.» [там же, с. 310]<sup>6</sup>. В итоге, философ в соотношении с движением выделяет *различные временные параметры, взаимодействие которых возможно внутри некоего целого*. Соответственно и в музыке он мыслит объединительную функцию по отношению к разновременным моментам: «Музыкальное время, – по Лосеву, – собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, преодолевает тоску пространственного распятия бытия, воссоединяет пространственные и вообще взаимно-отделённые сущности с единством и цельностью времени их бытия» [там же, с. 239].

У Асафьева музыкальное время и звуковой поток едины, но в последнем, напомним, происходят «смены звуковых сочетаний во времени», которые, вместе с тем, находятся и вне времени [1, с. 238]. Кроме того, Асафьев в границах музыкальной формы вводит понятия: «сокращение» и «растяжение музыкальной ткани», динамическими стимулами которых считает «те ритмо-интонационные толчки, перебои и сдвиги, которые образуются при различного рода “срезываниях” или “сталкиваниях” звукокомплексов» [7, с. 79]<sup>7</sup>.

Таким образом, мысль Лосева о различных проявлениях времени в окружающем мире и в музыке получает своё осмысление в учении Асафьева «Музыкальная форма как процесс».

В асафьевском учении о симфонизме, когда он говорит о постоянном обновлении музыкального материала, резко выделяется ещё один термин – *инаковость*<sup>8</sup>. Симфонизм в одном из определений Асафьева заключается «... в непрестанном наслаении качественного элемента *инакости* [курсив автора. – Г. К.], новизны восприятия по мере роста звучания, а не в подтверждении уже ранее испытанных состояний» [1, с. 237]. Вновь выделим, помимо *инакости*, ключевые слова: «качественный», «непрестанное наслаение», «рост звучания».

У Лосева понятие «инаковость»<sup>9</sup> – одна из основных категорий, с помощью которой он в своей диалектике определяет противоположную сторону предмета или явления и тем самым раскрывает *иную* сущность понятий: смысл, время, движение [см.: 14, с. 329]<sup>10</sup>, музыкальный предмет [там же, с. 330], эйдетическое

(смысловое. – Г. К.) бытие [с. 273], тон и его объёмность, массивность, регистровое положение [с. 351], темп [с. 342], тембр [с. 348], ритм [с. 336]. Движение, например, согласно Лосеву, есть «гипостазированный<sup>11</sup> факт (инаковость) времени, или овеществлённое, вечно окачествованное время. Таким образом, новое основоположение музыки должно говорить о музыкальном движении» [с. 331]. Здесь ключевыми являются слова: «инаковость» («инаковость»), «окачествованное», «движение», что соответствует асафьевскому непрестанному «наслоению» и «росту звучания». Следовательно, Асафьев, используя идущее от Лосева философское понятие (инаковость), обозначил философское явление – спиралевидно-восходящее движение, с помощью которого в симфонической музыке конкретизировалась сущность диалектического развития.

В своём учении об *интонации* Асафьев, как известно, первоначально и в течение долгого времени опирался на её связь с понятием *смысла*<sup>12</sup>. И лишь во второй половине 1940-х годов он стал понимать интонацию как средство передачи художественного образа, в котором *смысл* (наряду с *чувством* и *волей*) явился, хотя и важной, но только одной из составляющих. Думается, что источником первоначальной трактовки интонации Асафьевым как смыслового явления оказалась всё та же работа Лосева «Философия имени». В основе её находится исследование понятия *эйдоса*, который Лосев среди прочих использует в значении смысла, посредством чего *смысл* соприкасается с *логосом* [14, с. 100]. Напомним лосевское определение смысла, которое тесно связано с понятиями «формы» и «движения»: «Смысл есть ... *движение*, и музыкальная форма есть выражение во времени смысловых категории движения... Необходимо представить себе, что данный элемент *непрерывно изменяется* в другой [курсив автора. – Г. К.]» [там же, с. 365]. Отдельный элемент – тему, фразу – Лосев называет музыкальной мыслью [с. 238]. Тем же определением (музыкальной мыслью) пользуется и Асафьев.

Понятие смысла Лосев соотносит не только с движением, но и с музыкальной формой: «...всякая структура есть эйдос» [с. 353], «Разум видит сущность мира сквозь лики схемы, формы и эйдоса» [с. 214]. Фактически здесь проступает идея целостности рассматриваемого явления, в котором учёный объединяет: действительность, её отражение в форме и смысле. При этом музыкальная форма, в сущности, трактована Лосевым как атрибут социального бытия [с. 356].

Понимание формы как отражения социального бытия находит отклик и в работе Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Он начинает книгу с нескольких высказываний о социальной природе формы и связывает её с движением: «Музыкальная форма, как явление социально детерминированное, прежде всего, познаётся как форма (вид, способ и средство) социального обнаружения музыки в процессе интонирования...» [7, с. 3], «Форма – не абстракция. Совсем

не парадоксальным было бы утверждение, что форма такое же средство обнаружения или выявления социального бытия музыки...» [там же, с. 4]. «Форма – не только конструктивная схема. Форма, проверяемая на слух, иногда несколькими поколениями, т. е. непременно социально обнаруженная (иначе, как и где она могла бы откристаллизоваться) – организация (закономерное распределение во времени) музыкального материала, иначе говоря, организация музыкального движения, ибо неподвижного музыкального материала вообще нет» [там же].

Таким образом, в асафьевском определении музыкальной формы основополагающими являются понятия: «социальный» и «движение». Стержнем последнего оказывается единый динамический процесс, где «...с одной стороны, налицо постоянное взаимодействие тонов и звукокомплексов, а с другой – каждый момент звучания определяется всей совокупностью данных соотношений тонов, т. е. нет сложения тактовых единиц, а только произведение элементов различной степени напряжения» [7, с. 70]. Это высказывание очень близко лосевскому определению музыкального бытия о непрерывном *изменении* (приведённому здесь в начале статьи). К этому добавим лосевский тезис о необходимости существования начального элемента, с помощью которого в музыке осуществляется движение (см.: [14, с. 365]).

В исследовании Асафьева «Музыкальная форма как процесс» эта мысль в преобразованном виде выражена так: «Понятие энергии предполагает за собой понятие музыкального движения и сил или стимулов, его вызывающих и в нём действующих; эти же силы или стимулы предполагают понятие толчка, как явления, от которого возникает самоё движение и зависит развитие энергии движения» [7, с. 37]. Разъясняя сущность анализируемого явления, учёный пишет: «Толчок не есть резко отграниченная интонация, а функция тона или ряда тонов (звукоспряжений), детерминирующих себя в данном становлении в качестве первостимулов движения» [с. 43-44]. Кроме того, толчком, по Асафьеву, может быть и целая «группа сопряжений» [с. 44]. Таким образом, асафьевское понятие «толчка» в движении энергии и понятие «начального элемента», посредством которого, по Лосеву, осуществляется непрерывное движение и выстраивается собственно форма, в данном случае являются тождественными.

Ещё один используемый Лосевым термин – «снятие» [в значении изучения, своего рода снятие завесы с понятия. – Г. К.]. Такой термин у Лосева лежит в основе рассмотрения пяти аспектов «категорий рассудка», в результате чего учёный выясняет вопросы: является ли музыкальное бытие бытием физическим, тождественны ли эйдосы бытия музыкального и бытия физического и т. п.? [14, с. 197].

Асафьев использует термин «снятие» в связи с вопросом о сущности музыкального мышления

[Эйдос музыкального бытия], соотносит его с изучением действительности [бытия физического] и посредством художественного образа проводит между ними своеобразный мост: «...за интеллектом всегда сохраняется главное значение в этой метаморфозе: действительность – её отражение в сознании – художественный образ. При этом сознание как бы “снимает” [изучает. – Г. К.] действительность, делая её – иллюзорно – не только своим содержанием, но своим созданием, а художественный образ снимает вызвавшее его к бытию в обществе сознание» [2, с. 494].

В итоге нашего рассмотрения трудов двух учёных можно предположить определённое влияние идей А. Лосева на мышление Б. Асафьева, благодаря чему в смыслопостижение музыки последнего внедрялись концептуальные философские понятия, посредством которых фундировалось его диалектическое мышление. Музыка трактовалась им как целостное явление, которое оказывалось аналогом физического и социального бытия. Такое явление было новым и, вместе с тем, находилось в русле отечественной философско-музыкальной традиции А. Лосева.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Различные аспекты понятия *бытия*, представляемого в древней мифологии и натурфилософии, были затем разработаны Парменидом (2-я половина VI – начало V в. до н. э.). В качестве основных его характеристик философ выделил: целостность, истинность, благость и красоту, а также связал бытие с мыслью, а небытие – с не-мыслью [цит. по: 16, с. 140]. В последующем учении – философии Платона (428/427 – 348/347 до н. э.) *бытие* было разделено на мир идей (истинный) и действительный (мир подобий). Центральным в его концепции явилось понятие *идеи* (*эйдоса*), что означало: вид, образ, род, способ (см.: [17, с. 784]). О работах Парменида и Платона Лосев в начале 20-х годов прошлого столетия прочёл свой доклад «Вопрос о принципиальном единстве диалогов Платона “Парменид” и “Тимей”». С того времени учение Платона для Лосева стало ориентиром в оценке событий любой исторической формации. По словам А. Тахо-Годи и Л. Гоготишвили, «с самого начала и до конца жизни Платон будет для Лосева своеобразной призмой, через которую учёный мог рассматривать внутреннее содержание любой исторической эпохи, не исключая и духовные катаклизмы XX века» [14, с. 4]. К философии Парменида Лосев также пришёл через освоение научных трудов Платона [там же].

<sup>2</sup> В более раннем высказывании Асафьев уподобляет развитие музыкального искусства всему мирозданию: «музыка – самое жизненное, самое реальное искусство, ибо оно течёт параллельно движениям всего мироздания ...» [3, с. 10].

<sup>3</sup> Непрерывность и единство – ключевые характеристики бытия у Парменида: «бытие не возникает и не исчезает, оно непрерывно и однородно, оставаясь себестождественным, оно ни в чём не нуждается и представляет собой совершенную сферу» [цит. по: 26, с. 765].

<sup>4</sup> Эта идея в музыкознании оказалась устойчивой. По словам зарубежного музыковеда Ж. Бреле, «чтобы музыка, являющаяся становлением, могла прозвучать, она должна воплотиться в обычном времени, но она не должна смешиваться с этим временем» [цит. по: 18, с. 33].

<sup>5</sup> В этих рассуждениях нельзя не признать некоторого влияния идей А. Эйнштейна из его теории относительности, созданной уже в начале века: «О принципе относительности и его следствиях» (1907), «Основы общей теории относительности» (1916). Теория относительности, по характеристике Б. Кузнецова, «... покончила с фикцией единого времени, охватывающего всё пространство. Она покончила и с мыслью о чисто пространственной картине одновременных событий во всей Вселенной как о точном отображении реальности. Поэтому в картине мира, нарисованной Эйнштейном, однородным оказывается уже не пространство и время, а четырёхмерный пространственно-временной континуум» [12, с. 44-45]. Физические свойства составляющих такого континуума Эйнштейн выявляет посредством выведенной им формулы, равной для

«масштабов, часов и лучей света в рассматриваемом четырёхмерном мире» [31, с. 295]. Любопытно, что Б. Асафьев интересовался работами А. Эйнштейна, читая и многократно цитируя книгу Э. Кассирера «Теория относительности Эйнштейна» (сведения об асафьевском интересе к Эйнштейну даются по: [19, с. 123; 20, с. 130]).

<sup>6</sup> Разнопорядковый отсчёт времени в музыке сохранился и в некоторых направлениях современного искусства. Композитор Б. Циммерман разделяет понятие времени на философское и музыкальное. Первое он считает подлинным, объективным, идущим со времён Гераклита: в нём «все предметы, – по определению Лейбница, – находятся в вечном потоке, словно реки» [цит. по: 29, с. 94]. Второе – внутреннее, связанное с проявлением времени в музыке, которое Гуссерль определяет как «внутреннее переживаемое сознание» [там же, с. 94]. Значение такого «переживаемого» времени Циммерман видит «при рассмотрении музыкальных форм восприятия в их отношении ко времени» [с. 94]. О разделении времени в музыке и соответствии его слушательскому восприятию говорил также П. Булез (см.: [6, с. 148]).

<sup>7</sup> Идея своеобразного растяжения и сокращения музыкальной ткани внутри одного произведения впоследствии была развита в концепции В. Бобровского о надвижении функций музыкальной формы. На основе различных проявлений времени в музыкальном произведении учёный, как известно, сформулировал три понятия: «темп музыкального развития», «плотность формы» и «ритм формы» (см.: [5, с. 204-206]).

<sup>8</sup> *Инакий, инаковый* в словаре Даля объясняется как иной – не такой, как этот, другого вида, отличный от этого [8, с. 45]. В понятии *инаковости* содержится тот же корень и тот же смысл, что и в *инакости*. Поэтому понятие *инакого* в работах Асафьева представляется синонимом *инакового* в трудах Лосева.

<sup>9</sup> *Инаковость* – понятие философа-платоника, основателя школы неоплатонизма – Плотина (204/205 – 270), с трудами которого А. Лосев познакомился в годы учёбы в Московском университете, изучив работу одного из своих педагогов – П. Блонского «Философия Плотина» (1918) (см.: [14, с. 3]). Понятие *инаковости* Плотин использует в связи с объяснением материи, квалифицируя её как вечную «инаковость всего определённого и “отсутствия”...» [цит. по: 23, с. 795]. В конечном счёте, Плотин различает «умную материю», обладающую жизнью и мышлением, и «чувственную», которая «есть всего лишь образ умной и тождественна мраку, бесформенности, инаковости и Душе» [там же, с. 796]. Таким образом, *инаковость* у Плотина связана с пониманием чего-то противоположного, неясного, подсознательного.

<sup>10</sup> Термин «инакий» в отечественном музыковедении оказался довольно устойчивым. У самого Асафьева он встречается в его работе о Шопене в связи с характеристикой шо-

пеновского стиля (см.: [4, с. 33]). Показательно, что и в современном музыкознании понятие «инакость» употребляется в аналогичном значении. С. Лашенко в характеристике Шемаханской царицы из оперы Римского-Корсакова «Сказка о Золотом петушке» пишет так: «Несмотря на всю “инакость” Шемаханской царицы с другими оперными персонажами, она всё же общается на их же, “оперном”, языке. Она чужая, но не

другая. Отсюда – оправданность эпизодического появления в характере героини живого, жизненного начала» [13, с. 165].

<sup>11</sup> То есть, утверждённый в виде самостоятельной вещи [14, с. 42].

<sup>12</sup> Изучению этого явления посвящена работа Е. Орловой «Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления» [19].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Инструментальное творчество Чайковского // Асафьев Б. О Чайковском. – Л., 1972. – С. 234-290.
2. Асафьев Б. О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Крюков. – Л., 1974. – С. 317-508.
3. Асафьев Б. В. Письмо Б. Л. Яворскому от 28 марта 28 1917 г. // ГЦММК им. Глинки. – Ф. 146, ед. хр. 1594. – С. 1-10.
4. Асафьев Б. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Советская музыка. – 1946. – № 1. – С. 31-41.
5. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. – М., 1970.
6. Булез П. [О полифонии] // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. – М., 2009. – С. 131-161.
7. Глебов И. Музыкальная форма как процесс. – М., 1930.
8. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. – М., 1981.
9. Консон Г. Метод диалектического анализа Мазель // Вестник Костромского государственного университета. – 2009. – Т. 15, № 3 (июль-сентябрь). – С. 221-227.
10. Консон Г. Метод целостного анализа И. Рьжкина // Музыкальное искусство: история и современность: сб. науч. ст. к 40-летию Астраханской государственной консерватории / гл. ред. Л. Саввина, ред.-сост. В. Петров. – Астрахань, 2009. – С. 81-85.
11. Консон Г. Трактовка симфонизма Б. Асафьевым и И. Рьжкиным // Музыковедение. – 2009. – № 2. – С. 2-7.
12. Кузнецов Б. Этюды об Эйнштейне. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М., 1970.
13. Лашенко С. Идея «страшной красоты»: диалог поколений и национальных традиций (опера-балет В. Губаренко «Вий» и опера Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок») // Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы / ред.-сост. А. Баева, Е. Куриленко. – М., 2004. – С. 162-174.
14. Лосев А. Из ранних произведений / вступ. ст. А. Тахо-Годи, Л. Гоготишвили; примеч. Л. Гоготишвили. – М., 1990.
15. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. – М., 1978.
16. Майборода Д. Бытие // История философии: энциклопедия. – Минск, 2002. – С. 140-141.
17. Можейко М. Платон // История философии: энциклопедия. – Минск, 2002. – С. 782-788.
18. Орлов Г. Структура функции времени в музыке (Исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки / отв. ред. Л. Раабен. – Л., 1974. – Вып. 13. – С. 32-57.
19. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. – М., 1984.
20. Орлова Е. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. – Л., 1964.
21. Риман Г. Музыкальный словарь [пер. с 5-го нем. изд.] / пер. и доп. Ю. Энгеля. – М., 1901.
22. Рьжкин И. Русское классическое музыкознание в борьбе против формализма. – М., 1951.
23. Семенов Н. Плотин // История философии: энциклопедия. – Минск, 2002. – С. 792-797.
24. Серов А. Музыка и толки о ней // Серов А. Н. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 2 а. 1854-1856 / сост. и коммент. Вл. Протопопова. – М., 1985. – С. 80-89.
25. Фарбштейн А. Музыка и эстетика. – Л., 1978.
26. Фурс В. Парменид // История философии: энциклопедия. – Минск, 2002. – С. 765.
27. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., 1982. – С. 52-104.
28. Холопов Ю. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106-114.
29. Циммерман Б. Интервал и время // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. – М., 2009. – С. 92-106.
30. Цуккерман В. О некоторых особых видах целостного анализа // Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М., 1970. – С. 409-426.
31. Эйнштейн А. Вопросы космологии и общая теория относительности // Альберт Эйнштейн и теория гравитации: сб. ст. / науч. ред. Е. Куранский. – М., 1979. – С. 287-298.

### Консон Григорий Рафаэлевич

кандидат искусствоведения, доцент,  
зав. кафедрой истории и теории исполнительского искусства  
Государственной классической академии  
им. Маймонида





О. А. УРВАНЦЕВА

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

## ЧЕРТЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ И ЕЁ ПРОЯВЛЕНИЯ В ДУХОВНО-КОНЦЕРТНОЙ МУЗЫКЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

УДК 78.036(2):783.2.03

**В** XIX веке в русской музыке произошли существенные преобразования, причиной которых послужила смена эстетических установок, давшая импульс развитию не только светского, но и духовно-концертного искусства. Многие исследователи отмечают новые веяния в духовной музыке: указывают на поиски новых путей, помогающих выявить национальную природу духовной культуры (И. Гарднер, В. Металлов, А. Преображенский), на размежевание клиросных жанров на две ветви – церковную и концертную (А. Ковалёв), на преобладание меланхолического настроения во многих сочинениях второй половины XIX века (И. Гарднер, И. Дабаева), на введение романсовых и ариозных интонаций в произведения на духовную тематику (А. Кандинский, Ю. Келдыш), а также на расширение ладотональных и гармонических средств в клиросных композициях (Н. Гуляницкая, М. Рахманова). Такие наблюдения и выводы в трудах различных исследователей свидетельствуют о существовании новых явлений в духовной музыке XIX века. Но в то же время, побудительные причины, лежащие в основе поисков и преобразований, ещё не раскрыты в полной мере.

Наша задача – выяснить, какие основные векторы развития духовно-концертного искусства были намечены в творчестве композиторов XIX века, и как изменяется музыкальная лексика под влиянием романтического миропонимания. «Проводниками» новых художественно-эстетических веяний в духовную музыку были композиторы, получившие светское музыкальное образование и приобретшие опыт творчества в концертных жанрах. Естественно, что в условиях клиросных жанров типичные для романтической музыки особенные черты проявлялись эпизодически, тогда как в духовно-концертных сочинениях реали-

зовались более ярко. Для решения поставленной задачи необходимо, прежде всего, выяснить установки, на которые ориентировались композиторы, а затем рассмотреть некоторые особенности музыкального языка в их духовных композициях.

В середине 30-х годов XIX века трансляторами романтических идей в художественно-общественную среду были литераторы-декабристы, Жуковский, Гоголь, поэты пушкинского круга. Они проповедовали особую созидательную роль религии в нравственно-философских и эстетических исканиях русских деятелей искусства. В предложенной ими иерархии ценностей высшую ступень занимали категории свободы, абсолюта, бесконечности, сверхчувственного, стихия мощного человеческого духа. Согласно их воззрениям, «романтизм по сути своей генетически близок религии»<sup>1</sup>, поскольку под стремлением к бесконечному понималось нравственно-психологическое восхождение личности и «активное духовное жизнестроительство». Главной движущей силой, наделяющей человека энергией и дающей прозрение, романтики считали творческий экстаз, достигнутый с помощью любви, художественного творчества или религиозного переживания. Человек должен искать идеальные вневечные ценности, которые позволяют увидеть мир в мистически просветлённом виде, одухотворить эмпирическое бытие человека, преодолеть эгоцентризм и косность окружающего мира.

Отношение к духовному искусству также строится на особых основаниях. Перемещение акцента с объективной действительности на субъективную порождает индивидуализированную форму принятия бытия (субъективизм как позиция художника) и культивирование эмоций. Показательной является позиция П. Чайковского: «Для меня церковь сохранила очень много поэтической прелести. Я очень

часто бываю у обедни; литургия Иоанна Златоуста есть по-моему одно из величайших художественных произведений»<sup>2</sup>. Духовная музыка понимается как материальная форма бытия идеального сверхчувственного мира, которая является прибежищем подлинных чувств. В композициях художник воплощает своё видение и чувствование религиозной темы. А потому естественно, что композиторы при сочинении клиросной музыки «совершенно подчиняются своему собственному артистическому побуждению» (Чайковский о Литургии). Следствием авторского отношения к духовной музыке является концептуальный подход к истолкованию богослужебных текстов, стремление наполнить их философским осмыслением мира и личными эмоциями.

Среди многочисленных признаков романтической эстетики выделим те черты, которые повлияли на мышление композиторов и их понимание духовной музыки: 1) стремление создать художественную целостность, созвучную современности; 2) моделирование характера личностного воздействия музыки; 3) тяготение к красочности и звукописи; 4) обращение к национальным корням. Рассмотрим каждую из перечисленных черт более подробно.

Первая черта романтической эстетики – переживание жизни во всей яркости и многообразии, воспроизведение внутреннего мира личности в диалектической полноте, зачастую включающей противоположные идеи и чувства. В произведениях романтиков смешиваются одухотворённое и приземлённое, свет и тень, что в художественной практике приводит к возможности взаимодействия высоких и низких жанров. Композиторы интегрируют в духовную музыку бытовые жанры (романс, песню, вальс). При этом жанры, типичные для романтического искусства и способные наиболее полно и адекватно выразить характерное для романтиков мироощущение, стали «визитной карточкой» эпохи и проникли в духовные жанры как носители типичного для современности содержания. Для романтиков ведущим жанром музыки – носителем эмоций новой, разнородной среды – стал романс. Не случайно Е. Левашёв отмечал, что «подавляющее число композиторов-регентов и певчих 1860-1890-х годов сочиняли именно в двух родах музыки: церковных хорах и жестоких романсах»<sup>3</sup>.

С романсом ассоциируется тема исповеди, душевного излияния. Композиторы XIX века при воплощении элегических, скорбных эмоций часто прибегают именно к романсовой модели как носительнице камерной, субъективной, личной молитвы, что порождает преобладание меланхолического настроения в духовной музыке второй половины XIX века. Вообще же романтикам даже в концертно-ориентированных литургийных жанрах свойственна яркость отображаемых эмоций и огромный их спектр – от экстатической радости (в хвалитных песнопениях)

до глубочайшей скорби (обычно в Символе веры, в повествовании о распятии Христа).

Композиторы XIX века находят несколько путей органичного интегрирования бытовых жанров в духовную музыку. Первый путь – поэтизация бытовых жанров, которая создаётся с помощью нескольких приёмов. Среди них назовём романсовый тип мелодики, которая опознаётся не только по лирической сексте и обилию задержаний, но и по гибкому, насыщенному хроматикой и скачками мелодическому рисунку, а также по альтерированной гармонии. Например, в хоровом цикле Чеснокова «Во дни брани» «каждое песнопение имеет характер концерта как церковного жанра». В № 1 «На одре болезни» «примечательным для душевного настроения (молитвенно) является некое движение, передаваемое комбинацией голосов – то их слиянием, то высвечиванием. Мелодия, имеющая скорее светский, или, вернее, «общечеловеческий» характер, гармонизована в то же время и просто, и не без изысканности. При явно ограниченном потенциале тональности, выделяется «романтическое» звучание отдельных аккордов – 9-аккордов, 11-аккордов, арпажиатура-аккордов, а также полигармонические педали»<sup>4</sup>.

Другой путь – речевое интонирование, возникающее при тесной связи мелодии и слова. Сближение мелодики с интонациями поэтической речи или клиросной речитации способствует конкретизации содержания духовных сочинений. В качестве примеров инкрустации романсовых интонационных оборотов в богослужебные жанры можно назвать песно-пения П. Чеснокова «Да исправится молитва моя» или «Отче наш» и «Господи, спаси. Трисвятое» (из Литургии ор. 42).

Результатом взаимодействия субъективного и объективного, высокого и низкого, церковного и бытового явилась новая художественная целостность сложного типа, которая привела к размежеванию клиросных жанров на церковные и концертные.

Вторая важная особенность, присущая романтическому искусству, которая привела к обновлению клиросных жанров, – моделирование характера личностного воздействия музыки. Текст церковных песнопений воспринимается композиторами как программа, содержащая определённые образы и сюжетные коллизии, что приводит к максимальному уточнению и детализации образа. Существуют разные способы уточнения авторской трактовки текста: использование риторических фигур, жанровых аллюзий и связанных с ними ассоциаций в области интонационных и фактурных формул, ладовых и гармонических средств. Зачастую они бывают индивидуализированными, присущими только определённому композитору.

Третья черта романтической эстетики – тяготение к звуковой живописи и красочности, способной вызвать в сознании слушателя определённый эмоци-

ональный настрой. Не случайно Н. Бахметев, создавший новую версию гармонизации годового цикла обиходных песнопений, использовал диссонантные, альтерированные аккорды и эллипсисы с целью «помочь» прихожанам войти в нужное психическое состояние. Н. Бахметев объяснял свою позицию так: «Я убедился, что звуки должны изображать слова во всей силе их смысла... Я старался создать (смысл) звуками, более приближающимися к природе и доступными понятиям и чувствам каждого молящегося»<sup>5</sup>. Введение альтерированных гармоний, яркость тональных сопоставлений и аккордов мажоро-минора привели к значительному усложнению гармонического языка. Музыкальная звукопись, красочный, «живописный» показ образов встречается у С. Рахманинова в «Шестопсалмии», у А. Никольского в Духовном концерте «Спаси мя, Боже».

Четвёртая особенная черта, привнесённая в духовную музыку композиторами XIX века – обращение к национальным корням и выявление духовного начала как составной части народного миропонимания. Столь ценное романтиками проявление самобытности привело к поиску общих основ народной и церковной музыки и возникновению Нового направления в истории духовной музыки. По словам М. Арановского, «именно романтики выдвинули решение проблемы национального путем обращения к устойчивым, исконным формам народного бытия и традиционной народной идеологии»<sup>6</sup>. Опоэтизированный патриархальный мир облёкся в национально-религиозные формы и обрёл присущую народным верованиям двойственность. Двоеверие народной религии основано на укоренённости крестьянской жизни как в природном мире и связанным с ним языческим мифологизированным мировосприятием, так и в церкви, которая регулировала социальную и духовную жизнь народа. Сочетание христианского и языческого начал, церковного и календарного циклов, духовного и бытового сознания порождало особый синтез народных верований. Не случайно клиросные жанры с ярко выраженным народным звучанием предназначались только для концертного исполнения.

В силу многообразия проявлений романтизма, на протяжении XIX века в творчестве различных композиторов разрабатывались разные модели духовной музыки. Рассмотрим характерные признаки моделей, сложившихся под влиянием романтических установок в творчестве М. Глинки и П. Чайковского.

М. Глинка, будучи капельмейстером Придворной Певческой капеллы (1837-39 гг.), написал «Херувимскую песню», а спустя 20 лет положил на три голоса песнопение «Да исправится молитва моя» и Ектению. В двух духовных песнопениях М. Глинка открывает два новых направления в развитии духовной музыки. В «Херувимской песне» он создаёт модель авторского сочинения на богослужебный текст. Для воплощения воздушных, светоносных, ангель-

ских образов используются мелодические фигуры «кружения», постепенного схождения звуков вниз на фоне педалей, образующих проходящие созвучия из мягко диссонирующих септаккордов и нонаккордов различных ступеней. Ощущение мягкости и поэтичности добавляет включение натуральноладовых оборотов (III–VI). Внутри второго раздела также просматривается стремление к образной конкретизации. После фугатного проведения темы в начале с пунктирным ритмом и туттийного изложения на словах «ангельскими дориносимо чинми» вводится трио женских голосов в миноре, пианиссимо. Гармонический рельеф построен на переходе от диатоники к хроматике (в строчной заключительной каденции на протяжении четырёх тактов разворачивается гармония нонаккорда DD). Основным средством воплощения молитвенно-экстатического эмоционального состояния служит звукопись, то есть колорит мажорного лада (в котором использованы преимущественно мажорные созвучия), тембр парадного, яркого *C dur*'а.

В трио «Да исправится молитва моя» Глинка создаёт другую модель духовного песнопения-переложения. Здесь композитор нашёл новый способ сопровождения обиходной мелодии, отмеченный печатью авторского стиля, что характерно для романтиков, которые «выступили в защиту всего индивидуального, самобытного, характерного»<sup>7</sup>. В трио Глинка опирается на мелодию греческого распева, взятую из Пространного Обихода, древний облик которой продиктовал композитору способ её гармонизации. Мелодия изложена в модальной звуковысотной системе, без явно выраженного центрального тона с переменными опорами, имеет свободный несимметричный ритм, песенную форму, выбор которой обусловлен текстом. Строение текста предопределило также структуру мелодии и пульс чередования гармонических последований. Ритм гармонических смен совпадает с ритмом смен опорных тонов в мелодии. Кроме обладающей опоры (в виде трезвучия, сектаккорда), в заключительной каденции первой строки и припева появляется автентический каданс (в диатонической системе, без повышения VII ступени в миноре). В других каденциях (2, 3 и 4) применяются плагальные обороты. Голосоведение подчинено мелодии, которая размещается в теноре: в крайних голосах применяется движение параллельными терциями и секстами, оттеняющее мелодическую линию или противодвижение баса. В среднем голосе располагаются педальные звуки. Способ развития в песнопении – гармоническое варьирование мелодии, то есть глинкинские вариации. Таким образом, создаётся сопровождение, не утяжеляющее и не искажающее древний распев и оттеняющее его мелодическую природу. Мелодия остаётся главным голосом в трёхголосной ткани, в которой сопровождающие фоновые голоса наделены преимущественно мелодическими

функциями. Гармоническая активность намечается только в каденциях, где расположены автентические или плагальные кадансы.

Итак, Глинка наметил два различных подхода к церковной музыке: в авторском сочинении («Херувимской песне») он использовал приём конкретизации смысла текста с помощью красочных возможностей гармонии и ладотональности, что позволило ему смоделировать определённое эмоциональное состояние. В гармонизации древнего распева («Да исправится молитва моя») он создал модель сопровождения заданной мелодии, где бережно сохранил её природные свойства – модальность, монодийную основу, тексто-музыкальный принцип построения композиции.

Обе модели были развиты в творчестве русских композиторов 70-80-х годов XIX века и, прежде всего, в духовных сочинениях Чайковского и Римского-Корсакова. Чайковский воспринял от первой модели (сочинения) красочность гармонии, чуткость к тембровому колориту тональности, игру звуковых красок и света, которая достигается благодаря фактурным и регистровым ресурсам гармонии. Примером служит «Херувимская песня» из Литургии, написанная в 1878 году (отметим, что это год издания духовных сочинений Глинки в издательстве Юргенсона). В «Херувимской» благоговейно-восторженное эмоциональное состояние создаётся с помощью красочных возможностей гармонии и лада, а также лёгких жанровых аллюзий. В первом разделе вводится контрастное трио у женской группы голосов, музыка которого напоминает фанфары, извещающие о сошествии ангелов или «изображающие» небесное эхо земных молитв.

II. Чайковский использует композиционную модель Глинки: двухчастную форму с контрастным сопоставлением разделов. Внутри первого раздела противопоставляются аккордовое и ансамблевое изложение (*tutti* и *trio*), тембры женских и мужских голосов (эффект «эхо»). Контраст предложений внутри первого раздела достаточно глубокий: используется сопоставление тональностей, ладов (*e moll* – *H dur*), фактуры, тематизма, регистров, жанровых ассоциаций (хоральных – фанфарных), динамики, ритмоформулы. Повышенная эмоциональность создаётся благодаря романсовым интонациям, активному модуляционному развитию. Во втором разделе применяется фугатное вступление голосов, секвентное развитие.

В других сочинениях Чайковский также прибегает к выразительным возможностям гармонии и лада для воплощения ярких образов. Назовём в качестве примера литургические тексты, описывающие драматические коллизии: «Единородный Сыне», «Верую». В последнем номере использованы *h moll*, звучность малого уменьшённого септаккорда, концентрация минорных созвучий в строфе.

В то же время Чайковский обогатил и развил модель Глинки: он ввёл в духовную музыку новые приёмы, помогающие разъяснить авторское видение содержания песнопения. Просматривается стремление сделать наглядными образы текста с помощью дополнительных ассоциаций, возникающих при использовании речевой интонации, риторических фигур (фанфарных ходов, звучностей малого уменьшённого и уменьшённого септаккордов в драматических моментах), и жанровых «отсылок», которые у Чайковского встречаются неоднократно. Это фанфарные звучности, сопровождающие славильные тексты (в № 2 на словах «Един Сый Святыя Троицы»; в № 8 «Верую» на словах «Вседержителя» и «И возшедшаго на небеса»); вальсовая трёхдольность, часто связанная с лирическими образами; романсовые интонации (№ 10 «Тебе поём»). Жанровые клише стали удобной «готовой» формой, способной окрасить молитвенные тексты добавочными жанровыми ассоциациями и эмоциями.

Говоря о духовно-музыкальных произведениях конца XIX – начала XX веков, Н. Гуляницкая отмечает: «Укоренившись в древнем богослужебном пении и приняв его формосложение, духовная музыка со временем... поглощала и светские структурные начала. Композиторы не могли этого не осознавать, не могли не ощущать последствий приёмов варьирования, динамизации и внедрения форм “второго плана”. Процесс *синтезирования* музыкально-поэтических средств, получив мощный импульс, не мог остановиться»<sup>8</sup>.

Модель переложения, созданная Глинкой, также оказала несомненное влияние на Чайковского, которое в наибольшей степени проявилось во «Всенощном бдении». Отметим диатонизм, опору на церковную тональность, мелодическую логику объединения аккордов в гармонические построения, сам принцип производности сопровождающих голосов из главного напева. При этом один из голосов является второй (в терцию или сексту), другой удерживает опорный звук (педаля), а третий голос образует противодвижение относительно главной мелодии. Примером служит № 5 «Свете тихий» киевского распева (1 раздел). В некоторых случаях просматривается опора на плагальные обороты, что не исключает автентических каденций (№ 9 Тропари «На непорочных»). В то же время нужно отметить, что, несмотря на главенствующую роль мелодии в создании гармонического сопровождения, Чайковский опирается главным образом на функциональную гармонию, и почти каждый звук мелодии мыслится как аккордовый. Поэтому во «Всенощном бдении» Чайковского оформляется смешанная модель, соединяющая в себе черты глинкинской модели (построенной на мелодической логике) и черты, принятые в современной Чайковскому обиходной практике (на основе гармонического мышления).

Те же особенные черты романтической трактовки духовной музыки, что и у Глинки – Чайковского в авторских сочинениях (красочность, жанровые ассоциации, использование жанрового клише романса как носителя господствующего в XIX веке психологического настроения), – в той или иной степени проявляются у композиторов рубежа XIX–XX веков. Нужно сразу оговориться, что духовная музыка не исчерпывается этими моделями, но некоторые их особенности отчетливо просматриваются в духовных композициях различных авторов.

Идеи Глинки, реализованные в трио, – о производности сопровождающих голосов от мелодии древнего распева, о мелодической логике образования гармонических последований, о сохранении диатонической основы в качестве главенствующего принципа при построении гармонической поддержки мелодии, – были широко использованы Римским-Корсаковым и затем композиторами Нового направления. Но модель Глинки была разработана и дополнена с учётом новых эстетических веяний конца XIX века. В творчестве композиторов Нового направления была реализована одна из ведущих установок романтизма: опора на народное и религиозное начала как основу самобытности и национальной неповторимости русской культуры. Римский-Корсаков и его последователи использовали приёмы работы с мелодией, найденные в гармонизациях народных песен. Они создали новый метод обработок церковной мелодии, заимствованный из народной музыки.

Подведём итоги. Начало двум векторам развития духовной музыки положено Глинкой, который опробовал две модели, два типа духовных сочинений – в авторском сочинении и переложении. Каждая из них получила развитие в творчестве Чайковского и Римского-Корсакова, которые, опираясь на глинкинские идеи, создали свои модели духовной музыки. Вошёл в употребление смешанный вид модели, сочетающей красочность и яркость гармонических и ладовых средств (что было присуще авторским сочинениям) с производностью сопровождающих голосов от главной мелодии и мелодическими связями аккордов. Их последователи в духовной музыке XX века – С. Рахманинов, Н. Голованов, Е. Голубев, Г. Свиридов, Н. Сидельников, Р. Леденёв и многие другие – ориентировались на сочинения предшественников как на образцы, причём использовали обе модели (в «чистом» или смешанном виде). Богатство и широта ассоциаций, возникающих благодаря привлечению стилевых и жанровых моделей предшественников, делает духовно-концертную музыку многомерной, философски глубокой, эмоционально заразной. Эти качества, «привнесённые» композиторами-романтиками, были востребованы в духовной музыке XX века.

Эти качества, «привнесённые» композиторами-романтиками, были востребованы в духовной музыке XX века.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Канунова Ф. З. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. – 2000. – № 3. – С. 115. Другие труды по эстетике и филологии романтизма см.: Вайнштейн О. Б. Язык романтической мысли. – М., 1994.; Ванслов В. В. Эстетика романтизма. – М., 1966; Гинзбург Л. Я. О литературном герое. – М., 1979; Кривцун О. А. Эстетика: учебник. – М., 2000; Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. – Тверь, 1992.

<sup>2</sup> Цит. по вступ. ст. Л. З. Корабельниковой и М. П. Рахмановой в сб: Чайковский П. Сочинения для хора [Ноты]. – М., 1990. – С. 12.

<sup>3</sup> Левашёв Е. М. Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / ред.-сост. Ю. И. Паисов. – М., 1999. – С. 39.

<sup>4</sup> Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М., 2002. – С. 80.

<sup>5</sup> Цит. по: Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. 2. – Сергиев Посад, 1998. – С. 353.

<sup>6</sup> Арановский М. Романтизм и русская музыка XIX века // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1965. – Вып. 4. – С. 97.

<sup>7</sup> История русской музыки: учебник / Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашёва; общ. ред. и предисл. А. И. Кандинского. – 4-е изд., доп. и перераб. – М., 1990. – Вып. 1. С древнейших времён до середины XIX века. – С. 256.

<sup>8</sup> Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции, с. 150.

### Урванцева Ольга Александровна

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры теории и истории музыки  
Магнитогорской государственной консерватории  
им. М. И. Глинки



Л. В. МАЛАЦАЙ  
*Орловский государственный институт  
 искусств и культуры*

## РУССКАЯ ДУША «НЕБЕСНОЙ КАПЕЛЛЫ» (О ДУХОВНЫХ КОНЦЕРТАХ А. В. НИКОЛЬСКОГО)

УДК 781.6.083

Духовно-музыкальные композиции составляют примерно половину композиторского наследия Александра Васильевича Никольского (1874–1943). Получив как профессиональное духовное, так и высшее музыкальное образование, он был человеком передовых взглядов. Вся деятельность Никольского по организации и проведению регентских съездов и курсов, подготовке и опубликованию статей, научных трудов, учебных пособий была направлена на подъём отечественной музыкальной культуры первой половины XX века в целом, и церковно-певческой, в частности. В своём творчестве композитор довольно часто обращался к жанру концерта, создавая как оригинальные композиции, так и свободные обработки древних роспевов. Общее число его духовных концертов – более 20. Чтобы оценить их историческое значение, обозначим некоторые особенности самого жанра.

Духовный концерт как жанр русского хорового многоголосия зародился в конце XVII века, в эпоху барокко. Характеризуя его, В. Н. Холопова отмечает: «С западным хоровым концертом русский партесный связан общей идеей хора как небесного пения (небесная капелла, пение ангелов) и самой идеей концерта, в буквальном смысле “состязания”, “борения” голосов...»<sup>1</sup>. Своим развитием концерт обязан творчеству представителей «польского направления» в русской духовной музыке – Н. Дилецкого, В. Титова, Н. Калашникова, Ф. Редрикова, Н. Бавыкина и других. Значительно обогатили музыкальный язык жанра «заезжие» итальянцы Б. Галуппи и Дж. Сарти.

Тип русского классического концерта окончательно сформировался в конце XVIII века, в творчестве А. Ведела, М. Березовского и особенно Д. Бортиянского. А. Никольский, высоко оценивая творчество последнего, писал: «Не только “привитый вкус”, но и русская “душа”, очевидно, находила в звуках Бортиянского что-то такое, что её трогало и заставляло молиться больше, чем чьи-либо другие звуки»<sup>2</sup>.

На рубеже XIX–XX веков, в творчестве отдельных композиторов – представителей Нового направления в русской церковной музыке – жанр духовного концерта продолжил своё развитие. С одной стороны, для устраиваемых в дни постов концертов православной духовной музыки требовался реперту-

ар, имевший «интерес самостоятельный, отрешённый от сходства с тем, что исполняется в храме за обычными службами»<sup>3</sup>. С другой, полемика о стиле церковной музыки на страницах «Московских ведомостей», «Русской музыкальной газеты», «Хорового и регентского дела» демонстрировала желание композиторов найти компромиссное решение, допускавшее большую свободу проявления творчества и индивидуальности в духовных композициях. Современники Никольского, представители Нового направления, оставили в жанре духовного концерта сочинения, по праву завоевавшие любовь и признание исполнителей и слушателей.

На основе анализа духовных концертов представителей Нового направления, таких как С. В. Рахманинов, А. Т. Гречанинов, В. С. Калинников, можно определить характерные черты их сочинений в сравнении с опытами предшествующих композиторов. Так, если в барочных и классических хоровых концертах противопоставлялись солирующие голоса (или группы голосов) хору tutti, то взоры композиторов Новой школы устремлены к темброво-регистровому колориту отдельных партий, в их творениях сопоставляются отдельные тембры и хоровые звучности. Если в концертах предшественников контраст наблюдался на уровне частей, то для современников Никольского главными становятся эмоции, настроения, состояние отдельного раздела или эпизода, продиктованные смысловой гранью текста. Такой раздел, порой не превышающий по форме предложения, может иметь отличную от других мелодию, фактуру, темпоритм и т. д. Духовные концерты композиторов конца XIX – начала XX века более мелодичны, лиричны. Своеобразие подхода их авторов заключается в утончённой избирательности риторических фигур, чутком отношении к интонационной выразительности музыкальных комплексов.

Основным признаком, лежащим в основе хорового концерта, является сопоставление. Характеризуя его проявления в хоровой музыке, Т. Ф. Владышевская отмечает: «В основе концертов лежит принцип контраста: противопоставление звучания общей массы хора выделенной малой группе в партесных концертах и группе солистов в классических концертах... Принцип контраста в концертах распространился

на различные художественные средства: гармонию – противопоставление эпизодам с гармонической фактурой полифонических разделов, тональное, ладовое, ритмическое и особенно метрическое контрастирование»<sup>4</sup>.

Фундаментальное исследование И. П. Дабаевой, посвящённое анализу русских духовных концертов, конкретизирует применяемые композиторами контрастные средства и существенно дополняет их перечень. В частности, при характеристике концертного типа многоголосной композиции исследователь указывает ещё на «разнообразие тембрового решения ... широкое применение крайних динамических возможностей, динамических сопоставлений», а также на интонационную выразительность, свободу художественной фантазии и «свободное отношение к каноническому слову»<sup>5</sup>.

Анализируя соотношение церковного канона и свободного композиторского творчества, следует отметить, что в жанре концерта преобладает второй фактор. В. В. Протопопов, в частности, указывает: «Жанр концерта выходил за рамки церковно-ритуального последования и был свободен от выполнения определённых функций в чине богослужения, приобрёл обобщённо-философский характер»<sup>6</sup>. Исследуя концерт эпохи барокко, Т. Ф. Владышевская отмечает, что он «сразу же стал одним из излюбленных жанров русских композиторов, так как давал большую свободу творческой фантазии»<sup>7</sup>.

Сравнивая партесный концерт с подобным явлением в немецкой музыкальной культуре – мотетом, Ю. В. Келдыш писал: «Как род праздничного песнопения, предназначенного для особых случаев, мотет отличался от обычных “рядовых” песнопений более развёрнутыми масштабами и большим богатством и разнообразием средств музыкального выражения. Это было “высокое искусство” (Hochkunst), существовавшее рядом с простой и непритязательной “обиходной церковной музыкой” (liturgische Gebrauchsmusik), как правило, анонимной и не выходящей за рамки сложившейся традиции»<sup>8</sup>.

Указывая на факт частого использования в качестве литературной основы духовных концертов псалмов Давида, Н. М. Гуляницкая заключает: «Смысловая беспредельность и символичность, смена образов и ситуаций, глубина мысли и чувства – всё это создаёт богатые предпосылки для музыкального формотворчества и поиска художественных средств»<sup>9</sup>.

Никольский, издавая свои духовные концерты, сопровождал их следующими авторскими ремарками: «оригинальное сочинение в форме концерта», «концерты в свободной форме», «свободное сочинение в форме концерта», «обработки роспевов, объединённые в форму концерта». Однако формы этих сочинений весьма разнообразны и не всегда соответствуют моделям, сформировавшимся в «классических» духовных концертах. Поэтому к указанным

композициям Никольского более справедливо применять не термин «форма», а термин «жанр».

Наиболее яркие композиции Никольского созданы им в жанре духовного концерта. Один из его первых духовных концертов «Благослови душе моя Господа» (соч. 17, № 1) написан на текст 103-го псалма. Это текст предначинательного стиха на вечерни, художественно изображающий сотворение мира и человека, не мог не привлечь внимание композитора глубиной содержания, богатством и разнообразием живописных картин, сменяющих одна другую. Нет ничего удивительного в том, что Никольский переступил рамки прикладного обиходного песнопения и создал на канонический текст композицию в стиле «высокого искусства», ведь подобный сюжет вдохновил Й. Гайдна на создание оратории.

Концерт написан в трёхчастной форме с развивающей серединой, в крайних частях можно наблюдать арочные интонационные и фактурные соответствия. Части имеют дробную внутреннюю структуру. Вторая часть привлекательна в смысле «прорисованных» в ней при помощи темброво-регистровых приёмов изобразительных моментов текста. Стих псалма «Покрывай водами превыспренная Своя» озвучивают плотные акцентированные аккорды мужского хора. Согласно толкованию текста здесь речь идет о водной тверди – втором небе. В следующей фразе «полагаяй облаки на восхождение Своя», рисуя образ лёгких быстрых облаков, композитор использует звучание неполного смешанного хора (без басов). Слова «основаяй землю на тверди ея», повествующие о деяниях Господних, поручены басовой партии, звучащей собранно, сурово на фоне выдержанных октав хора, скандирующих ключевое слово «основаяй». Интонационное наполнение мелодической линии баса близко теме мужского хора «Мужайся княгиня» из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь».

Музыкально комментируя эпизод «Сотворил есть луну во времена», композитор замедляет темп, изменяет размер, динамику, звучащие тембры, обозначая тем самым неспешность действий, отсутствие суеты, размеренность. Использование низкого регистра сопрано, альтов и тенора, низкого уровня динамической организации, минорного лада, плагальных функций, создаёт приглушённый, «ночной» колорит. Он становится ещё более призрачно-таинственным в последней фразе «Положил еси тьму и бысть ночь» – уходят вниз глубокие басы, мужской хор замирает в динамике *pppp*.

В третьей части противоположные небесные светила луна и солнце преподносятся контрастными ладовыми оттенками: если ночной свет луны во II части был передан сумрачным минорным колоритом, то солнечный свет «подан» введением одноимённого мажора. При ясно проступающей трёхчастности композиции главенствующее значение в концерте всё же обретают законы сквозной строфической

формы, согласно которым музыкальное оформление неотступно следует за словом, иллюстрируя его.

Следует отметить особенности прочтения композитором литературного текста концерта *«Господня земля»* (соч. 19, № 3): все композиционные приёмы Никольский выбирает, исходя из собственного музыкального прочтения текста псалма. В псалме 113 утвердительные высказывания чередуются с вопросами и ответами. В концерте однотипные предложения литературного текста имеют общие черты в музыкальном прочтении композитора. На фоне строфичности, изначально ему свойственной, присутствуют повторные элементы: интонационные, тембровые, фактурные, фонические, которые скрепляют всю композицию, придают ей цельность.

Концерт *«Рече Господь»* (соч. 21, № 2), на наш взгляд, один из лучших в композиторском наследии и наиболее популярный в исполнительской практике. В мелодических интонациях можно наблюдать своеобразную конкретизацию образных моментов через использование риторических формул. Композитор привносит в церковную музыку приёмы из светской, возможно из оперы или романса, где текст интонируется декламационно и обрастает своим интонационным словарём. Так, в первой части объединяющим элементом выступает ключевой возглас, басовая лейтинтонация *«Рече Господь»*. Она изначально минорная, величаявая, скорбная, «непреложная и неотвратимая» как сам Бог-Отец. Она выполнена композитором в стиле нейтрального, «речевого» знаменного распева.

На этот же текст духовный концерт написан Д. С. Бортнянским. Сравнительный анализ двух сочинений привёл к следующим выводам. Концерт Никольского по характеру глубокомысленный, сурово-сумрачный, концерт Бортнянского, наоборот, светлый, спокойный. Сравнивая интонационную природу музыкального материала концертов, следует отметить, что Бортнянский избирает гимнический, славительный интонационный комплекс, характерный для кантов и хвалебных песен его времени – это и восходящая кварта (квинта) в зачине *«Рече Господь»*, и юбилации, и использование фугированной формы во II части. Если проводить музыкальные параллели, то Бортнянский, подобно Моцарту, склонен к высокой риторике: для него любой рассказ о Господе достоин воздаяния, восхваления. Никольский же ближе к М. П. Мусоргскому и А. С. Даргомыжскому, так как во главу угла ставит слово («смысл поемого») и стремится психологически конкретизировать образ через музыкальную интонацию.

Концерт *«Доколе Господи»* (соч. 24, № 1) написан рукой зрелого мастера, он производит большое художественное впечатление и выделяется среди прочих своей самобытностью. Ярким содержательным музыкально-выразительным средством здесь выступает полифония. Композиторское прочтение

позволяет более широко представить глубокое образное содержание псалма. По мысли Василия Великого, 12-й псалом «учит нас не огорчаться в бедствиях, но ожидать благодати Божией и знать, что по своему смотрению Он предаёт нас скорбям, и что по мере находящейся в нас веры наводит на нас бедствия»<sup>10</sup>. Размышления и вопросы к Всевышнему переданы Никольским через полифоническое развитие музыкальной ткани. Возможно при написании этого концерта дали о себе знать годы прилежного обучения в классе профессора С. И. Танеева. Средоточенно-задумчивая первая тема весьма своеобразна: суровая по характеру, медленная по темпу, густая, драматически-напряжённая по тембральной окраске, русская по используемым мелодико-гармоническим средствам, она задаёт тон последующему развитию. Учитывая пристальное внимание Никольского к тембровой палитре, можно отметить, что ответ, звучащий в басу, затемняет, усиливает общий мрачно-суровый колорит.

Второй номер в опусе – пятичастный концерт *«Да воскреснет Бог»*, написанный на текст пасхальных стихир. «Картичность» содержания определила выбор композитором определённых приёмов и средств музыкальной выразительности, подчас приводящих к иллюстрированию содержания. Эпиграфом в начале концерта звучат слова *«Да воскреснет Бог»* – это красочное хоровое подражание мощному колокольному звону (звучанию больших колоколов), вызывающее аллюзии с произведениями М. Мусоргского, С. Рахманинова и даже Г. Свиридова. С точки зрения тембровой характеристики горних и дольных сил интересен фрагмент, изображающий оцепенение жён-мироносиц перед встречей с ангелом в третьей части. Звучание хора на словах «и той провещав им, сице глаголаше» напоминает далёкий колокольный звон. Использование низких регистров голосов, насыщенных аккордов характеризует дольные (земные) силы. Слова ангела: «Что ищите Живаго с мёртвыми, что плачете Нетленного во тли?» – поручены сопрано. По замыслу композитора, их должны исполнять мальчишки-дисканты, голоса которых характеризуются бесстрастностью, необыкновенной красотой, прозрачностью, полётностью, ангелоподобным звучанием.

Концертность стиля данного произведения проявляется в пёстрой разнохарактерности частей. При этом центральный контраст возникает между средней (III) частью с приглушённым минорным колоритом, плагальностью и крайними (I и V) мажорными частями, основанными на подражании колокольному звону, II и IV части – переходные, связующие, в них ассимилируются приёмы музыкального развития соседних частей. Так, во II части присутствуют «колокольные имитации» из I части, в IV – осуществляется переход из минора, характерного для III части в светлый праздничный мажор последующей V части.

Безусловно концертны по происхождению часто используемые композитором юбилейные построения, дублировки голосов в терцию и октаву.

В начале причастного стиха воскресения «*Хвалите Господа с небес*» (соч. 45, № 5) звучит ключевая фраза, из которой вырастает всё последующее развитие. Сама тема повествовательная, распевная, ласковая, напоминающая протяжную русскую песню, в то же время она похожа на темы танеевских фуг. Из этой спокойной, неспешно разворачивающейся темы исходит ровность всего произведения в целом.

Сравнивая причастен Никольского с сочинениями его современников П. Г. Чеснокова (соч. 10, № 5) и А. Т. Гречанинова (соч. 13) на аналогичный текст, можно заметить ряд особенностей. У Никольского музыкальное развитие строится на основе мелодизации голосов по принципам европейской полифонии и проявляется в самостоятельности их по отношению друг к другу; у Чеснокова на первый план выступает аккордовая вертикаль, определяющая и преобладающие тональные краски. В многоголосной обработке древнего распева Гречанинова первостепенное значение обретает горизонтальное голосоведение, при котором возникает смещение устоев, применяются дублировки.

Три разных принципа организации музыкальной ткани оказались взаимосвязаны с формообразованием. Так, композиция Чеснокова европейского триадного типа. У Гречанинова песнопение написано в куплетной форме с припевом «Аллилуйя». Форма причастна Никольского – более свободная, хотя и симметричная, здесь каждая часть замкнута своим внутренним бесконечным полифоническим развитием.

Духовные концерты Никольский создавал также, используя в качестве основы распевы, стремясь раскрыть богатые художественные возможности, скрытые в них. В одной из статей, характеризуя древние первоисточники, он писал: «Вся масса знаменных распевов – это поэма души народной, скрижаль дум, чувств и превыспренных хотений этого народа, и притом народа своеобразного, по-своему глубокого, крайне даровитого»<sup>11</sup>.

Первое произведение в списке обработок – «*Слава в вышних Богу*» (соч. 4) – 3 стихиры знаменного распева на Рождество Христово, соединённые, по определению автора, «в форме концерта». В качестве исходного материала композитором избраны следующие песнопения: I часть – стихира 6-го гласа, давшая название всей композиции «Слава в вышних Богу»; II часть – стихира на Господи возвах «Господу Иисусу рождшуся»; III часть – стихира на стиховне 2-го гласа «Велие и преславное чудо». В трёхчастной композиции при первом знакомстве контраст наблюдается на уровне темпов: быстро – медленно – быстро. В партитуре фрагменты рос-

пева транспонируются на разные интервалы: кварту вверх, секунду вниз (септиму вверх). Перенимая интонации знаменного распева, композитор мелодически обогащает другие голоса, стирая контраст между ними.

Жанровые признаки концерта проявляются здесь в сопоставлении различных уровней динамической организации; в противопоставлении хоровых составов, дающих различный тембровый колорит и плотность звучания; во внутренней соревновательной вязи голосов: статика в одном, витиеватое движение в других или восходящее в одном, нисходящее в другом.

Сравнивая данную композицию с оригинальным рождественским концертом Д. С. Бортнянского «Слава во вышних Богу», следует отметить, что несмотря на во многом разное драматургическое и структурное решение, в обоих произведениях есть общие моменты – это лирические эпизоды, связанные с обращением в тексте к образам девы Марии и младенца Иисуса, славительные туттийные эпизоды в начале и в конце. Таким образом, у каждого из композиторов в концерте можно наблюдать и проявление свободы их творческой фантазии, и следование традиции.

Интересный опыт тембризации<sup>12</sup> представляет собой догматик 5-го гласа знаменного распева «В Чермнем мори» (соч. 48, № 3). Излюбленным приёмом гимнотворцев было сравнение. В тексте догматика 5-го гласа непорочное зачатие сравнивается с ветхозаветным чудом, когда евреи, спасавшиеся от египетского фараона, пересекли Чермное море. Никольский, рассматривая текст стихир, указывает на сопоставление «образов ветхозаветных с событиями Нового завета»<sup>13</sup>. Объединяющим началом композиции, безусловно, выступает сам одnogолосный первоисточник, однако при помощи средств музыкальной выразительности (прежде всего, тембра и фактуры) композитор создаёт две контрастные образные сферы. Изложению ветхозаветных исторических событий, явлений природы сопутствует образ глубокого, мрачного, холодного Чермного моря (I часть, начальные строки подразделов II части). В фактурном оформлении при этом можно наблюдать контраст фактурных пластов: витиеватую мелодию знаменного распева исполняют II альты и I тенора в унисон, им сопутствует четырёхголосный хор басов – массивные, категоричные аккорды неспешной поступью сменяющие друг друга. Для создания противоположной («новозаветной») образной сферы композитор использует неполные, «облегчённые» хоровые составы с прозрачным трёх-, четырёхголосием.

В III части догматика утверждение «Сый и прежде сый», а также заключительная молитва «Боже, помилуй нас» исполняются хором *tutti*. Автор насыщает фактуру за счёт октавных удвоений в разных голосах, в результате возникают мощные, величавые

аккорды. В самом конце, на слове «нас», Никольский сводит все партии к унисону 2-х октав. Эпизод выражает идею соборности, сущность которой заключается в единомыслии и единогласии.

В послереволюционный период, несмотря на запреты<sup>14</sup>, Никольский вновь обращается к жанру духовного концерта. Так, в 1922 году им были написаны 2 произведения, составившие соч. 57 – «Спаси мя, Боже» (№ 1) и «Боже, боже мой» (№ 2) и концерт «Господь просвещение мое», вошедший под № 2 в соч. 62. По воспоминаниям сына композитора – Льва Александровича – концерты соч. 57 – это отклик на личную семейную драму<sup>15</sup>.

Концерт «Спаси мя Боже» написан на текст 68-го псалма (стихи 2, 3, 15–19), повествующего о наводнении скорбей, печалей и искушений, которые подобно болоту засасывают человека. Не в силах справиться самостоятельно, человек обращается к Господу с просьбой освободить его от них, быть милостивым и дать скорое утешение. В музыкальном прочтении Никольского оттенки смысла текста находят глубоко продуманное воплощение. Выдвижение субъективного, личностного, индивидуального начала определило и выбор композитором средств музыкальной выразительности. Первостепенное значение обретает мелодическая интонация, одухотворяющая всё последующее музыкальное развитие.

На словах «Углебох в тимении глубины [в глубоком болоте я погряз] и несть постояния [и не на чем стоять]» с авторской ремаркой «живописуя утопание», наглядно изображается поглощение стихией, засасывание в болото: задействуется нисходящее мелодическое движение, низкая тесситура, постепенный спад уровня динамической организации от *ff* к *p*. Роль театральной изобразительности усиливается в следующей фразе «Приидох во глубины морския...», где использован неполный состав хора (без сопрано), создающий густой тёмный колорит, в мелодии на словах «и буря потопа» выписано впечатляющее «сползание» вниз по хроматизмам.

Вторая часть основана на интонациях вздоха. После высвечивания фонической краски ряда параллельных трезвучий обращает на себя внимание остановка на увеличенном трезвучии. В тексте говорится о водной стихии, а у кучкистов по семантике именно увеличенное трезвучие использовалось для изображения водной стихии. Далее обращение к Господу с просьбой о милости передано ангелоподобным женским хором.

Определяя значение хоровых духовных концертов Никольского для развития жанра, можно выделить следующее.

Специфика жанра, как явствует из приведённых цитат, заключается в проявлении композиторской свободы в рамках канонической традиции. В духовных концертах Никольского связь с традицией проявляется в использовании в качестве основы компо-

зиций древних роспевов, в общем церковном стиле концертов, в сознательном углублении национальной природы музыкального языка. В тоже время композиторское комментирование литургического текста, эмоциональная отзывчивость, использование интонаций и приёмов изложения музыкального материала, идущих от светской музыки наглядно демонстрирует свободу композиторского творчества.

В жанре духовного концерта Никольским, в сравнении с его современниками, оставлено количественно большое, масштабное наследие. Отличительной чертой их является великое разнообразие форм и жанровых разновидностей, все они не похожи один на другой, каждый исключительно индивидуален (концерт с применением полифонических приёмов, концерт – свободная обработка древнего роспева и т. д.)

Духовным концертам Никольского свойственен особый тип драматургии, основанный на синтезе сквозной формы с арочными повторами и обрамлениями: в формообразовании, с одной стороны, наблюдается дробность внутренней структуры композиции, связанная с иллюстративной функцией музыкального материала по отношению к литургическому тексту, с другой – разнообразные повторы интонаций, отдельных фрагментов музыкального текста, арочные интонационные и фактурные соответствия, репризные повторы разделов (в начале и в конце композиции, или как припев после каждого стиха) существенно скрепляют композицию;

Интонационно-мелодические комплексы основаны на сочетании узко-объёмных попевок древних роспевов и приёмов, взятых из театральной, оперной, романсовой литературы; интонационная сфера каждого концерта глубоко продумана и раскрывает, дополняет изображаемый образ;

Знание хорового инструмента, специфики звучания тембровых колоритов отдельных партий и групп хоровых голосов позволило использовать темброрельеф как яркое художественно-выразительное средство.

Никольский наиболее полно в своих духовных концертах отразил, с одной стороны, общую для развития жанра тенденцию к индивидуализации проявления авторского начала, с другой – общестилевую тенденцию рубежа веков, направленную к синтезу национального и европейского, древнего и современного.

Выскажем также наблюдение культурологического характера, позволяющее понять отношение композитора к церковно-музыкальной действительности. В духовных концертах, написанных до 1917 года, обычно помпезные, славительные финалы звучат как утверждение торжества православия; в послереволюционный период в концертах выдерживается единое лирически-элегическое или углублённо-философское настроение.

В заключение приведём слова Никольского: «Как плод творческого акта, всякое сочинение является, очевидно, выражением в звуках настроения, чувств и мыслей автора (*качество* сочинения зависит от степени талантливости, вкуса и развития автора). Он, подобно птице “спел” о том, что в известные моменты переживала его душа и раскрыл её людям чрез посредство

звуков. И звуки – суть проводники, переводчики тех душевных движений, которые чувствовал в себе автор и которые он запечатлел в данном произведении своём. Оно – его образ. В нём, как в зеркале, душа автора»<sup>16</sup>. Именно в духовных концертах во всей полноте и художественном очаровании отразилось композиторское дарование Никольского, его «русская душа».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Холопова В.Н. Русско-украинский хоровой концерт эпохи барокко: специфика музыкального языка и композиции // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей и исследований / сост. Ю. И. Паисов. – М.: Композитор, 2004. – Вып. 2. – С. 91.

<sup>2</sup> Никольский А. В. К вопросу о памятнике триаде духовных композиторов // РГИА. – Ф. 1109, оп. 1, ед. хр. 15. – Л. 7–8.

<sup>3</sup> Никольский А. В. Духовные концерты и их задачи // Хоровое и регентское дело. – 1909. – № 4. – С. 99.

<sup>4</sup> Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века: тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1975. – С. 90.

<sup>5</sup> Дабаева И. П. Русский духовный концерт в историческом контексте // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского. – М., 2001. – С. 11.

<sup>6</sup> Протопопов В. В. История полифонии. – М.: Музыка, 1962. – С. 12.

<sup>7</sup> Владышевская Т. Ф. Указ. соч., с. 85.

<sup>8</sup> Келдыш Ю.В. История русской музыки. В 10 т. Т. 1. Древняя Русь XI–XVII века. – М.: Музыка, 1983. – С. 266.

<sup>9</sup> Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М.: Языка славянской культуры, 2002. – С. 142–143.

<sup>10</sup> Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена, изъяснённая по свято-отеческим толкованиям. – Православный приход Храма иконы Казанской Божией Матери в Ясенево, 2000. – С. 95.

<sup>11</sup> Никольский А. В. С. В. Смоленский и его последнее учительство // Хоровое и регентское дело. – 1909. – № 12. – С. 297.

<sup>12</sup> Это опыт создания «тембризованной партитуры», в которой Никольский подходит к хору «не как к комплексу из

четырёх только голосов массовых, а как к богатейшему ансамблю, содержащему в себе до полутора десятков разных тембров, имеющих свой особенный и яркий колорит и могущих, при надлежащем использовании, дать звуковые эффекты неизмеримо большие, чем какие обычно извлекаются из смешанного хора». См.: Никольский А. В. К вопросу о новых путях в области хоровой композиции // Музыкальная новь. – 1924. – № 6/7. – С. 12.

<sup>13</sup> Никольский А. В. Формы русского церковного пения. Гл. IV. Формы догматиков большого знаменного распева // РГИА. – Ф. 1109, оп. 1, д. 157. – Л. 24.

<sup>14</sup> В одном из писем к своему другу Д. С. Семёнову композитор писал: «У меня однажды было взято обязательство: не распространять своих культовых сочинений. Это обязательство я честно и строго выполняю. “Шутить с огнём”, разумеется, не пристало, и я не “шучу”». См. письмо А. Никольского к Д. Семёнову от 22 августа 1933 года (из личного архива семьи Никольских).

<sup>15</sup> В 1917 году Александр Васильевич по настоянию своей супруги разрывает отношения с ней. Капитолина Ивановна, уехав в 1920 году на свои первые гастроли в качестве театральной актрисы в г. Бежицк, внезапно умирает от свирепствующей там эпидемии тифа. Несмотря на проблемы, возникшие в связи с уходом жены из семьи, Александр Васильевич продолжает горячо любить Капитолину Ивановну и остаётся верен ей до конца своей жизни. Эти тяжёлые душевные переживания композитора нашли отражение в оригинальных сочинениях ор. 57.

<sup>16</sup> Никольский А. В. Напев Пасхального тропаря в его подлинной редакции и обработке // Хоровое и регентское дело. – 1912. – № 1. – С. 2.

### Малацай Людмила Викторовна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры хорового дирижирования  
Орловского государственного института  
искусств и культуры



Е. А. ФЕДУЛОВА  
 Уральская государственная консерватория  
 им. М. П. Мусоргского

## ЖАНР ПРОПОВЕДИ И ЕГО ПРЕТВОРЕНИЕ В ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ Г. СВИРИДОВА

УДК 781.6.083

Искусство проповеди появилось с незапамятных времён. Во все времена проповедь сохраняла значимость и действенность для культуры, оставаясь нравственно-этическим призывом, побуждая людей к осознанию светлого, высокого и вечного идеала.

При обозначении понятия «проповедь» наблюдается тенденция одностороннего рассмотрения проповеди только как жанра ораторского искусства. Так, проповедь определяется как «дидактическое произведение ораторского типа ... (обычно с религиозной окраской)» [4, с. 98-99], либо как «христианское церковное наставление» [5, с. 243], или как «обращение проповедника с текстом, опосредованным языком к слушателям с целью оказания на них определённого воздействия» [6, с. 311]. Тем самым, акцент делается исключительно на словесной форме проповеди, а природа проповеднического искусства определяется как риторическая. Между тем, проповедь значительно отличается от ораторской речи. Искусство проповеди состоит в создании особой духовной атмосферы, обращённости к Слову Божию, благоговейности преподнесения темы и обязательном нравственном выводе, ранее составлявшем особый раздел – нравственное приложение.

К моменту возникновения сугубо церковной проповеди (IV век) данное понятие включало следующие значения: провозглашать публично; объяснять; исповедовать; хвалить; прославлять; преподносить.

Таким образом, можно выявить три общих признака, исходящих из разнообразных определений проповеди: во-первых, по типу бытования она представляет собой особую разновидность ораторского высказывания; во-вторых, по содержанию – христианское наставление; в-третьих, по способу изложения материала – это разъяснение вероучительных положений.

В научной литературе сложилась достаточно полная классификация видов проповеди, соответствующих основным её задачам: экзегетическая; катехизическая; догматическая; нравоучительная; апологетическая; миссионерская. Соответственно, проповедь ставит различные задачи: во-первых, она призвана убеждать и наставлять, просвещать разум и охранять от заблуждений; во-вторых, она должна воздействовать на сердца, исцелять души слушателей, преобразовывать их, возвышать к любви и надежде, возводить

от отчаяния и безверия к свету и радости. В-третьих, проповедь способствует усвоению вечных истин, она доводит до сердца людей «божественные глаголы».

Столь же различно значение местоположения проповеди. В православном богослужении проповедь представляет собой комментарий к Евангельским чтениям, что определяет её положение в конце службы и второстепенное значение по отношению ко всему церковному обряду. В католической службе проповедь является её кульминацией и, как правило, находится в точке «золотого сечения» – наиболее значимом месте всего богослужения. В протестантизме проповедь наиболее важна; она произносится за всю службу несколько раз, стягивая к себе остальные элементы богослужения, которые рассматриваются как комментарий к речи пастора.

Святитель Василий Великий полагал, что произнесение проповеди должно отличаться как от обыденной речи, так и от речи ораторской, чтобы «слово ни не слышно было по причине тихости, ни тягостно слуху ради сильного напряжения голоса» [цит. по: 7, с. 210]. Речь проповедника должна звучать как бы «на тон выше», но избегать искусственной приподнятости и пафоса, которые свойственны ораторским выступлениям. Язык проповеди всегда должен быть возвышенным, чистым и церковным. Такие риторические приёмы, как эпитеты, тропы (метафоры, аллегории, гиперболы), фигуры (например, олицетворение, восклицание, обращение, риторический вопрос) подчёркивают благородство стиля и придают изложению изысканную художественность.

При чтении проповеди интонация речи проповедника строится в зависимости от имеющихся в тексте знаков препинания. Особые места в проповеди – обличения, предостережения – требуют разнообразия тона. И при этом интонация речи должна сочетать простоту и доверительность, значительность и благородство. Темп речи должен быть медленнее, чем разговорная речь, но без медлительности и затягивания, придающих преувеличенную значительность.

Музыкальная проповедь возникла едва ли не вместе с вербальной, обе формы высказывания имели между собой значительное родство. Напомним мысль О. Захаровой: «Многообразное родство музыки и красноречия часто не только ставило их рядом, в одни

условия функционирования (например, в церковной службе), но и порой как бы меняло местами – позволяло использовать музыку, как, скажем, проповедническое действие» [1, с. 8]. Более того, на рубеже XIX–XX веков русскими богословами (например, М. Фивейским) высказывалась точка зрения, что сам род языков (то есть, дарованное апостолам искусство проповеди) являлся гимнологической речью, явлением, промежуточным между пением и говорением.

### Некоторые особенности жанра музыкальной проповеди

Лишь спустя много веков музыкальная проповедь полностью была отделена от церковного прототипа, обретая имманентные средства воздействия, законы интонирования и развития речи. Поэтому она заимствовала множество конкретных речевых приёмов (особенно ярко запечатлённых в риторике), а само музыкальное опосредование и разнообразные трансформации не только происходили позднее, но и запечатлены с большей степенью конкретности. В отличие от исповеди, в проповеди сформировано не только «жанровое содержание», но и «жанровый стиль» (термины А. Сохора).

Совпадает и основная задача двух видов искусства. Проповедь и музыка воспринимаются как возможность не просто возвещать дидактически безупречные поучения, но и призывать к изменению жизни. Этот призыв в рассматриваемых видах искусства определяет равную силу суггестивного воздействия, позволяющую подчас повлиять на сам строй личности воспринимающего. Безусловным условием такого типа речи является доверительность, искренность и даже некоторая интимность при всей публичности исполнения. В проповеди это сказывается на особом тоне, модуле речи (включая взгляд, жест), а также выборе простых и понятных выражений, сравнений. В музыке «направленность на восприятие» (Б. Асафьев) реализуется, прежде всего, через интонационный спектр и жанровые ассоциации.

Совпадают и многие более частные моменты. Например, язык проповеди обычно насыщен библеизмами (выражениями и цитатами из Священного писания). В музыкальном языке сходную роль выполняют священные напевы. При этом возникает некий «метатекст», создающий ощущение и исторической перспективы, и непреложной истинности, и нравственной опоры. Появляясь как «глас свыше», библейские выражения в речи проповедника или интонация священных напевов в музыкальном произведении создают эффект присутствия Божества, дыхания вечности.

Для наглядного примера можно проследить и сходство некоторых моментов, скажем, способов выделения важных слов в древнерусской монодии (сформулированы Е. Бурилиной) и в проповеди. Первый способ выделения – распевание, юбилирование важного в смысловом отношении слова. В речи проповедника распеванию соответствует продление и замедление

основного, значимого слова. Второй способ – повтор напевом отдельных слов и строк – как нельзя более точно отвечает многократному возвращению проповеднического высказывания к основной теме, мысли, даже слову («Покайтесь!», «Простите!»). Смена высокой области напева может быть узнана в модуляции тона проповедника: от спокойно-величественного к шутивно-весёлому, от торжественно-праздничного к пафосному и отрешённому. Последний способ – соотношение протяжённых и более коротких распевов, слов, распевных и речитативных строк в проповеди – проявляется в различии типов интонирования, а также в агогическом выделении слов и фраз.

Естественно, проповедь в чистом виде в музыкальном искусстве не встречается, так как музыка развивается по собственным, имманентным законам. Однако обращение к библейским текстам, введение характерных образов, способов преподнесения (общее духовное состояние, техника речи) позволяют говорить о наличии образцов музыкально-проповеднического типа.

### Проповеднические традиции в духовных сочинениях Г. Свиридова

Цель проповеднического слова – «призыв к спасению, к жизни и нетлению» – проходит «красной нитью» и через творчество Свиридова. Первостепенное значение приобретает не дидактически-назидательный элемент, а именно сила проникновенного и убеждённого высказывания. И если в проповеди через интонацию, жест, взгляд сообщается душевный настрой и внутреннее состояние проповедника, в музыке – сама музыкальная интонация является основной формой воздействия. Георгий Васильевич Свиридов не считал себя проповедником, однако тексты, сюжеты, образы и способы их воплощения свидетельствуют о претворении проповеднических тенденций в его духовных хорах.

Исследователи творчества Г. Свиридова так характеризовали композитора: ему свойственна «бескомпромиссность творческая и человеческая, добротолбюбие и сугубый интерес к тому, что является общим для всех людей» [2, с. 35]. Георгий Васильевич – «человек удивляющей цельности, многогранности, глубины» [там же, с. 3], с молодости «он созвучен общности, он собран и потому чужд какого бы то ни было пустозвонства» [там же, с. 39]. В целом возникает образ глубоко нравственного, кристально честного проповедника, стремящегося говорить со своим слушателем понятным высокохудожественным языком, лишённым какой-либо абстрактности и мертвенности. Говорить – о важном, сокровенном, нетленном, – о Боге, о совести.

Таким образом, интерес Свиридова к православной музыкальной традиции был закономерным и вызывался не внешними факторами, а особенностями мироощущения<sup>1</sup>. Удивительная чистота, цельность, верность найденному пути определили его миссию как хранителя национальных, культурных и этических традиций, своего рода маяка, несущего свет сквозь

грозные бури века. И впоследствии в сознании композитора национальное и религиозное начала будут прочно связаны. «В условиях адской жизни, где всё противостояло национальному сознанию ... в ней вызрела национальная идея как сокровенная, как религиозная идея» [З. с. 2].

«Религиозная идея», несомненно, становится ключевой, центральной в творчестве Г. В. Свиридова. В интонационном языке многих хоров явственно ощущается родство со знаменным распевом, высочайшими образцами русского духовного искусства, столь далёкими от бытовой лексики.

В общей сложности 348 текстов из Молитвослова так или иначе привлекли внимание композитора и 250 были подвергнуты литературной обработке (короткие толкования стиха, его смысла, сокращения, перестановка и замена слов) или музыкальной редакции (обозначения состава исполнителей, ритмический рисунок), и порой реализованы в виде эскизов, набросков или законченных сочинений. В одной из записных тетрадей Свиридова есть следующие слова: «Церковные заповеди ... это не математические формулы и законы, ибо они согреты всей полнотой возвышеннейших чувств и помыслом Духа Божия ... они требуют соответственно проникновенной музыкальной фразы» [там же, с. 28].

Главным эстетическим кредо Свиридова было создание произведения на основе органичного синтеза слова с музыкой, поиск единственно верной интонации, стремление воплотить не общий смысл текста, а смысл конкретных слов. По словам самого композитора, в этом «кладёзе – человеческой речи – таятся все сокровища музыки, и уже написанной, и будущей» [там же, с. 132]. Поражает спектр воплощаемых речевых форм: декламационный возглас («Святый Боже», первый цикл № 2, «Слава Пресвятой Троице», третий цикл № 1), церковная псаломдия («Рождественская песнь», первый цикл № 4, «Помилуй нас, Господи», третий цикл № 6) и ораторская речь («Господи, спаси благочестивые», первый цикл № 1). Интонация речи лишена пафоса, но всегда ощущается как единственно возможная, по-родовому естественная и живая. Многие исследователи отмечали удивительные свойства свиридовского мелоса: лаконичность и правдивость его интонаций, национальную характерность и символическую многозначность и, одновременно, простоту и истовость в выражении эмоции.

В духовных хорах Г. Свиридова проповедь представляет собой ярчайшее сольное декламационное высказывание, возникающее из сочетания речевого и мелодического начал. Донесение эмоции «от первого лица» предполагает не столько округлый, протяжённый тип высказывания, сколько рваную, прозаическую речь. В декламационной музыкальной речи по сравнению с кантиленным типом значительно расширяется возможность самораскрытия автора, увеличивается характерность. Значительность агоники, намеренное выделение, казалось бы, второстепенных

«слов», невозможность предугадать дальнейшее развитие мысли, подчёркнуто ненормативное строение высказывания, – все эти свойства декламационной мелодики создают мощное впечатление импровизационного потока, где значительность роли автора не нуждается в доказательствах.

Одной из наиболее «зримых», наглядных особенностей декламации является резкий зубчатый рельеф мелодии. Нет той плавной закруглённости, которая свойственна кантиленной мелодии, несмотря даже на самые рискованные скачки. Рельеф декламационной мелодической линии, по сравнению с нормативным, подчёркнуто «неправильный». Даже внешне рисунок весьма привлекает внимание: острые зубцы скачков, многократное возвращение к одной и той же точке или «топтанье» на ней; отсутствие всякой симметрии и пропорциональности, как в соотношении вершин, так и в их достижении, сочетание «пологих» и «крутых» интонационных подъёмов и спадов. Но, разумеется, интересен не рисунок сам по себе, а причины, породившие данное следствие.

Одним из наиболее существенных признаков мелодики декламационного типа является смена функциональных значений акцентов. Глубокая цезура может последовать после первого же мотива, ярко отчленяя интонационное ядро и акцентируя на нём внимание. В таких случаях семантика интонации выступает особенно ярко и выпукло, и мотивы-призывы, мотивы-возгласы, мотивы-вздохи, мотивы-ламентации несут здесь особую смысловую нагрузку. Снимается «фразовый акцент» и интонация приобретает значимость музыкальной фразы или даже целого предложения (явление, аналогичное «фразовости слова» в ораторской речи).

Так, в хоре «Господи, спаси благочестивые...» в конце каждого мотива выделяется ключевая интонация (нисходящее поступенное движение в пределах терции), несущая определённую смысловую нагрузку и явно апеллирующая к риторической фигуре *catabasis*. Но, кроме данного типа движения, сольный запев содержит и широкий скачок (на м. 7), и движение по звукам трезвучия. Опора на интонационный словарь русского романса и песни в сочетании с речевыми интонациями придаёт музыке черты личностного, граничащего с исповедальностью и интимностью обращения.

Произносимая речь, в данном случае проповедь, призвана доводить до сердца людей «божественные глаголы», разъяснять, помогать усваивать вечные истины. Вероятно, эту же цель преследовал и Свиридов, осовременивая некоторые церковные слова и повышая значимость ритмических средств, темброво-регистраемых красок. Так, в хоре «Тайная вечеря» звучание на *f*, со штрихом *marcato*, с подчёркиванием звука «соль» на сильной доле передаёт страстную устремлённость, ярчайший внутренний импульс.

Таким образом, декламационная проповедь в свиридовском воплощении весьма соответствует одной из задач проповеди церковной – воздействие на сердце,

исцеление душ слушателей, возвышение к любви и надежде, возведение от отчаяния и безверия к свету и радости.

Как бы резко ни высказывался композитор о своём времени, он никогда не терял веры в подлинно гениальное, подлинно великое искусство, далёкое от вымышленности и искусственности, озарённое светом истины и наполненное вселенской Гармонией, чувством соборности и всеобщего братства между людьми, вдохновенной простотой, данной свыше как откровение.

В связи с этим, одним из ярких качеств музыки Свиридова является прогнозирование слушательского восприятия, чуткое внимание автора к реакции аудитории. Подобно тому, как проповедник может в процессе своего высказывания изменить свою речь, – что-то добавить, или, наоборот, убрать, в музыке создаётся иллюзия сиюминутности высказывания. Кажется, что этот процесс происходит на наших глазах, и им руководит кто-то, находящийся «за кадром».

Обращает на себя внимание общий тон речи – удивительно естественной и простой, и вместе с тем, эмоционально приподнятой и яркой. Использовано множество оборотов и приёмов, которые можно было бы с точки зрения гомилетики назвать тропами и фигурами: восклицания (например, восходящие квинтовые ходы) и риторические вопросы (такое впечатление рождает замирающие окончания музыкальных тирад), обращения (так можно расценить провозглашение отдельных звуков и кратких мелодических ходов), призывы и пов-

торения. Роль последних особенно велика, так как они не только способствуют подчёркиванию смысловых интонационных центров, но и скрепляют форму высказывания в целом по типу анафоры<sup>2</sup>. Обращает на себя внимание и искусная вариантная работа, которую можно уподобить развитию заданной в проповеди темы.

Порой речь композитора кажется гиперболически преувеличенной, а некоторые мотивы звучат как символы, отсылая к глубинным слоям музыкальной культуры. Удивительно близка проповеднической и убедительности произносимой речи, непосредственность высказывания, близкая импровизационности, мастерское владение цезурами, обостряющими внимание к высказываемым мыслям и, самое главное, истовое желание донести до слушателей самые драгоценные мысли, передать от сердца к сердцу самые сокровенные ощущения. Проповедническое слово Свиридова заставляет вспомнить слова апостола Павла: «И слово, и проповедь моя не в убедительных словах человеческой мудрости, но в явлении духа и силы» [1 Кор. 2; 4].

Как видим, жанр проповеди весьма многогранен, и в творчестве Свиридова он воплощён во всем богатстве возможностей: воссоздаётся ситуация проповеди, используются ведущие приёмы претворения проповеднического начала в музыке – моделирование жанра, моделирование речевых форм, цитирование Священного писания и создание возвышенного, величественного, эмоционально-просветлённого, благодатного духа проповеди.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Естественность обращения композитора к религиозной тематике основана на ранних детских впечатлениях. Г. Свиридов, проведший юные годы в русской провинции, ощущал глубокое потрясение от церковного обряда, храмового пения, колокольного звона, всего облика храма. Детские посещения

церкви с бабушкой оставили в душе мощнейший след, который ярко проявился в творчестве спустя многие годы.

<sup>2</sup> Под анафорой в гомилетике подразумевается начало фраз с одного слова или выражения, что придаёт речи особую связность и красоту формы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. – М.: Музыка, 1983. – (Вопросы истории, теории, методики).
2. Книга о Свиридове: сб. ст. / А. Золотов. – М.: Сов. композитор, 1983.
3. Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М.: Сов. композитор, 1990.

4. Проповедь // БСЭ. Т. 21. – М., 1975.
5. Проповедь // Христианство: энциклопедия / под ред. С. Аверинцева. – М., 1992.
6. Проповедь // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. – М., 1971.
7. Феодосий – епископ Полоцкий и Глубокский. Гомилетика. Теория церковной проповеди. – Сергиев Посад, 1999.

**Федулова Елена Анатольевна**

соискатель кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории  
им. М. П. Мусоргского





Б. Г. АШХОТОВ  
*Северо-Кавказский государственный  
 институт искусств*

## ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ АДЫГСКИХ НАРТСКИХ ПШИНАТЛЕЙ<sup>1</sup>

УДК 78.03 (2)

*Кто не знает прошлого, — не оценит наших дней.*

Адыгская пословица

Фольклорные тексты и обширная литература исследований, в основном филологического направления, свидетельствуют об архаичности героического эпоса «Нарты». К примеру, А. Петросян указывает, что «в нём как бы спрессованы приметы многих эпох, — это приметы и матриархата, и патриархата, и, наконец, “военной демократии”» [14, с. 8]. Время-пространство в одном из древнейших памятников устного творчества, уходящего во II тыс. до н. э., описывается следующим образом:

Когда мир ещё не отвердел,  
 Наше небо когда только слиплось.  
 Наше небо сетями когда создавали,  
 Нашу землю овцами когда утаптывали.  
 Бештау большой когда кочке подобен был,  
 Индыл великий когда юноша перешагивал<sup>2</sup>.

Феноменальность нартского эпоса заключается в том, что он получил широкое распространение от Восточной Грузии до горного Дагестана, в каждой этнической культуре демонстрируя общие, особенные и частные жанровые признаки и формы бытования. Данный фактор можно рассматривать как одно из косвенных доказательств происхождения произведения в кавказском ареале. В этой связи А. Петросян убедительно констатирует: «Считалось, что он [нартский эпос. — Б. А.] “проник” на Кавказ вместе с приходом туда аланских предков осетин... Стало очевидным, что исторические корни, объединяющие нартские сказания всех национальных версий, надо искать в основных факторах кавказской общности, таких, как: сходные условия материального общественного существования и тесное духовное общение между этими народами в течение длительного исторического времени»<sup>3</sup> [4, с. 540].

Дискуссия по данному вопросу представляется принципиально важной научной задачей. Это связано с тем, что современные тексты эпических произведений разных народов Кавказа содержат отдельные темы и сюжеты тюркско-монгольского происхождения (балкарская и карачаевская версии). Осетинские нартские песни имеют сугубо сольную форму исполнения в сопровождении струнного щипкового инструмента, указывающую на кочевой характер форм жизнедеятельности предков осетин — алан в прошлом. Следует отметить и неодинаковую полноту бытования эпических сказаний на всём пространстве кавказского ареала. Принципиально важным представляется в контексте нашего исследования, что эпос «Нарты» наших дней не во всех этнических культурах сохранил песенный вариант.

Вышеизложенные обстоятельства обуславливают актуальность новых ракурсов исследования нартиады, при этом учитывая значительную историческую дистанцию в становлении эпоса и различный характер этногенеза народов Кавказа. Подчеркнём ещё одну важную деталь. Песенные версии нартских сказаний до сих пор не подвергались научному осмыслению, и предлагаемая настоящая статья служит первым опытом в этом направлении. Мы осуществляем попытку атрибуции характерных черт жанра на раннем этапе его возникновения, согласно мнению М. Бахтина о том, что «онтологически культура есть не что иное, как внесение в мир смысла». По нашему убеждению, этот архаический пласт может репрезентировать ранние формы народного музыкально-поэтического мышления.

Утверждая так, мы исходим из того, что формы и характер исполнения нартских песен в адыгском фольклоре разительно отличаются от стилистики других жанров (в том числе, и повествовательных), которые

в определённой степени оказываются нерядоположенными с общей типологией эпического повествования. Если принять за основу, что эпос в самом широком смысле означает неторопливое повествование, рассказ, то понятие музыкальной эпичности чаще всего проецируется в область певучей декламационности с присущей ей относительно текучей импровизационной свободой. В этой связи можно сослаться на авторитетное мнение И. Земцовского, который, дифференцируя разновидности былинных напевов, отмечает, что «сольная (реже ансамблевая) традиция органично претворяет особенности эпического повествования – неторопливую, размеренную декламацию-сказывание [курсив мой. – Б. А.]» [8, стб. 627].

С подобными стереотипными родовыми мерками жанра подходить к осознанию парадигматики эпического повествования не представляется возможным. Во второй половине XX века А. Кунанбаева отмечала, что в казахской традиционной культуре «интонация исполнителя далека от пресловутого “эпического спокойствия”, понимаемого как состояние неизбежной уравновешенности» [11, с. 79]. Сохранившиеся традиционные тексты нартских песен с тенденцией к моносиллабизму имеют чёткую времяизмерительную пульсацию метро- и ритмдвижения. Среди адыгских народнопесенных жанров только эпические песни сопровождаются хлопками в ладоши и часто ударным инструментом *пхацич*<sup>4</sup>, репрезентирующими фактор архаического игрового действия. Символическая трактовка тембра ударных инструментов, непрерывное вариантно-остинатное их звучание, общее шумовое нагнетание, несущее энергию взывания к сакральному миру, в совокупности создают ощущение неделимости, непрерывности ритмического движения. Все перечисленные отличия жанра вплетаются в «нестабильную», вариантно-изменчивую (из строфы в строфу) мелодическую линию солиста. Такая фактура эпической песни с функционально дифференцированными линиями вызывает аналогию с коллективным трансом, направленным на заклинание божеств и их тотемов. Характерная мифологическая лексика нартских песен и особенности музыкально-поэтической коммуникации эпических текстов, безусловно, сближают их с базисными элементами древнейшей трансовой культуры.

В своих изысканиях мы опираемся на обширный музыкальный материал (более 50-ти документированных песен), включающий *пшинатли* наиболее раннего (о Сосруко) и наиболее позднего (о Бадыноко) циклов, с тем, чтобы детерминировать типологические основы напева адыгской эпической песни и идентифицировать музыкальными средствами предполагаемый исторический рубеж формирования такой стилистики.

Осознавая сложность впервые поставленной таким образом проблемы, обозначим некоторые ракурсы её рассмотрения.

1. Выдающийся кабардинский исследователь, певец и активный носитель фольклорных традиций З. Кардангушев считает, что Пшинатль о Сосруко исполнялся во время массовых песенплясок. Свои убеждения учёный аргументирует ритмической структурой песни, которая, на его взгляд, соответствует древнейшим вокально-танцевальным величальным обрядам [19]. Абхазские нартоведы Ш. Инал-Ипа [10], А. Аншба [1], в свою очередь, информируют о сохранении реликтовых форм традиционного исполнительства в фольклорной практике XX века. На различных сборах, торжествах, во время «Ачашьара»<sup>5</sup> исполнение нартских песен заканчивалось подвижным танцем. К. Шакрыл в своей статье также приводит любопытную информацию: «Специальные хороводные танцы исполняются обычно стариками» [17, с. 297].

Обобщая вышеприведённые факты и собственный аналитический опыт исследования напевов нартских песен, считаем возможным выдвинуть гипотезу о возможном происхождении адыгских пшинатлей в рамках традиционного «черкесского» ритуального круга. Вплоть до наших дней на свадьбах, различных молодёжных вечеринках нередко наблюдается попытка «реанимации» характерного ритуального священнодействия – мужчины и женщины становятся в круг и со сцепленными руками мерно и ритмично осуществляют возвратно-поступательные движения. При этом в центре круга находится ведущий (*хатияко*), который декламирует звуковысотно интонируемый величальный текст в соответствии с назначением данного действия, а поведение остальных участников находится в полном единении со всем происходящим.

Здесь важным становится синкретизм: присутствие не только вербального текста, зачастую имеющего сакральный смысл, но и интонационное его озвучивание с широкой амплитудой изменчивой звуковысотной шкалы. Общую гармонию дополняет выразительная пластика эмоциональных движений и жестов всех участников действия. В данном контексте вполне актуализируется рассуждение В. Жирмунского: «Хоровая песня-пляска – прежде всего синкретическое искусство потому, что ещё не выделились ни эпос, ни лирика, ни драма; с другой стороны, синкретическое оно ещё потому, что это не только искусство, но какая-то практическая жизненная деятельность, важная для человека (по крайней мере – в его представлении)» [7, с. 217].

Вышеприведённый пример из современной живой фольклорной практики красноречиво свидетельствует о сохранности в народной памяти реликтов древнейших форм синкретического действия, о времени и сопутствующих условиях его организации.

С учётом исторического этапа формирования жанра (II тыс. до н. э.), мировоззрения и уровня сознания людей той эпохи нартская песня с её музыкальной характеристикой вполне отвечает магическим, обрядовым и коммуникативным функциям архаических игрищ. Поэтому мы предполагаем, что

нартская песня, как своеобразный хронотоп, связывала человека с Природой и Космосом, адекватно вписывалась в гармоническое сосуществование человека и экосистемы, воздействуя на внешние и внутренние ритмы жизнедеятельности социума.

Другими словами, слово, движение (танец) и музыка в совокупности отождествляли микрокосм индивидуума, не только определяли его духовное обогащение, но и влияя на его физическое совершенство. Наш дискурсивный взгляд на роль и значение одного из раннефольклорных жанров – нартского пшинатля – подтверждается исключительно присущими только ему средствами выразительности. Это гомогенность ритмической основы, оппозиционный интонационный строй партий солиста и мужского хора, особая семантика мелодических и ритмических формул, характерный тип многоголосной фактуры, закономерности формообразования. Кратко сошлёмся на два варианта песни «Бой Сосруко с Тотрешем» (кабардинская и бжедугская версии). Первый её вариант (пример № 1) по манере исполнения и музыкально-поэтическим характеристикам близок к типичным хороводным песнепляскам, где попеременно чередуются лаконичные ритмоинтонационные реплики солиста и хора. Второй же вариант (пример № 2) содержит четыре самостоятельных пласта (соло, хор, инструментальный аккомпанемент, ударный инструмент), координирующихся в едином метроритмическом темподвижении. Он демонстрирует заметную полифонизацию фактуры и указывает на изначальную нерасчленённость составляющих компонентов архаического действия.

Следовательно, процесс осознания смысла и характер перцепции особой стилистики нартских пшинатлей станет наиболее прозрачным, если вести научный поиск самобытных эпических песнопений в плоскости древнейших культовых игрищ праадыгов (подробный анализ обоих примеров приводится ниже).

2. В представлениях о картине мира этноса мифология занимает особое место. Она оказывается способной вобрать в себя систему мышления, дать характеристику специфическому кругу бытия, определить дальнейший процесс формирования социальных отношений. Мифологические тексты корреспондируют пространственно-временные аспекты поведения человека в окружающей его природе. Важными оказываются и смыслы этих отношений, закрепляемые в виде маркированных признаков в раннефольклорных жанрах. Подобной функцией коммуникативного канала в адыгском народно-песенном творчестве обладает нартский пшинатль, формирование которого, по утверждению эпосоведов, стало возможным свыше трёх тысячелетий тому назад.

Если отталкиваться от того, что перцептуальное время реально существует и оно изменчиво в зависимости от формы бытования различных фольклорных жанров, можно говорить об устойчивости ритмопульсации нартских песен во времени. Народно-песенный

жанр в незапамятном прошлом, когда фольклор выступал лишь в качестве констатации важнейших фактов в становлении родового общества, утверждал и закреплял основные характеристики в типизации художественных образов. Они же в свою очередь символизировали лучших представителей социальной группы людей с тенденцией конкретизации черт этнической ментальности, о чём априори сообщают научные исследования специалистов. Осознание этой музыкально-поэтической информации спустя тысячелетия не нарушает в наши дни своего времяизмерительного аспекта. В таком контексте нартский пшинатль, как некий Пульсар, доносит из глубины веков информацию об особенностях существования Человека и Вселенной. Энергия пульсирующего ритмодвижения в эпических песнях расширяет наше знание о той далёкой эпохе, о процессе мироздания, о возникновении Порядка из Хаоса.

В данном ракурсе типичен и словарный состав пшинатлей, структурируемый с предельной чёткостью, упругостью, «хлесткостью» словообразований и внутренним энергетическим содержанием. Приведём фрагмент из песенного цикла о Бадыноко:

Нарт наш Бадыноко...  
 На плече его одном...  
 Солнце большое светит.  
 На плече его другом...  
 Снег большой идёт...<sup>6</sup>

В полном соответствии с вербальной характеристикой доблестного Бадыноко из далёкого прошлого песня донесла до наших дней его музыкальный образ (пример № 4). Напев, изложенный в диалогической антифонной форме корреляции солиста и мужского хора, включает два коротких мотивных членения с равномерной сегментацией метроритмических соответствий и одинаковой звуковысотной заданностью. Доминирование остинатных звукоповторов, доленое дробление метрической пульсации триолями, «речевой декламационный» мелодический диапазон в объёме нисходящей малой терции (*b - g*) в совокупности своеобразно визуализируют восприятие всепоглощающего единства слова и музыки, которое становится идеальным воплощением Гармонии и Красоты.

Перед нами типичный пример музыкально-поэтической модальности, где, по мнению Т. Старостиной, важными представляются «вариантный принцип формообразования, попевочный тематизм, возрастание роли текстомзыкальной – строчной формы, а также общего принципа мозаичной формы» [15, с. 47]. Столь же лаконичен и зачин песни, предваряющий каждую строфу-перечисление достоинств и деяний героя. Он очерчивает три важных опорных тона, звуковысотное положение которых соответствует логике строения тирадной речи с присущими им функциями – первый тон *es*<sup>2</sup> выступает как энергетический импульс ритмоинтонационного движения, второй тон *b'* является главной

зоной мелодической опорности (своеобразный примарный тон звуковысотного контура данной мелодии) и третий тон *g* выполняет роль заключительного звука (*finalis*). Зачин также состоит из двух симметричных сегментов, первый из которых опирается на нисходящую кварттовую интонацию  $es^2 - b^1$ . К первому призывно-пафосному сегменту присоединяется уже знакомая попевка, многократно диалогически повторяемая солистом и хором.

Рассмотренный напев песни «Бадыноко приезжает на хасу нартов», отличающийся моносиллабическими и моновокалическими качествами, приобретает свойства детерминанты поведенческих поступков героя, мерилем его физико- и психомоторного бытия, средством вхождения и адаптации в мир Порядка и Равновесия.

3. В начальный период формирования нартского эпоса вряд ли в сознании людей музыка представлялась как явление высокого искусства, доставлявшего эстетическое удовлетворение. Напротив, трансцендентальные качества звуковых импульсов, рождённых из космической стихии и имевших божественное начало, на заре первичного фольклора определяют периферийность музыкального тона. В осознанном звуковом потоке важнее всего оказывается плотность и частота звуковой вибрации, степень артикуляции и мерное темповедение вербального текста. Ярким подтверждением тому может стать вышезатронутая мысль о сакральном значении тембров инструментов сопровождения (идиофона и хлопков в ладоши) в нартских пшнатлях, отмеченных элементами экмелики, глоссандо и др.

В песне «Сосруко добывает огонь» (пример № 3) партия солиста практически лишена звуковысотной ясности и ограничена сферой речевой интонации, в которой, тем не менее, присутствуют свои типизированные для жанра элементы отличия: тембровая контрастность ораторской речи, различная степень громкого и особо артикулируемого произнесения текста, соподчинённого с метрикой стиха, и признаки активной речитации. Архитектоническая же стройность напева создаётся преимущественно фактурой сопровождения, благодаря лаконичному двухмотивному (бинарному) построению ав. В то же время фонетические особенности произнесения текста, специфические сонорно-фонетические возможности голоса солиста дополняют линейно гибкую инструментально-хоровую мелодию (синтаксически не связанную с ритмикой произносимого текста). В итоге вся эта выразительная совокупность различных средств, которую можно представить как «информационный код безграничного мира» (Ю. Лотман), создаёт свою особую «музыку» песни, где в синкретическом единстве оказывается и мифологическое, и сакральное, и профанное.

Семантика интонационных комплексов, лежащих в основе напевов нартских пшнатлей, больше все-

## Пример № 1

«Бой Сосруко с Тотрешем»  
Кабардинская версия

го была направлена на выявление и акцентирование сонорных качеств звука. Поведенческой ролью участников синкретических обрядовых действий определялись активизация характера и формы музыкального артикулирования вербального текста. Поэтому закономерным становится доминирование кварттовых интонаций (возглас), типичной формой движения служит «волнообразность» сегментации мелодии в узком звуковом пространстве (пафос мелодекламации) и латентность ладоинтонационного тяготения (вокальный тон как выражение звуковысотной изменчивости речевой артикуляции). Эти отличия напева эпической песни в известном смысле воспроизводят мифологизацию и сакральность звука (музыкального тона) в представлениях праадыгов, отношение к нему как к живой субстанции, «одушевлённому» природному явлению. Вся эта картина выстраивается в «образно-эстетический аспект процессуальности» (М. Старчеус) этнического мироощущения. В этой связи симптоматичным является то обстоятельство, что для обозначения понятий «голос» и «звук» в национальном языке используется одно и то же выражение «макъ», а термин «мелодия» содержит в своём корне данное слово («макъамэ»).

4. Современный адыгский исследователь Б. Бгажников подчёркивает, что в адыгских ритуальных игрищах чрезвычайно важным являлся «высокий темпо-ритм» [3]. Надо думать, что такое определение не следует понимать в прямом смысле – как быстрое движение. Как сомкнутый круг, так и вся энергетика, содержащаяся

## Пример № 2

«Бой Саусарыко с Тутарищем»  
Бжедугская версия

в действиях людей и имевшая измерение «высокого темпа-ритма», носили семиотический знак единения людей, которые, находясь в общем порыве желания и движения, достигали свои жизненные цели. Алгоритм конфигурации синкретического действия в черкесском круге определял систему отношений, куда входили: танцевальные движения, как правило, по кругу; заклинательного или величального значения речевые компоненты, определяемые игровой ситуативностью, и пение (скорее, активная мелодекламация), артикулируемое в соответствии с общим настроением участников ритуала – приподнято, взволнованно и одновременно подчеркнuto, с особой эмоциональностью исполнения.

Одним словом, древнее праадыгское (черкесское) ристалище включало активные возвратно-поступательные движения людей в солярном круге, которые контрастировали со статичной фигурой лидера-солиста священнодействия (торжественное мелодекламационное «говорение»), находившегося в диалоге с остальными участниками ритуала. Они входили в

контакт с ведущим ритуала через посредство коротких энергичных хоровых реплик одобрения и поддержки величальным словам лидера-жреца. Довершением многосоставного представления становилось сопровождение взаимодействующих участников ритуала равномерными хлопками в ладоши и/или ударами музыкального инструмента (пхацич), которые вплетались в синкретическое единое «информационно-энергетическое поле ... сотканное из бесчисленных энергетических пульсирующих и переливающихся полей» [16, с. 45].

Как и вся жизнь людей, подобные представления были пронизаны Ритмом в самом высоком значении данного выражения. Именно ритм оказывается первичным организующим началом в гармоничном взаимодействии телодвижений, жестов, с разной амплитудой вибрирующих звуков голоса и музыкально-шумовых инструментов, поэзии и музыки<sup>7</sup>.

Что же касается напевов эпических пшинатлей, дошедших до нашего времени, они в известной мере отражают главные параметры в мифопоэтическом осознании «верха» и «низа», реконструируя отличительные свойства доисторического архаического мировоззрения далеких предков адыгов. Ритмика песни (и напева, и текста) всецело организуется под воздействием ровного темподвижения, в основу которого кладется мерность двудольной пульсации, созвучной жизненным ситуациям, с естественной природной круговертью, с гармонией микро- и макрокосма человека.

Чёткость корреляции солиста и мужского хора в нартских песнях, устанавливающая предполагаемую первичную форму бытования в рамках ритуальных и обрядовых действий, обусловлена иерархичной соподчинённостью различных уровней ритмической организации. Такая формообразующая особенность выявляется при сопоставлении бинарных единиц: ритм долгих и кратких музыкальных времен; ритм смены пульсирующего движения по вертикали и горизонтали; ритм соотношения разделов формы, образуемых текстом и напевом; ритм музыкально-синтаксических единиц в партиях солиста и хорового сопровождения, соотношение слогоритмической пульсации с ритмом музыкальных акцентов.

В большом корпусе адыгских песен, имеющих солистно-групповую манеру исполнения, нартские пшинатли выделяются пропорциональностью соотношения ритмоинтонационных сегментов преимущественно в четырёхдольном измерении. В одних случаях это наглядно происходит в режиме антифонного взаимодействия солиста и мужского хора (пример № 4), в других же ситуациях стабильность равного метрического соответствия выявляется в стреттном сочленении коррелятов традиционной многоголосной фактуры песни (пример № 3).

Приведём ещё один пример, свидетельствующий о гармоничном соответствии голосов с различной ритмопульсацией в многофактурной песне. Пшинатль «Бой Саусарыко с Тутарищем» (пример № 3) содержит четыре линейных пласта, которые находятся в ритмоинтонационно полифонизированном сочетании. Однако метрическая их координация по вертикали просматривается довольно чётко. Нижний пласт (удары в ладоши) устанавливает минимальную единицу счёта (хронос-протос), которая берёт на себя функции своеобразного времяизмерительного хронометража. Инструментальная и хоровая линии с очевидной ритмической вариативностью каждого из голосов демонстрируют равномерную внутритактовую пульсацию. Ритмический рисунок солирующей партии содержит ровное дробление каждой доли такта триолями с редким переходом в конце фраз на дуоли (пиррихий).

Таким образом, многообразное сочетание ритмических модификаций фактуры эпических пшинатлей реализуется в различные схемы их соподчинения на уровне монометрической организации. Формы координации «верха» и «низа», горизонталь и вертикали, имеющие тенденцию к симметрии и размерности, в нартских пшинатлях могут определять степень своей приуроченности к конкретным ритуальным действиям, раскрывать временную сущность этих действий и их семантическое наполнение.

5. Музыка на этапе исторического формирования фольклорного сознания, находящегося в поле нашего исследования, была составной частью самой природы, одним из источников ритмизации взаимодействующих жизненных событий, определивших степень взаимодействия внутренних элементов. В частности, ритмически соподчинённое единство музыки и слова в нартских пшинатлях априори можно принять как форму отражения окружающего мира и адаптации человека в нём. Энергия данного синкретиза, возможно, являлась своеобразным кодом созидания гармонии мира и его упорядоченности.

Незыблемым представляется экстравертный характер бытования эпической песни, являющийся одним из универсальных характеристик жанра. Его внешняя коммуникативная направленность предполагает конкретную аудиторию, что определяет приоритет вербального текста, слова. В данном контексте по отношению к русской песенной эпике И. Земцовский писал: «...былины, как и многие другие виды фольклора, с музыкально-интонационной стороны не стали особым музыкальным жанром: в них имела место специфическая “переработка” песенных интонаций в русле эпического типа интонирования, которая и создаёт условную форму эпического мелоса» [9, стб. 895-896].

Если обратиться к мелодической составляющей части напева нартских пшинатлей, то она меньше всего отмечена индивидуализированностью, в ней совокупная музыкальная интервалика ещё не вполне сфор-

Пример № 3

«Сосуко добывает огонь»  
Кабардинская версия

мировала необходимое семантическое наполнение. Видимо, поэтому в нартских песнях, по сравнению с другими жанрами, напев в известном смысле играет подчинённую роль.

Звуковысотное изменение в нартских мелодиях чаще всего зависит от текста, характера его артикуляции, силовой динамики произнесения. В примере № 2 каждая макрострофа (состоящая из коротких перечислений-характеристик героя) предваряется достаточно выразительным зачином, представляющим некую мелодическую кульминацию-источник. Нисходящая последовательность тонов в большем ритмическом длении по сравнению с последующей мелодизацией текста, приобретает значение ритмоинтонационного комплекса, выполняющего функцию импульсивного начала тирадного интонирования-сказывания. Вслед за зачином продолжение напева ровными триольными построениями из восьмых длительностей в удобном голосовому аппарату звуковом диапазоне ( $g^1 - d^2$ ) оказываются ближе к ритмике речевой декламации, отождествляя принцип эпического интонирования.

Другими словами, анализ нотных образцов даёт нам повод констатировать, что музыкальная лексика нартских песен в целом содержит интонации с относительно закреплёнными значениями, где меньше всего заметны эмоциональные знаки. В большей степени интонационный словарь эпических песен характеризуется звукоизобразительным ракурсом содержания. Поэтому в нём наблюдается доминирование законо-

мерностей речевой артикуляции в композиционном строении песенных фраз. При таких существенных признаках в сольной партии типичным становится отсутствие в напевах пшинатлей стабильной мелодии, которая характеризовалась бы гибкостью интонационной линии с индивидуализированными (узнаваемыми) фразами, которые имели бы индивидуально выразительную мелодическую линию с ясной семантикой и стабильностью ладового сопряжения устойчивых и неустойчивых звуковысотностей. К типичному «словарю музыкальных значений» (Арановский) можно отнести однородный состав ритмоинтонационного строения напева, активизируемый силлабическим типом мелодизации, ровностью пульсации в основном восьмыми длительностями. Чаще всего сольная партия включает несколько опорных тонов (от одного до трёх), которые заполняются отдельными интонационными оборотами проходящего и вспомогательного значений<sup>8</sup>.

Отметим также несоответствие семантики интонационного содержания смыслу поэтического текста. Напротив, «мелодия», имеющая преимущественно узкий звуковой амбитус, в особенности в песнях с неопределённой звуковысотностью исполнения, передаёт, скорее всего, манеру музыкально-поэтической коммуникации (пример № 3), подчёркивая её жанровый признак.

6. Характер взаимодействия коррелятов в соло-групповой фактуре песни в нартских пшинатлях заметно отличается от других жанров. С одной стороны, мелодия запевалы мобильна своей изменчивостью и порой нестабильностью мелодического содержания в рамках одного песенного варианта. В то же время надо отметить, что ритмодвижение остаётся стабильным. Оно регулируется речевой артикуляцией в соответствии с дыхательной амплитудой певца. С другой же стороны, для архаических жанров музыки устной традиции, как правило, типична дискретность интонационной линии, а минимальные структурные единицы мелоса отличаются формульностью. Такой парадигме содержания в первую очередь соответствуют большинство напевов нартских пшинатлей.

Перечисленные признаки актуализируются в хоровом пласте песни, который служит важнейшим формообразующим фактором. Он, выполняя функцию временизмерительной единицы (хронос протос высшего порядка), способствует частоте и регулярности пульсации мелострофы в макроформе песни. Главным в партии басового голоса становится не интонационное содержание или наличие широкой мелодической фразировки, а константность ритмической его структуры (ритмического периода), неизменно повторяющейся из строфы в строфу. Особую содержательность соразмер-

Пример № 4

«Бадыноко приезжает на хасу нартгов»  
Кабардинская версия

ных синтаксических формообразовательных единиц констатировал М. Арановский: «Периодические структуры обладают той примечательной особенностью, что они легко прогнозируют течение музыкальной мысли, подсказывая дальнейшее построение формы» [2, с. 27].

Отличие от широкого разнообразия адыгских песен, имеющих соло-групповую фактуру, эпическим напевам присущ тип многоголосия, близкий природе стреттного контрастного двухголосия. Эту форму коллективного песнопения мы рассматриваем как звено в общей цепи генезиса многоголосного мышления, отмеченного ясностью и чёткостью ритмоинтонационного содержания и функциональностью пластов фактуры. Привязанность стреттной формы многоголосия к нартскому пшинатлю нам кажется закономерным, так как именно такая структура музыкальной ткани несёт, безусловно, организующее начало, эта форма становится его гештальтом – принципом целостности и структурой самоидентификации.

Обратимся к графическому изображению песни «Бой Сосруко с Тотрешем» (см. пример № 1):

		/	//
соло	4	a	a1
хор	4		a
шикапшина	~~~~~		

В данном примере двухфразовая структура мелодострофы (аа1) образуется благодаря морфологической и фонетической созвучности на основе параллелизма двух шестисложных строк. Сольно-групповая форма локализации напева со стреттным принципом корреляции партий солиста и хора находится в режиме регулярной попеременной переключки мелодических сегментов, которая обеспечивает ровность звуковых потоков различной плотности, имеющих стабильные временные параметры. Созданию и сохранению общей пульсирующей ритмоорганизации, столь необходимой в диалогическом взаимодействии мелодекламационных речитаций солиста и лаконичных реплик хора, способствует инструментальное сопровождение, характеризующее стабильной ритмоинтонационной основой. Именно неизменное многократное повторение однотактовой попевок (а), служащей фактором времени измерительной единицы для всей песни, и вся соразмерность действий и событий, происходящих в её надстройке, корреспондируют к культовым игровым действиям.

Общеизвестно, что в практике народных певцов в большинстве этнических культур исполнение эпических песен носило избирательный характер. Певец-сказитель должен был обладать особым даром импровизации и устойчивостью памяти, чтобы транслировать в сольной манере объёмный текст (до 300-400 стихов) на достаточно высоком художественном уровне. Конечный результат исполнения пшинатлей определялся парадигматикой архаического ритуала. Феномен формы коллективного пения и характер сочленения солиста и мужского хора способствовали созданию более приемлемого пространственно-временного поля для

творческого акта. Периодичность пульсации ритмоинтонационных формул басового голоса в фактуре песни обеспечила ровность и стабильность сольно-группового исполнения.

Стреттное двухголосие сольно-групповой фактуры в нартских пшинатлях оказалось способным отразить ритмоинтонационную наполняемость континуума мифопоэтического мышления, локализовать жизненное пространство социума, заполнить «игровое поле» театрализованно-обрядовых представлений. Во всём этом принципиально важным оказывается стройность и соразмерность ритма координат песенной фактуры, дающего ощущение равновесия игрового, исполняемого и декларируемого в ритуальном кругу.

Таким образом, обозначенные в настоящей статье ракурсы рассмотрения феноменологичности адыгских нартских пшинатлей свидетельствуют об истоках формирования данных песен в их отличии от стереотипного представления об эпическом жанре. Особое организующее значение ритма в самом широком смысле слова, важный акцент на чёткость координации пластов в сольно-групповом пении и стройность синтаксических единиц в формообразовании, периферийность значения мелодического начала в нартских песнях убеждают о раннефольклорном этапе их происхождения. Дальнейшее компаративное исследование музыкальной нартиады в наследии северокавказских народов требует другого формата научных изысканий. Оно может внести коррективы в заявленную нами гипотезу об автохтонности происхождения адыгских нартских пшинатлей и последующее их обогащение народами, оказавшимися в данном культурном пространстве в разные исторические периоды.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Распространённым термином из народной терминологии пшинатль (пшыналъэ) в адыгском фольклоре обозначается лишь нартская песня. Словарный перевод (Кабардино-русский словарь, М., 1957) данной лексемы транскрибируется, как песнь, песня, муза. Последнее определение на наш взгляд требует некоторой конкретизации. Надо думать, составители словаря, указывая на лексему муза в качестве синонима пшинатлю, не идентифицировали её значение в качестве объекта вдохновения. Как можно предположить, здесь авторы привели один из возможных вариантов семантики данного слова в самом широком смысле, как музыка. Другого термина для раскрытия данной дефиниции в адыгском языке не существует.

Обратим также внимание, что термин *пшыналъэ* представляет сложное словообразование, сочетающее в себе *пшынэ* – музыкальный инструмент, источник музыкального звука (*пшынэ-дыкъуакъуэ, шык1эпшынэ*) и *лъэ* – футляр, вместилище. Таким образом, в метафорической транскрипции понятие *нартский пшинатль* мы рассматриваем как своеобразную музыкальную ойкумену адыгов, которая в этническом сознании представляется источником и пространственным полем музыки как вида искусства. В таком контексте, как нам думается, можно объяснить исключительное использование данного

термина в одном из самых ранних фольклорных жанров.

<sup>2</sup> См.: [13, с. 46]. Бештау – одна из горных вершин близ Пятигорска. Индыл – древнее адыгское название Волги.

<sup>3</sup> Такое мнение вначале было сформировано в связи с тем, что публикация и начало изучения нартского эпоса началось в Осетии известным учёным В. Абаевым. Вслед за ним эта точка зрения была подхвачена французским исследователем Жоржем Дюмезилем (он был знаком лишь с текстами на русском языке, опубликованными до 1927 года), на взгляды которого работы В. Абаева оказали несомненное влияние. Ж. Дюмезиль писал: «С самого начала можно утверждать следующее: татары Кавказских гор [имеются в виду тюркоязычные народы. – Б. А.], явившиеся сюда позднее других, заимствовали свои нартские сказания у черкесов, чеченцы же, видимо, взяли их у осетин; таким образом, только два народа и могут оспаривать друг у друга отцовские права на этот фольклор – черкесы и осетины» [6, с. 22].

Позиции учёных о корнях эпоса «Нарты», существовавшие до середины XX века, на мой взгляд, не учитывали два важнейших обстоятельства. Во-первых, архаический характер данного эпического наследия, практически распространённого на всём северокавказском пространстве (как об

этом утверждает и сам Ж. Дюмезиль). Во-вторых, что историческое время распада сармато-аланского конгломерата кочевых народов и вероятное появление предков осетин в горах Кавказа могло произойти не ранее первого века нашей эры (см.: [5, с. 27-33]).

<sup>4</sup> *Пхацич* – адыгский самозвучающий ударный музыкальный инструмент из разряда трещоток. Инструмент представляет собой деревянные пластины (от двух до семи), нанизанные одной стороной на рукоять. Обычно изготавливают пхацич из твёрдых пород дерева (чинара, самшита, граба), которые наряду со специальными прокладками между пластинами создают особый звонкий щёлкающий тембральный эффект.

<sup>5</sup> *Ачатишара* – развлекательно-магический обряд у постели больного. У адыгов бытовал аналогичный обряд *Чати* (*Щлопцаклуэ*), устраиваемый в доме раненого в бою или у постели человека с переломом костей.

<sup>6</sup> См.: [12, с. 144].

<sup>7</sup> Примерно такую картину спонтанного музицирования мне посчастливилось видеть в 70-е годы прошлого столетия в шапсугском ауле 2-й Красно-Александровский Лазаревского

района Краснодарского края, когда исполнительское искусство нартских пшинатлей можно было наблюдать в живой традиции. Выдающаяся исполнительница Кадырхан Коблева, находясь в эпицентре творческого акта, буквальным образом руководила процессом песнопения. Являясь запевалой, она одновременно по ходу «режиссировала» группой мужского хорового ансамбля (Хасан Ныбо, Сафарбий Ту, Осман Хахо), участники которого подпевали ей. Одновременно кто-то играл на пхациче, кто-то хлопал в ладоши, кто-то пускался в пляс.

<sup>8</sup> Для более наглядного представления специфики интонационного содержания нартской песни приведу мнение композитора и музыковеда А. Аврамова, составленное в 1936 году на основе этнофонического восприятия (нам не известны факты расшифровок им народно-песенных образцов): «Партия солиста почти не поддается записи нотной музыкальными знаками: это драматический, глубоко выразительный речитатив; притом индивидуально варьируемый не только каждым исполнителем, но одним и тем же из строфы в строфу» [цит. по: 18, с. 30-31].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аншба А. Стих и проза в абхазском нартском эпосе // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М.: Наука, 1969.
2. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. – М., 1991.
3. Бгажноков Б. Черкесское игрище. – Нальчик, 1991.
4. Героический эпос народов СССР. Т. 1. – М.: Худ. литература, 1975.
5. Дзарасов А. К вопросу о роли аорсов и алан в системе торговли и обмена на Северном Кавказе в первые века н. э. // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. Приложение. – 2003. – № 3. – С. 27-33.
6. Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. – М.: Наука, 1977.
7. Жирмунский В. Введение в литературоведение. — М., 2004.
8. Земцовский И. Былина // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1973. – Т. 1.
9. Земцовский И. Народная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1973. – Т. 3.
10. Инал-Ипа Ш. Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев. Абхазский народный эпос. – М., 1962.
11. Кунанбаева А. Специфика казахского эпического повествования // Советская музыка. – 1982. – № 3.
12. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. 2 / под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1981.
13. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. 3, ч. 1 / под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1986.
14. Петросян А. Решённые и нерешённые вопросы нартведения // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М.: Наука, 1969.
15. Старостина Т. Фольклор и звуковые открытия XX века // Традиционная музыка. – 2008. – № 1.
16. Цримов Р. Метаморфозы TS. – Нальчик: Полиграфсервис и Т, 2005.
17. Шакрыл К. О современном бытовании нартского эпоса абхазцев // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М.: Наука, 1969.
18. Шортанов А. Нартский эпос адыгов // Нарты. Адыгский героический эпос. – М.: Наука, 1974.
19. Къардэнгъуцц З. Яугъащцэ адыгэ уэрэдхэм // Гуащхэмахуэ. – 2006. – № 6.

### Ашхотов Беслан Галимович

доктор искусствоведения, профессор,  
проректор по учебной работе Северо-Кавказского  
государственного института искусств



Л. А. ВИШНЕВСКАЯ

*Саратовская государственная консерватория  
(академия) им. Л. В. Собинова*

## О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ МОНОДИЙНЫХ И ГАРМОНИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ ПОЛИФОНИИ В ТРАДИЦИОННЫХ БУРДОННЫХ ПЕСНЯХ ЧЕРКЕСОВ И КАРАЧАЕВЦЕВ

УДК 781.7

Бурдонная певческая и инструментальная культура разных народов даёт богатейший материал для формирования теории полифонии в многоголосной музыке устной традиции. Таковой осмысляется черкесская и карачаевская сольно-бурдонно-ансамблевая песенная традиция, сложившаяся на базе функционального типа двухголосия и уподобляющаяся образцам полифонии, представляющим «фактически проявление монодийного мышления, хотя и в многоголосном виде» [6, с. 169].

Оппозиция «монодия-контрапункт» [там же, с. 166] определила устои полифонического мышления в бурдонной певческой традиции черкесов и карачаевцев: по своей природе присущего как устной, так и письменной традициям вокального многоголосия. Это обстоятельство обусловило методологические установки данной статьи: обращение к теории полифонии как в академической (в том числе, современной), так и в народной (в том числе, профессиональной) музыке; опору на слуховой опыт, дающий множество точек соприкосновения разных музыкально-языковых систем; учёт мнения авторитетных исследователей о структурной общности раннего многоголосия в мировом музыкальном пространстве (М. Шнайдер, Ю. Евдокимова, М. Сапонов, И. Жордания и др.). Отмечая несходство двух языковых систем музыки устной и письменной традиций, Э. Алексеев ещё в 1980-х годах призывал взглянуть на фольклор и академическое творчество «как на одинаково существенные составляющие единой музыкальной культуры» [1, с. 23]. Исследователь говорил о том, что народная и композиторская музыка «обладают в сущности одним и тем же набором свойств» [там же, с. 164], по-своему функционирующих в каждой из систем. В поисках адекватных методов анализа фольклора учёный называет возможность толкования одной культуры «в ряду других культур» [там же, с. 25] на основе содержательных эквивалентов разных языков. В этом плане монодийные и гармонические компоненты полифонического целого в песенном многоголосии народов представляют тот содержательный слой, который связывает

разные языковые системы в музыке устной и письменной традиций.

Песенное бурдонное двухголосие черкесов и карачаевцев<sup>1</sup> представляет древнейший пласт вокального многоголосия. *Респонсорно-антифонный* и *диафонный* типы бурдонного двухголосия, охватывающие песни самых разных жанров, сформировали полифоническое мышление на основе автономности и взаимодействия двух равноправных голосовых партий. Внешне их координация осуществляется в системе *рельефо-фоновых* отношений, присущих *гомифонии*: вербальный напев (рельеф) принадлежит партии солиста, невербальный напев (фон) – ансамблевой партии *ежью-эжью*. Многоплановый контраст голосовых партий, соотносимых по принципу оппозиционной пары (вербальность – невербальность, декламация – вокализация, ритмическая дивизивность – ритмическая аддитивность, ладовая неопределённость – ладовая централизация и т. д.), «уводит» от однозначности их характеристик в контексте гомифонии, предполагающей наличие главного – рельефа и второстепенного – фона.

Гомифонное толкование песенного двухголосия противоречит функциональному равноправию голосов, соотнесённых в многомерном музыкальном пространстве в виде вертикали, горизонтали и диагонали – координат природного пространства, остро ощущаемого в культуре горцев. Можно предположить, что совокупный линейно-горизонтальный и пространственно-вертикальный «взгляд» изначально присутствовал в традиционной вокальной полифонии народов и способствовал формированию многоголосия, подчинённого как монодийным, так и гармоническим законам его «структурирования»<sup>2</sup>. Сочетание монодийных и гармонических принципов мышления отражает высококонтекстную специфику традиционной культуры народов; отвечает синкретизму этнической музыки черкесов и карачаевцев, семантическая система которой выявляет спектр социокультурных ассоциаций и доминирующее значение сольно-ансамблевого исполнительства в любом виде музыкального творчества.

Структурные закономерности *северо-кавказской певческой модели*<sup>3</sup> сложились на основе *монодийно-гармонического* выражения пространственно-временных, интонационных, ритмических и ладовых отношений компонентов ансамбля. При этом следует отметить, что монодия и гармония не проявляются в песнях своих коренных признаков. Монодия как самостоятельная и специфическая форма, жанр, философия и эстетика (канонизированные в восточно-макомных традициях, в христианских культурах храмового пения) не получает (в песенной музыке) преломления подобного содержания и выражена в синтаксических свойствах напевов. Гармония как один из видов многоголосия не получает своей аккордо-функциональной реализации в песенном двухголосии и обозначена вертикалью, ориентированной на определённый тип интервалики. Взаимодействие элементов разных пространственных координат в контексте оппозиции «*монодия–контрапункт*» представляет, на наш взгляд, полифоническую универсалию ранних многоголосных традиций. Можно провести параллели древнего песенного многоголосия народов с ранними образцами европейского академического средневекового многоголосия (параллельный и мелизматический органум) или с восточной монодией, позволяющей «в уме» воспроизводить в одновременности то, что реально интонируется разновременно. Осуществляемая подобным образом вертикализация монодии – принципиально важный момент её структуры ... свидетельствующий об имманентной связи монодии с многоголосием» [5, с.14].

Распев монологической, функционально самостоятельной партии солиста предстаёт аналогом монодии – изначального одноголосия без всякого «подтекста» (гармонии) и без фактурно-функциональных сопоставлений – «отягощённой» дополнительным пространственным компонентом (ежью-эжью). Как перераспределение монодии в пространстве предстаёт респонсорно-антисонное двухголосие; как наложение двух монодий – диафонное двухголосие, параллельное голосоведение которого можно рассматривать в виде утолщения монодийного напева солиста<sup>4</sup>. Понятие «контрапункт» в раннем многоголосии трактовалось синонимом понятия «гармония» [6, с. 168]. Исторический синкретизм гармонии и контрапункта – «наиважнейшее качество полифонического мышления, сохранившееся на протяжении всей его эволюции» [там же] – объясняет гармонические черты полифонии песенного двухголосия, проявляющиеся на основе партии ежью-эжью. Именно гармонический элемент системы руководит образованием многомерного пространства, в котором может совмещаться звучание нескольких «монодий».

Диалог «разных миров» монодийной и гармонической систем мышления требует осмысления процесса и результата их взаимодействия. Семантический и синтаксический анализ полифонических компонентов сольно-бурдонной певческой модели позволяет выде-

лить два типа процессуального взаимодействия разных систем, обусловленного: а) направляющей ролью монодийных и б) управляющей ролью гармонических принципов мышления в рамках полифонического целого.

*Направляющая роль монодийных принципов мышления* вскрывается на уровне звуковысотных и ритмических характеристик напева солирующей партии. Его способность к самоорганизации обеспечена принципом «повышенной неоднородности элементов» (С. П. Галицкая) монодийной системы мышления в условиях звуковысотной горизонтали. Мелодекламация партии солиста демонстрирует совмещение однородного (канонизированного) круга попевок, ритмов, ладовых характеристик с многообразием комбинастики их сочетаний в пределах одного напева или в песнях разных жанров. Это свойство солирующей мелодической линии обусловлено монодийским *законом компенсации*, наиболее ярко наблюдаемым в сфере ритма и метра: в фольклоре многих народов Северного Кавказа, восходящих к архаическому пониманию музыки не в связи с голосом и пением, а в связи с ритмопространством пантомимы (танец), речи (мимесис артикулируемых междометий, возгласов, криков), инструментальных наигрышей и культовой декламации-жестикуляции общинно-племенных жрецов и шаманов, а так же в связи с ритмо-звуковыми ассоциациями хозяйственно-трудовой деятельности. Ритмическая *нерегулярность* (мономерные, синкопированные, дробные фигуры дуоли, триоли, квартоли и т. п.) и метрическая переменность – компенсируются *регулярным* чередованием дивизивных (дробных, «измельчённых» слога-тонов) и аддитивных (выдержанных, крупных слога-тонов) ритмических формул, а так же периодичной повторяемостью метрических (временных) «событий» мелострофы на уровне целостной песенной композиции. Монодийскую направленность песенного мышления раскрывают и звуковысотные характеристики напева солирующей партии. В основе интонационной системы обеих традиций лежат узкообъёмные ладозвукорядные модели трихорда, тетрахорда и пентахорда. Характерно образование напевов широкого диапазона: долгое звучание в зоне инициальной узкообъёмной попевки (в виде её интонационно-ритмической «обработки») постепенно или резко контрастно смещается в нижний регистр напева на основе нанизывания аналогичных (или близких по объёму) мелодических звеньев.

Процесс опеования и ритмического акцентирования определённого тона в каждом из мелодических звеньев обуславливает активность ладовой переменности, сообщающей напеву черты монодийной дискретности. В качестве *типовых структур*, компенсирующих ладовую нестабильность (и даже неопределённость в начальных разделах мелострофы), в обеих песенных традициях выступают: квинтовый (реже квартовый, терцовый или октавный) тип отношений устоев; предопределение местоположения

устоя (финальный устой как самый низкий тон всего напева; цезурный устой как завершающий тон запевного раздела); закрепление звуковысотных вариантов второй, шестой и седьмой (реже третьей) ступеней целостного ладозвукоряда; контрастно-регистровый (Э. Алексеев) мелодический контур напева, который исследователи определяют как «террасообразный» [2, с. 99]; частое употребление квинтового тона лада в качестве «единой точки отправления» [там же, с. 96] или доминирующего тона солирующего напева; отсутствие широкоинтервальных мелодических ходов и преобладание псалмодирующего характера мелодекламационного интонирования. Одновременно действия принципов самоорганизации в условиях неоднородности элементов монодийной системы мышления вызывает процесс *детализации типовых структур* (С. П. Галицкая), наблюдаемой в *вариантном* развёртывании конкретного напева, в этнической самобытности интонирования устойчивых синтаксических единиц музыкального текста<sup>5</sup>. Индивидуальное преломление типовых структур можно наблюдать на всех синтаксических уровнях солирующего напева: попевочно-интервальном, ритмическом, ладовом. Но более всего оно проявляется на уровне мелодического генезиса традиционной декламации, обнаруживающей орнаментально-мелизматические восточные черты распева (в карачаевской песенной культуре) и просодические азиатские черты мелодекламации (в черкесской (адыгской) песенной культуре).

*Немонодийная* сущность бурдонного двухголосия раскрывается с позиций *гармонического мышления*, «заявленного» в гомофонном разделении компонентов ансамбля на рельеф и фон. Неоднозначность действия гармонических принципов мышления обусловлена функциональной бинарностью ансамблевой партии ежью-эжью, совмещающей черты гармонического фона и полифонического (мелодико-ритмического) контрапункта. Это обусловило *управляющую роль гармонических процессов мышления*, законы которого обеспечивают более высокую степень организации звуковысотных отношений, полнее отражают многомерность жизненных явлений. Интервальная регламентация пространственной вертикали в виде октавы, квинты, кварты сближается с интервальной гармонией ранних форм многоголосия. Гармонические ассоциации усилены противодвижением голосов, возникающем в диафонном двухголосии. Здесь круг интервальной гармонии расширен и даже отмечаются случаи возникновения трезвучной вертикали (при наличии квинтового ежью-эжью).

Управляющая функция «гармонии» очевидна в композиции мелострофы диафонного двухголосия: модулирующий переход монодийного запева в ансамблево-гармоническое продолжение песни подразумевает перестройку системы и управляющее значение гармонических принципов мышления. Прежнее самостоятельное (запев) становится соподчинённым в но-

вых фактурных условиях. Управляющая функция «гармонии» наблюдается и в тенденции к сглаженности интонационного строя ансамблевого разноголосия, в котором бурдон выступает механизмом «темперации» вокальной экмелики напева солиста, залогом гармонической согласованности ансамбля. Подобие гармонического периода возникает в форме мелострофы, нередко разделённой на равномасштабные полустрофы. В создании такого подобия решающая роль отводится исполнительскому ощущению ритма формы мелострофы как дробной цезурированной композиции, отличающейся масштабной компактностью и мелодической завершёностью. Даже в случаях расширения формы мелострофы эпических, обрядовых, героических или плачевных песен – указанный ритм сохраняется в качестве типового, «умноженного» повторами внутри мелострофы. Управляющая роль гармонических принципов мышления наиболее отчётливо проявлена на уровне *ладовой функции* ежью-эжью. Гармонические черты лада формируются в кадансовых зонах мелострофы. Первое появление бурдонной вертикали (в виде унисона, октавы или квинты) уподобляется латентному виду «тоники», означающей смену ладовых отношений и отвергающей намеченные устои лада в запевном разделе. Характерна ладовая ситуация, в которой высотное положение вступившей партии ежью-эжью предвосхищает заключительный устой. В этом случае ладовое отличие идентичных высот заключается в том, что первое появление «тоники» нестабильно на стыке монодийного запева и многоголосного продолжения, «балансирует» между монодийным и гармоническим осмыслением вертикали (что особенно остро ощущается в случаях стреттного вступления бурдона). Заключительная «тоника» – централизующий результат предыдущего ладового развития, момент функционального единства голосов, управляемых бурдонным басом, – гармонический элемент, фиксирующий единую высотно-ладовую перспективу голосов. Вместе с тем, нельзя не отметить, что октавно-унисонный или квинтово-октавный «специфически монодийный вид тоники» [3, с. 126] представляет вертикаль, сохраняющую монодийные черты мышления до конца мелострофы. Ладовая централизация может действовать как на уровне заключительного каданса, так и на уровне *арочного* обрамления целостного напева. Подобные примеры демонстрируют приближение к гармонической трактовке образующейся ладовой системы, проявляют элементы октавно-гармонических ладов. Созданию ладозвукорядной централизации способствуют стабильно-мелодические формулы ежью-эжью: I-VII-VI-VII-I; I-VII-VI-I; I-VII-I; VII-I.

Подобные ладовые попевки бурдона (особенно распространённые в диафонном двухголосии песен XIX-XX веков) закрепляют тоникальные свойства ежью-эжью в гармонической системе мышления, как например, в черкесской *гыбызе* (плаче) «Али Бердук»<sup>6</sup> (пример №1).

## Пример № 1

"Али Бердуков"  
(ЧЕРКЕССКАЯ)

Процесс взаимодействия монодийных и гармонических принципов мышления осуществляется синхронно во временном (линейном) и пространственном (вертикальном) аспектах и вскрывает некоторые законы диалектики: в частности, закон отражения свойств одного объекта в недрах другого. Закон отражения охватывает все уровни взаимодействия монодийных и гармонических элементов песенной музыки и выявляет в противоположном объекте самые существенные, стабильно-инвариантные признаки иной системы. Инвариантом монодийного мышления в песнях выступает интонационно-ритмическое (мелодическое) выражение системы: явно представленное в напеве солиста и отражённо – в напеве ежью-эжью. Инвариантом гармонического мышления в песнях выступает ладовый тип отношений элементов системы в виде бурдонной «перегармонизации» монодийных ладовых структур солирующего напева. Действие механизмов закона отражения в полифонии песенного двухголосия – процесс тонко-изысканного и весьма чувствительного исполнительского ощущения слаженности ансамблевого целого. Чувство партнёрства, обусловленное коллективным со-творчеством, становится, быть может, более насущной творческой задачей, нежели сохранение индивидуального начала «персонажей песенного театра».

Слаженность ансамбля на основе закона отражения подразумевает гибкую и не всегда однозначную реакцию героев музыкального сюжета на «сообщение» партнёра. Таков процесс отражения свойств монодийной системы мышления в партии ежью-эжью: бурдон не просто включается в разные моменты звучания солирующего напева, но «выходит» из запева солиста, отражая свойства жанра в более яркой певческой манере, нежели мелодекламация солирующего напева. Бурдон в обострённой форме обнаруживает такие черты монодийного мышления, как мелодическую составленность-дискретность (особенно в смешанных антифонно-диафонных видах партии ежью-эжью), симметрично-циклическую структуру напева, мелодическое дублирование монодийного распева солиста на уровне вторы (в диафонных видах партии ежью-эжью). Таково и отражение свойств ладогармонической системы мышления в партии солиста, координирующей свой напев с централизованной ладовой формулой напева ежью-эжью. Для монолога солиста характерна внутренняя его «диалогизация»

[4, с. 9], проявляемая уже на уровне запева. Так, во многих запевных формулах, начальный посыл-приветствие (в виде тона, утверждаемого опеванием, растяжением, ассонантным возгласом) интонационно переключается с моментом вступления партии ежью-эжью и тем самым предвосхищает появление элементов иной системы мышления. Мелодика солирующего напева обнаруживает гармонический трезвучный тип интонирования, и участие подобного интонирования в заключительных мелодических оборотах усиливает весомость ладового устоя, уподобляющегося гармонической тонике. Аналогичное ладовое значение приобретают и другие интонационные модели солирующего напева (кварта, секста, септима). Самые яркие черты – в аспекте ладовой централизации – обнаруживает квартовая попевка (верхнеквартовый тон запевного инициала) как базовая интонационная структура в солирующей мелодике песен разных жанров.

Гибкость действия закона отражения объясняет специфику процесса взаимодействия монодийных и гармонических элементов песенной музыки. Её суть – в возникновении двусторонней связи (на уровне отражающей способности функционирования каждой из систем) и диалектического противоречия (на уровне удержания коренных свойств системы) напевов солиста и бурдона. В создании двусторонней связи разных систем мышления особая роль отведена квинте как инвариантной и многофункциональной структуре, выступающей в качестве линейно-вертикально обратимого элемента системы. Наиболее острое противоречие взаимодействия элементов разных систем присуще ладофункциональным отношениям напевов диафонного двухголосия. Здесь могут возникать ладовые функции и связи, принадлежащие одновременно монодийному и гармоническому типам мышления. В некоторых случаях подобное противоречие не разрешается вплоть до окончания мелострофы, фиксирующей разновысотный финалис напевов солиста и ежью-эжью, как например, в карачаевской героико-эпической песне «Солтан-Хаджи»<sup>7</sup> (пример № 2).

## Пример № 2

"Солтан-Хаджи"  
(КАРАЧАЕВСКАЯ)

Основанный на принципах закона отражения, диалог элементов монодийной и гармонической систем мышления породил смешанный тип полифони-

ческого целого в бурдонном многоголосии черкесов и карачаевцев. Синхронное действие разных систем привело к образованию полилогического диффузного результата, характеризующегося невозможностью однозначной оценки полифонических компонентов двухголосия. Смешанно-диффузный тип полифонического мышления в исследуемой певческой традиции существует совершенно самостоятельно, не являясь неким переходным этапом к гармонической системе мышления. Это подтверждается временной, жанровой устойчивостью сольно-бурдонно-ансамблевого певческого стиля, а также обращением к сольному пласту авторской песни в XX веке. В творчестве наиболее талантливых создателей и исполнителей сольной песни, хранящих в памяти традиционную форму исполнения, слуховым ориентиром выступает бурдонно-ансамблевый певческий идеал. Он обусловил двойственное

восприятие мелодики песен, вмещающей элементы обеих голосовых партий традиционной ансамблевой песни. Это, прежде всего, мелодекламация, в которой усилено монодийно-мелодическое начало и проявлены черты *квазибурдона* в виде отчётливо ощущаемого и подчёркиваемого ладового устоя.

Проведённое исследование приводит к следующим выводам. Полифоническое двухголосие сольно-бурдонных песен черкесов и карачаевцев представляет синтез монодийных и гармонических структур, репрезентирующий основы ранних форм многоголосия и перекликающийся с пониманием полифонии в современной музыке. Гетерозивные свойства функционального двухголосия песен сформировали диффузно-смешанный тип полифонического мышления, проявленный в открытости каждой из систем к восприятию элементов другой системы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Заявленная проблема статьи, актуальная для песенного многоголосия многих народов Северного Кавказа, освещается на основе наблюдений автора за исполнительским процессом, а также на основе результатов аудиально-слухового и нотографического анализа опубликованных и неопубликованных (в частности, собранных автором статьи) бурдонных песен черкесов (субэтнической группы восточной ветви адыгского народа) и карачаевцев (субэтнической группы западной ветви карачаево-балкарского тюркоязычного этноса) – народов, с XV века проживающих на территории современной Карачаево-Черкесии.

<sup>2</sup> Обращение к монодийным истокам песенного двухголосия оправдано и с точки зрения евразийского и восточного генезиса этнической культуры черкесов и карачаевцев.

<sup>3</sup> Данное понятие вводится впервые в музыкальное кавказоведение.

<sup>4</sup> Монодийная сущность традиционного многоголосия особенно отчётливо выявилась в современной авторской песне черкесов и карачаевцев: ориентированной на новый сольный исполнительский канон и в то же время, в своей структу-

ре, оставляющей «лазейки» для проникновения ансамблевой поддержки ежью-эжью.

<sup>5</sup> Детализация типовых интонационных, ритмических, ладовых структур наглядно обнаруживается в процессе сравнения этнических и субэтнических версий одного напева в песнях разных жанров. Таковы, к примеру, шапсугский, кабардинский и черкесский варианты адыгской гъыбзэ (плач, сетование) «Сармахо» (непереводимое жалобное обращение); двух кабардинских и черкесского вариантов *нартской* (эпической) «Песни Лашин» (имя героини нартского цикла песнопений); карачаевский (историко-героический) и балкарский (героико-эпический) варианты песни «Гапалау» (имя героя) и т.д.

<sup>6</sup> Запись песни хранится в фондах Радио Карачаево-Черкесии (ед. хр. 17). Исполнители: Галим Шевхужев (солист), хор стариков а. Алибердуковский (ежью). Расшифровка автора.

<sup>7</sup> Запись песни хранится в фондах Радио Карачаево-Черкесии (ед. хр. 9). Исполнители: Магомет Хубиев (солист), Б. Халилов, М. Мамчурев, М. Хабичев, Ш. Эбзеев (эжью). Расшифровка автора.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. – М.: Сов. композитор, 1988.

2. Ашхотов Б. Неизвестное об известной теме М. И. Глинки // Музыкальная академия. – 2008. – № 2. – С. 95-102.

3. Бершадская Т. Лекции по гармонии. – Л.: Музыка, 1985.

4. Вартанова Е. И. Черты стиля позднего симфонического творчества С. В. Рахманинова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1988.

5. Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. – Ташкент: Фан, 1981.

6. Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2005.

### Вишневская Лилия Алексеевна

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки и композиции  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова



А. А. МИХАЙЛОВА

Саратовская государственная консерватория  
(академия) им. Л. В. Собинова

## ФОЛЬКЛОРНЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ ПОВОЛЖЬЯ: ФЕНОМЕН САРАТОВСКОЙ ГАРМОНИКИ\*

УДК 78.03 (2)

В любой региональной фольклорной традиции существует особый культурный пласт, который является *знаковым* и наиболее ярко выявляет её музыкально-стилевые особенности. В традиционном инструментализме Поволжья таким феноменом оказался сохранившийся до наших дней уникальный инструмент – саратовская гармоника. Общероссийскую известность она обрела в связи с творчеством талантливой народной певицы Л. А. Руслановой, в интерпретации которой знаменитые *саратовские частушки* и *страдания* под аккомпанемент гармони с колокольчиком стали синонимом волжской песенной традиции. Но именно в сольных гармошечных проигрышах между куплетами и была заключена музыкальная сторона частушки.

Как всё новое, и гармонь, и только зарождающиеся частушки – своеобразный *«знак времени»*, далеко не сразу получили достойную оценку исследователей-фольклористов. «...Обладая сомнительной интонацией и бедностью аккордовых сочетаний, состоящих исключительно в чередовании мажорной тоники и доминанты, инструмент этот, – по словам С.М. Ляпунова, – даёт возможность без труда воспроизводить только несложные мелодии новейшей фабрикации. Они как будто сочинены для этого инструмента...»<sup>1</sup>. Однако, как считает Е. В. Гиппиус, уже первые записи и их расшифровка показали, что «аккомпанемент частушки у одарённых гармонистов многообразно и ярко творчески разрастется, зачастую, в сложную музыкальную композицию», и «именно в жанре частушки мы имеем вполне своеобразную музыкальную культуру, связанную не столько с пением, сколько с инструментальным аккомпанементом, – культуру, создаваемую мастерами-гармонистами»<sup>2</sup>.

Первые упоминания о бытовании гармони в Поволжье, судя по сохранившимся архивным документам, также носят весьма неоднозначный, а чаще негативный характер. Астраханский государственный архив содержит следующую информацию: в 1901 году на просьбу Песенной комиссии Импера-

торского Русского географического общества пришло сообщение от одного из нижних полицейских чинов, которые, по поручению губернатора, собирали и представляли необходимый материал: «Среди населения Астраханского уезда ... не сохранилось никаких следов старинных народных обрядов и оригинальных образцов народной поэзии. Наши танцы – “трепак”, песни – бессмысленные, полные цинизма куплеты волжской “Матани”, а музыкальный инструмент – гармошка»<sup>3</sup>.

Ещё более категоричные в своей негативной оценке сведения находим в личном архиве члена Саратовской учёной архивной комиссии, уроженца села Лопуховка Аткарского уезда С. А. Щеглова. В комментариях, сопровождающих запись четырёх частушечных текстов, полученных от его респондента А. В. Круглова в период с 1898 по 1900 годы, отмечается: «В конце 60-х годов [19 века. – А. М.] любовь на “Саратовскую” обуяла Петровск [ныне – районный центр Саратовской области. – А. М.]. Между тем противнее мотива “Саратовский”, а особенно тех паскудных слов, какие приводятся в ней – едва ли можно представить... И это ломанье и кривлянье, и этот голос при исполнении этой песни, эта гармошка, – всё это пьяный бред и гадость!...»<sup>4</sup>.

Особая значимость приведённых документов состоит в том, что из них ясно: гармонь (а в последнем приведённом высказывании речь идёт именно о саратовской гармонике) употребляется в качестве аккомпанирующего инструмента в связи с исполнением *частушек – нового, только зарождающегося жанра*. И в данном случае речь идёт об одном из первых упоминаний о бытовании как саратовской гармони, так и жанра частушки на территории Астраханской и Саратовской губерний. В этот исторический период гармоника символизировала не только зарождение нового музыкального мышления, новых традиций, но и наступление новой жизни, новых общественных отношений.

В контексте общего негативного мнения о гармонике очень ценны научные взгляды выдающе-

\* Исследование проведено при поддержке гранта Российского гуманитарного научного фонда, номер проекта 07-04-18006 е.

гося учёного – академика Б. В. Асафьева, который неоднократно высказывал свои наблюдения относительно народной инструментальной музыки, её стиля, исполнительских приёмов, искусства импровизации и т. п. Под впечатлением от своего путешествия по Волге летом 1925 года Б. В. Асафьев оставил красочное описание, касающееся традиции игры на гармонии: «Единственно, на чём с удовлетворением останавливался слух, – это на редких впечатлениях от инструментальных импровизаций на гармонике, иногда на берегу или в лодках, иногда на корме парохода ... Подголоски и гармонические сочетания в пору Стравинскому. Ритм железный со следами венгерских синкоп (не от австрийских ли военнопленных?), метр чаще всего двудольный, акцентные самые неожиданные. Любопытно проникновение в мелодику гармонике фигурации и орнаментов, ей чуждых (например, быстрое чередование одной ноты словно на балайке или домре), но с удовольствием преодолеваемых... Искусство варьирования – строго говоря, “фигурирования” – свежо, дерзко и изобретательно. Чувствуется желание щегольнуть, удивить и ослепить в контраст жалобной монотонной песне-романсу. Когда однажды мне удалось подслушать такого импровизатора, сопровождавшего частушке, эффект был удивительный: он обвивал захватский, но неизменный напев словно бы плющом – фигурации, одна затейливей другой, роились вокруг голоса, а после каждого куплета врвался весёлый наигрыш и заманивал певца. Думается, что подобного рода импровизационные выступления не случайны, что тут уже имеются традиции и ряд излюбленных приёмов, на основе которых и развивается это искусство. За это говорит техника, уверенная и свободная, и разнообразие вариантов, при ощутимой общности многих инструментальных “попевок”. В импровизациях налицо изобретательность, находчивость и вкус <...> Новизна многих оборотов и ритмическая бодрость и организованность заставили меня невольно обратить внимание на указанное явление и отметить его как отрадное среди множества отрицательных музыкальных впечатлений»<sup>5</sup>. Асафьев не оставил точных сведений, о какой местности идёт речь, однако, несомненно, это могут быть впечатления от игры на саратовской гармонии, на что указывает характерный стилистический приём, сохранившийся до настоящего времени: чередование (репетиция) на одном звуке – техническая сложность, «с удовольствием преодолеваемая» гармонистами. Остановимся на некоторых стилистических особенностях звучания инструмента, которые делают его колорит неповторимым и эстетически определяются *знаком* традиции.

Устойчивое бытование саратовской гармонии на протяжении длительного периода объясняется,

с одной стороны, уникальным *тембровым* сочетанием: традиционного тембра гармонии и звенящего валдайского колокольчика. Этот удачный эксперимент саратовских мастеров пришёлся весьма кстати для игры на открытом воздухе, на необъятных волжских просторах. Вот как вспоминает об этом П. Текучёв, один из последних живущих ныне саратовских мастеров-настройщиков, владеющий секретами изготовления уникального народного инструмента: «Мастера – братья Карелины, дядя Карелина Михаила Дмитриевича, с которым я работал, и ещё Борисов, создали свою саратовскую гармошку. Басы они сделали, колокольчиков не было, а подзванивал второй человек. Потом наши мастера поехали в Валдай, отлили эти колокольчики, вмонтировали сюда. Сейчас это уже в традиции – с колокольчиками саратовская гармонь...»<sup>6</sup>.

Помимо тембрового обогащения и чисто прикладных функций – основы танцевального ритма для задорной плясовой частушки-припевки, которые и составляли значительную часть репертуара саратовских гармонистов, – звонкая пульсация колокольчиков издревле обладала репутацией магического воздействия, несущего очищение жизненному пространству. Вероятно, со времен языческих представлений человечества, генетическая память мастеров сохранила подобное восприятие звонного тембра и естественным образом органично воспроизвела его в условиях зарождающегося нового музыкального мышления и новых традиций. Их реализация потребовала новых художественных решений и конструктивных форм.

Кустарное производство гармоник в Саратовской губернии развивается с 60-х годов XIX века. До недавнего времени саратовская фабрика музыкальных инструментов изготавливала обычные десяти- и концертные двенадцатикнопочные диатонические гармоники, настроенные в мажорном ладу с диапазоном более 3-х октав в правой клавиатуре и с тонико-доминантовым соотношением аккордов в левой руке. Сохранилось и тембровое своеобразие в конструкции левой клавиатуры гармоник, где вместо стандартных басов и аккордов имеются аккорды в низкой и высокой тесситуре. При этом аккорды в высокой тесситуре традиционные музыканты называют термином «*высокие басы*». Они используются как отдельно, так и в сочетании с низкими басами в кульминационных моментах, где необходимо полнозвучное, насыщенное обертонами звучание инструмента.

Существуют два варианта настройки саратовской гармоник: настройка по аккордам (темперированная) и настройка строго по кварто-квинтовому кругу (по терминологии исполнителей – «*в чистую*»). В последнем случае звучание октавы не строит на четверть полутона, создавая своеобразный тембровый «*розлив*». Такого рода

настройка использовалась старыми мастерами и считалась характерным признаком данной стилиевой традиции.

Яркая, акцентная манера *артикулирования*, характерная для исполнительства на саратовской гармонике, связана, прежде всего, с *конструктивными* особенностями инструмента, каждая клавиша которого издаёт на сжим и разжим меха звуки разной высоты. Таким образом расширяется звуковой диапазон инструмента, но возникает необходимость менять направление движения меха в совершенно непредсказуемых с точки зрения мелодического развития местах, порой совершенно противоположных логике развёртывания музыкальной фразы. Возникающее при этом акцентирование слабых затактовых метрических долей иногда принципиально не преодолевается гармонистами, создавая неповторимый своеобразный колорит звучания – терпкий, острый, угловатый, с подчёркиванием и сильных, и слабых долей такта. Это воспринимается как своеобразный художественный приём, который приобрёл значение легко узнаваемого эстетического *символа* инструментальной культуры Поволжья: по словам И. И. Земцовского, артикуляция, присущая локальной традиции, может быть отмечена своеобразием и «всегда этнически характерна и этнически неповторима»<sup>7</sup>.

Артикуляцию в народной инструментальной культуре можно рассматривать как полисемантическое явление. С одной стороны, манера артикулирования несёт в себе информацию о *знаковом идеале* региональной традиции, устоявшихся стереотипах художественного мышления, с другой стороны, – это глубоко личностный процесс, наиболее ярко отражающий индивидуальность творческого дарования, его техническую оснащённость и исполнительский стиль традиционного инструменталиста. Именно новые артикуляционные приёмы в первую очередь обогащают звуковую палитру, вносят своеобразие и новизну в интерпретацию традиционно бытующих наигрышей.

В настоящее время нами записано значительное количество фольклорных инструментальных наигрышей, исполняемых на саратовской гармонике. Записи сделаны от исполнителей старшего поколения в возрасте 70-80 лет, хотя следует отметить интерес и молодых исполнителей к этому инструменту. Анализ исполняемых пьес обнаруживает универсальность инструмента в плане *стилистического* и *жанрового* разнообразия. Это проявляется в бытовании сохранившейся в сельской местности *архаичной традиции игры* на гармонике, которая отличается игрой в одной позиции, где слухо-двигательные связи относительно просты. Как правило, названия у подобных наигрышей отсутствуют, и жанры наигрышей – «*под песню*», «*под пляску*» – говорят о своём достаточно раннем

происхождении. На это указывает исследователь-инструментовед А. Н. Соколова: «...чем более в глубину уходит история возникновения того или иного жанра, тем скорее он обходится без названия»<sup>8</sup>. Сами наигрыши имеют в большинстве случаев квадратную структуру, лаконичность изложения, неразвитость мелодики, рассчитанной «на одно дыхание». Убедительно демонстрировали подобного рода игру уроженцы Базарно-Карабулакского района Саратовской области В. Я. Ефремов (р. 1913), М. С. Мартыанов (р. 1929).

Более *поздняя инструментальная традиция* гармошечного музицирования сформировалась, в основном, под влиянием городского песенного фольклора. В 2001-2010 годах автором данного материала записана игра блестящих виртуозов-саратовцев, мастерски владеющих саратовской гармоникой. Среди них – В. И. Жернов (р. 1915), В. Н. Филатов (р. 1951), А. А. Богатов (р. 1939), И. А. Карлин (р. 1962) и С. Ю. Шалимов (р. 1964), астраханец А. И. Подосинников (р. 1948). Их наигрыши отличаются вариационным разнообразием изложения музыкального материала, богатством метроритмических вариантов. Несмотря на ограниченные ладогармонические возможности этого инструмента, у гармонистов сформировался достаточно большой и разнообразный репертуар, основу которого составляют, прежде всего, местные традиционно бытующие *плясовые и частушечные наигрыши*: «Волга», «Саратовские переборы», «Самарка», «Жигули», «Волжские страдания», «Астраханская кадрили», «Астраханские припевки», а также различные поурри на темы волжских напевов и припевок, польки, вальсы, популярные народные песни.

В анализе игры исполнителей разных возрастов обнаруживается определённый сложившийся круг песенных тем, которые являются своего рода основой традиционного наигрыша. Повторяющиеся лейтмотивы – «тематические зёрна», выступают в роли *знаков-синонимов* волжской инструментальной традиции. В данном случае мы обнаруживаем «*явления интонационной устойчивости*», «*бытующие интонации*»<sup>9</sup>, возможность комбинировать которые определяется совокупностью парадигм, соответствующих традиционному локальному инструментальному стилю и жанру.

Большинство записанных в настоящее время наигрышей на саратовской гармонике представлены в виде собственно инструментальных композиций, построенных на песенных и танцевальных мелодиях частушечного типа. Также сохранён и принцип формообразования по следующему типу: куплет (запев-припев) – инструментальный проигрыш (отыгрыш). Первый раздел по музыкальному тематизму – типично волжская частушка-припевка, с чётко определённым музыкально-тематическим матери-



есть обучение «с пальцев» или «с рук». При этом в сознании и моторике исполнителя закрепляются и передаются наиболее характерные ладо-интонационные и мелодические обороты, так называемые «блоки текста». Затем, в процессе кристаллизации через многократные повторения, складывается универсальный типизированный музыкальный язык с чётко устоявшимися формулами-кодами, создающими основу для индивидуального творчества. Так, в опоре на определённые типовые формы с использованием знаковой тематической основы, рождаются уникальные образцы традиционных наигрышей, имеющие самостоятельную эстетическую ценность. В этой связи вполне справедливы слова Ю. Лотмана о том, что художественное произведение представляет собой «общение между аудиторией и культурной традицией», где «текст

выполняет функцию коллективной культурной памяти»<sup>12</sup>. Это в полной мере относится к многообразным процессам звукотворчества в традиционном инструментализме.

Таким образом, широкие семантические возможности саратовской гармоники на протяжении более чем полутора столетий обеспечили ей необыкновенную популярность в Поволжском регионе. Артикуляционные и тембровые характеристики инструмента определяют звукоидеал этнической региональной культуры. Соподчинённость всех сопутствующих элементов в единый комплекс – конструкция инструмента, семантика тембра, манера артикулирования и своеобразный репертуар, стереотип поведения и исполнительский стиль – придают явлению символическую значимость и феноменальность.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы / вступ. ст., сост., коммент. П. А. Вульфуса. – М.: Музыка, 1979. – С. 354.

<sup>2</sup> Гиппиус Е. В. Интонационные элементы русской частушки // Гармоника: история, теория, практика. – Майкоп, 2000. – С. 29.

<sup>3</sup> Гос. Архив Астраханской области. – Ф. 32, оп. 1, ед. хр. 603. – Л. 1.

<sup>4</sup> Вырезки из различных газет со стихотворениями, анекдотами и личными записями члена Саратовской архивной комиссии Щеглова С. А. // Гос. Архив Саратовской области. – Ф. 407, оп. 2, ед. хр. 877. – Л. 81.

<sup>5</sup> Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – С. 177-178.

<sup>6</sup> Из личной беседы.

<sup>7</sup> Земцовский И. И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. – М., 1991. – С. 181.

<sup>8</sup> Соколова А. Н. Магомет Хагаудж и адыгская гармоника / науч. ред. И. В. Мацеевский, Р. Б. Унарокова. – Майкоп: Изд-во Адыгского гос. ун-та, 2000. – С. 147.

<sup>9</sup> См.: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. – М.; Л., 1947.

Народный термин «перебор» упоминают: Смирнов Б. Ф. Искусство сельских гармонистов / под общ. ред. С. В. Аксюка. – М.: Сов. композитор, 1959. – С. 7.; Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья / ред. И. С. Попова. – Вологда, 2005. – С. 123-157.

<sup>10</sup> Из личной беседы.

<sup>11</sup> Мацеевский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1987. – Ч. 1. – С. 11.

<sup>12</sup> Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема // Избранные статьи. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 131.

### Михайлова Алевтина Анатольевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры народного пения и этномузыкологии  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова



Л. С. СПИРИДОНОВА  
Высшая школа музыки  
Республики Саха (Якутия)

## ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Н. С. БЕРЕСТОВА «ЛУЧ СОЛНЦА»

УДК 78.071.1

Берестов Николай Савельевич (р. 1932) — композитор, педагог, собиратель и исследователь фольклора, член Союза композиторов РФ, лауреат Государственной премии Республики Саха (Якутия) им. П. Ойунского, заслуженный деятель искусств РФ. Постоянно занимаясь педагогической деятельностью, он немало способствовал воспитанию музыкантов, ныне успешно работающих в учебных заведениях и исполнительских коллективах республики. Как фольклорист, Берестов проделал большую работу по собиранию, записи и обработке якутских, юкагирских, эвенских, эвен-

кийских и других песен народов, населяющих Якутию. Итогом этого масштабного труда явилось создание Музея музыкальной культуры народов Якутии. Основные сочинения: опера «Неугасимое пламя», балеты «Белые птицы якутского лета», «Атыыр мунха», сюита «Сияние Севера», оратория «Огни седого Вилюя», детские кантаты «Родине — салют» и «Птица неба не боится», «Концертная импровизация для хомуса с оркестром», Концерт для трубы с оркестром, Концерт для голоса с оркестром, камерно-инструментальная и вокальная музыка.

Важное место в якутской профессиональной музыке занимает вокальное творчество Николая Берестова. Оно продолжает творческую линию, связанную с именами Марка Жиркова, Гранта Григоряна, Германа Комракова и ряда других композиторов, заложивших основу якутского профессионального искусства. В своих сочинениях композитор соединил интонационное и ритмическое своеобразие якутского мелоса с закономерностями формообразования, принципами музыкального мышления, устоявшимися в европейской профессиональной музыке, сохранив художественно-образное и эмоциональное богатство традиционного творчества народов Якутии.

Вокальная музыка является излюбленной областью творчества композитора, к которой он обращается в течение всей своей жизни. Первые сочинения в этой сфере относятся ещё к студенческим годам (1955), а Концерт для голоса с оркестром (1995) был создан композитором в конце века. За это произведение в 1999 году на III Международном музыкальном конкурсе им. С. Прокофьева (Санкт-Петербург) Н. С. Берестов был удостоен звания лауреата III премии. Им написано более 100 песен и романсов, два вокальных цикла — «Лето в тайге» на слова Н. Бромлей (1974) и «Луч солнца» на стихи М. Ефимова (1976).

«Песня — одна из важнейших частей духовной и трудовой жизни человека, — писал композитор. — Это его темперамент, эстетика, история, учитель, защитник и что-то ещё большее, о чём может рассказать только песня ... О песне я говорю восторженно пото-

му, что люблю этот жанр, люблю давно и преданно. Люблю слушать и петь, радуюсь, когда удаётся создать новую песню. И таких, как я — много. Для композитора песня — “пробный камень”, и очень часто творческая биография начинается с создания именно песни» [1].

В 1974 году написан первый вокальный цикл Берестова «Лето в тайге». А в 1976 году он во второй раз обратился к этому жанру, создав цикл «Луч солнца». Стремление к целостности и значительности образного содержания при написании двух циклов нашло отражение в укрупнении масштабов композиции, раздвигающей рамки куплетной формы, в расширении выразительных средств вокальной музыки, в тяготении к сквозному развитию, сочетаемому с яркой песенной интонацией. Циклы объединяет ряд общих черт: небольшое количество песен (цикл «Ягодные острова» включает четыре песни, «Луч солнца» — пять); оба написаны для сопрано, пронизаны упоением радости жизни, детским восприятием окружающего мира.

Но в то же время, каждый из этих циклов своеобразен, индивидуален. Цикл «Лето в тайге» адресован детской аудитории. Созданный на текст русской поэтессы Н. Бромлей, он не содержит национального колорита. Песенный цикл «Луч солнца», напротив, создан на стихи якутского народного поэта М. Ефимова и насыщен элементами якутского фольклора, исполняется на якутском языке. Его содержание более глубоко: здесь воспевается философская идея о животворящей силе солнца в жизни человека и природы.

В творчестве поэта Моисея Ефимова Берестов нашёл для себя немало близкого – по характеру образов и по звучанию стиха, ибо в его текстах воплощена центральная для северной поэзии идея: солнце – вот главный источник жизни природы и человека. В пяти стихотворениях цикла поэт прославляет светило, дарующее жизнь, а также рассказывает незамысловатую историю любви.

Начальные две песни составляют первый раздел цикла, в них поётся о луче солнца, разогнавшего тьму, пробудившего к жизни природу, согретшего своим теплом человеческое сердце. Первая песня – «Луч» («Сардана») воспевает образ озорного луча заходящего солнца, который веселится в лесу; вторая – «Подари мне светлый луч» («Инэрийи сырдык сыдаайгын»).

Третья и четвёртая песни составляют второй раздел и повествуют о зарождении любовного чувства, его расцвете и о полноте счастья взаимной любви: третья песня – «Ты придёшь, любимая» («Тапталлаабым элиэн») – середина цикла – песня о встрече с любимой, где каждая вокальная фраза вплетается в «солнечный ковер»; четвёртая – «Сок солнца» («Кун сумэһин»).

Пятая песня – «Тебе, моё солнце» («Эйиэхэ аламай кунум»), финал, – это гимн солнцу, трепетное чувство благодарности, обращённое к светилу как источнику жизни.

Драматургия цикла складывается как два микроцикла с общим финалом, где каждый микроцикл состоит из двух частей и основан на контрасте медленной первой песни и быстрой второй. Такой принцип контрастного сопоставления не случаен – он органично вошёл в якутскую музыку. М. Жирков использовал его в построении оперных сцен, Г. Григорян – в композиции симфонической картины «Импровизация и якутский танец», а также в Концерте для скрипки с оркестром, В. Кац – в драматургии фортепианного Концерта.

Истокм подобного построения крупной формы является контраст двух основных стилей народного певческого искусства якутов – *дьиэрэтии ырыа* и *дэгэрэн ырыа*. *Дэгэрэн ырыа* – подвижная ритмичная песня, напевы которой укладываются в определённый тактовый размер; *Дьиэрэтии ырыа* – протяжная, плавная песня. С. А. Кондратьев назвал песни этого типа аметричными, то есть не подчинёнными ясно выраженному метру [5, с. 18-19].

Берестов воссоздаёт драматургические контрасты, используя традиционное сопоставление двух ветвей народной музыки в рамках песенно-романсовой мелодики. Важным фактором цельности мелодической структуры цикла являются интонационные связи тематизма частей, а также наличие яркого обобщающего финала.

Перейдём к более подробному анализу песен, образующих вокальный цикл «Луч солнца».

## 1. «Луч»

В соответствии с содержанием и строением поэтического текста, передающим осенний колорит ночи, в котором веселится и танцует озорной солнечный лучик, музыкальная композиция романса представляет собой структуру с чертами рондальности, основанную на вариантном повторении тематического (интонационного) материала:

разделы	а	в	а <sup>1</sup>	с	в	а <sup>2</sup>
такты	4	4	10	23	4	11

Первое построение состоит из двух разделов (*andante* и *allegro*), которые по образному и музыкальному содержанию представляют собой контраст двух якутских песенных стилей – *дэгэрэн ырыа* и *дьиэрэтии ырыа*. Оба раздела взаимодополняют друг друга: в сумрачный колорит эпизода *andante* словно проникает свет солнечного лучика – озорной и танцующий мотив *дэгэрэн*.

Пятидольный размер, используемый в первых двух тактах рефрена, связан с интонационным оборотом, типичным для народного певческого стиля *дьиэрэтии ырыа*, где акцент, как правило, падает на средний (третий) слог. Мелодическое движение, выдержанное на единой ритмической пульсации, удивительно органично сочетает распевность якутского мелоса с традиционным вокальным форшлагом – «кылысахом» (пример № 1).

Пример № 1

«Луч»



Первый эпизод *allegro* изложен композитором в танцевальном стиле *дэгэрэн* и воплощает образ озорного солнечного лучика. Это построение содержит все необходимые качества виртуозного концертного эпизода, основанного на репетициях и трелях. Яркую образность, картинность придаёт ему широкое использование тембровых красок и богатых регистровых возможностей фортепиано (пример № 1 а).

Возвращение темы рефрена приводит к начальным интонациям вокальной партии. Мелодия здесь воплощает уравновешенный, спокойный образ, передаваемый элегическим напевом, звучащим на зыбком фоне пустых квартовых созвучий, воссоздающих определённый национальный колорит.

Возникшей таким образом атмосфере осенней сумрачности контрастирует настроение второго эпизода. Перемену настроения определяет новый темп (*Allegro non troppo*), ощущение танцевальности и

## Пример № 1 а



появление связанной с нею периодичности, а также нарастание динамики, завоевание высокого регистра в сольной партии.

Вокальная партия во втором эпизоде начинается с мелодической вершины. К собственной энергии высокого звука словно добавляется энергичность восходящего скачка на кварту, подхваченная фортепианной интерлюдией. Хроматическое движение басового голоса вызывает ассоциации с лучом света, с трудом пробивающимся сквозь наступающую темноту.

Танец солнечного лучика (первый эпизод) звучит здесь в новой тембральной окраске, отличающейся густым звучанием, которое, среди прочего, определяется и сменой регистра.

Романс завершает знакомый материал рефрена, который по своему характеру вновь возвращает слушателя к исходному настроению, обрамляя всю композицию и придавая ей завершенность.

## 2. «Подари мне светлый луч»

Художественный образ этого романса, написанного в куплетной форме, воплощает идею неизбежного стремления ко всему светлому, лучезарному, тёплому, что связано с Солнцем. Подобное ощущение устанавливается с первых тактов фортепианного вступления и сохраняется до конца в результате проявления энергии ни на миг не прекращающегося движения. Иными словами, вся партия сопровождения развёртывается как единый непрерывный поток солнечного света, излучающего энергию и наполняющего жизнь радостью.

Вступление подготавливает эмоциональное состояние певца благодаря тому, что образ света воплощён стремительным гаммообразным движением в высоком регистре. В дальнейшем же сопровождение едва намечено и также звучит в высоком регистре, что придаёт общему звучанию особую лёгкость, воздушность (пример № 2).

Романс, имеющий куплетное строение, написан в простой двухчастной форме. Первый восьмитактовый период представляет собой пластичную вальсовую мелодию шестидоль-

ной структуры, что наряду с терцовыми и квартовыми интонациями, является признаком якутского мелодического стиля дэгэрэн ырыа (пример № 2 а).

Кульминацией напева является пятый такт, выразительность которого обусловлена нисходящим малосекундовым ходом к вводному тону и внезапным переходом к синкопированной ритмической структуре, создающей так называемое метрическое биение (то есть наложение размера 3/4 на исходное ритмическое ощущение 6/8). Оно как бы «сбивает» установившееся движение, активизируя и динамизируя музыкальный образ.

Второй период романса по характеру ассоциируется с общим танцем. Вокальная мелодия, завоевывая всё более широкое пространство, постепенно поднимается от звука g первой октавы до g второй, причём в этом мелодическом движении явно прослеживаются признаки «раскрывающегося» лада, открытого Г. Григоряном в якутском песенном фольклоре. Термин «раскрывающий лад» обозначает одну из отличительных черт мелодики дьээрэтии. «Часто якутский певец, начиная свою песню в лад с узким диапазоном, по ходу её исполнения как бы «раскрывает» лад, расширяя его до большего диапазона», — отмечает Григорян [5, с. 342-343]. Мелодическая фраза здесь теряет свою квадратность, дробится, в ней появляется слоговая распевность, и в итоге развитие достигает кульминационного момента.

Второй период явно выполняет функцию подытоживания, резюмирования. Одна и та же поэтическая строчка повторяется на сексту выше и ритмически выражена более крупными длительностями.

## Пример № 2

## «Подари мне светлый луч»



## Пример № 2 а



### 3. «Ты придёшь, любимая»

Лирика Моисея Ефимова подсказала Николаю Берестову интересное творческое воплощение замысла этого романса. Поэтический текст передаёт чувства лирического героя, наполняющие его в ожидании любимой:

– Ты придёшь, любимая?

– Если утром придёшь на свидание – расстелю алмазную дорожку;

– Если днём ко мне придёшь ты – коврик из лучей постелю;

– А если вечером – расшитый звёздами половик перед тобой разверну...

Чётко выраженное строфическое строение формы сочетается в этой песне с большой свободой тонального плана, освежающей восприятие последующего раздела. При неизменности мелодической линии каждая строфа звучит в новой тональности, что позволяет определить структуру романса как куплетно-вариационную. Претворяя принцип стиля *дыэрэтии ырыа* и основную отличительную черту его мелодики – «модулирующий лад», Берестов в этой песне широко использует присущие ему двух- и трёхпорные интонационные обороты в диапазоне секунды и терции, *кылысахи* в виде коротких форшлагов, мелодическое движение с опорой на тритон. С. А. Кондратьев назвал эти лады «модулирующими ... ибо их первоначальные тоны часто исчезают, переходя в новые». «Обычно верхние звуки лада обнаруживают тенденцию к повышению, а нижний звук либо понижается в процессе исполнения, либо остаётся неизменным». Это и есть «прочно укоренившаяся в якутском пении форма ладообразования» [6, с. 18-19].

Вокальная мелодия, которая словно нагнетает эмоциональное напряжение и как бы «накапливает» состояние взволнованности, тонко и гибко передаёт общее настроение лирического героя, овладевающее им в ожидании любимой. Начинаясь довольно спокойно и сдержанно в первой части куплета, она к концу становится всё более страстной. Притом развитие мелодии в значительной мере основано на ладогармонической «перекраске» звуков, за каждым разом сообщаящей ей новый выразительный оттенок (пример № 3).

Ритмические свойства этой песни связаны с типичным для якутской песенности распеванием слогов, а также с дроблением сильных долей перед остановкой на тоническом звуке тональности каждого отрывка. Такой же тип распева встречается в предпоследнем такте, завершая всё построение и придавая ему естественную законченность.

Весь куплет изложен в форме периода повторного строения, в котором

важную роль играет второе предложение. Оно построено на интонациях мелодической линии первого восьмитакта. Вместе с тем мелодика второго предложения с её ладогармоническими изменениями, переменами в тональных соотношениях, существенно меняет характер музыки.

В гармоническом развитии романса используется необычный тональный план, где каждый куплет звучит в новой тональности. Притом тональные сопоставления, как правило, носят секвентный, восходящий характер. Берестов использует метод так называемого устойчивого сопоставления тональностей, где основные тоны в сумме дают консонирующие интервалы – большие терции, а при секвенцировании возникает увеличенное трезвучие. Подобное разнообразие тонального плана способствует преодолению ощущения статики, характерной для куплетной формы, вносит в восприятие песни ощущение процессуальности и развития.

При повторении всего построения кульминационный момент звучит на секунду выше. Иными словами, выразительный эффект каждой последующей кульминации в значительной мере основан именно на превышении ранее уже достигнутой вершины, что заметно усиливает экспрессию звучания. Важно отметить, что подготовленная от куплета к куплету центральная кульминация романса приходится на фортепианную интермедию, где основная тема романса, изложенная в широком аккордовом и октавном удвоении, звучит эмоционально, ликующе.

Последний куплет выполняет в сочинении функцию коды. Основная тема здесь поручена фортепиано, а повторение певцом текста последней строфы звучит как итог всего поэтического повествования. Звучание постепенно затихает, словно растворяясь в завершающих аккордах.

### 4. «Сок солнца»

В этом романсе эмоциональное состояние героя выражает радость по поводу того, что его сын принёс спелую землянику, сок которой впитал в себя солнечные лучи. Вбирая в себя сок ягоды, герой пьёт сок солнца. Содержание поэтического текста обуславливает общий возвышенный тонус звучания песни. Двудольное (*alla breve*) движение (темп *Allegro ma non troppo*), гимнический характер вокальной мелодики и энергичная пульсация восьмыми в фортепианном сопровождении создают ощущение интенсивного тока жизни.

Пример № 3

«Ты придёшь, любимая»

Moderato, leggiero

Мини-гинкэр - ээ тап - тал - лаа - бым, эр-дэ ту - ран кэ - лиэн -

сиик-тэн чэм чууж хо-му - йам - мын, ал-маас суо - лу - тэл - гинэм.

Вокальная партия звучит от лица лирического героя, а фортепианное сопровождение словно рисует образ озорного мальчишки. Герой находится под влиянием мальчишеского любопытства и со светлой грустью вспоминает о безвозвратно ушедшем детстве.

Романс написан в свободной форме с чертами рондальности и репризности. Функции рефрена выполняет двутактовая фраза «Мин уолум дьэдьэннээн абалла» («Мой мальчик принёс землянику») (пример № 4).

## Пример № 4

## «Сок солнца»

В романсе рельефно прослеживаются черты якутского песенного стиля *дэҕэрэн ырыа*. Это – ритмическая чёткость, танцевальность, звуковысотная определённость интонаций, периодичность структуры, наличие кылысахов (кратких форшлагов к отдельным тонам мелодии). Для того, чтобы фраза была более слитной и непрерывной, композитор использует синкопированный ритм в инструментальном сопровождении. Подчёркивая ладово заострённый звук на слабой доле такта, синкопа вносит в тему интонационно характерный момент, который становится особенностью фактуры нового раздела (пример № 4 а).

В главной кульминации, напоминающей мотив осуохая (якутского массового хороводного танца), восторженный, гимнический характер звучания вокальной партии усиливается её дублированием плотными аккордами у фортепиано. В заключительных тактах романса вновь звучит материал вступления, композиционно обрамляя романс.

## 5. «Тебе, моё солнце»

Ощущение счастья, неистовый восторг, ликующее состояние души, сияние света пронизывают всё музыкальное пространство завершающего романса цикла «Луч солнца». Композитор традиционно выбирает для него тональность *C dur*, семантика ко-

## Пример № 4 а

торой привычно ассоциируется с ярким солнечным светом.

Романс написан в трёхчастной форме с динамической репризой. Как и в других романсах данного цикла, важную художественную функцию выполняет фортепианное сопровождение, в частности, вступление, где ярко, на усиленной звучности дана непрерывная пульсация триолей в среднем регистре, возникающая не постепенно, с раскачкой, а сразу – определённо и чётко. Пианист здесь будто «включает» некое смелое, словно кипящее волевое начало.

В теме вокальной партии характерно квинтовое соотношение первой и второй фраз (пример № 5).

Зерно темы – двутактное построение с чётким ритмическим рисунком. Пунктирная ритмическая фигура и заключенная в её рамки нисходящая малотерцовая интонация создают сложное, противоречивое ощущение: с одной стороны, определённости и утвердительной уверенности, но, с другой – ладовой незавершённости и необходимости продолжения напева. Поэтому второй двутакт первого предложения темы закономерно состоит из двух мелодических «возгласов», ведущих ко второй половине темы – к интонационно гораздо более развёрнутому мелодическому рисунку, который устойчиво завершается.

Средняя часть романса контрастирует с первой благодаря широкой распевности вокальной партии, изменению тональности и фактуры инструментального сопровождения. На фоне волнообразного аккомпанемента полно звучит широкая вокальная мелодия, вызывающая многообразные ассоциации с полнотой жизни, озарённой солнечным светом.

Этот романс выполняет роль обобщения всего цикла. Подчёркивая эту функцию, композитор использует известный приём реминисценции интонационного материала. Так, в девятнадцатом такте (размер 5/4) появляется тема вступления из первой песни, за которой в следующем такте дан эпизод, построенный на мелодии, заимствованной из второй песни с её отличительными ритмическими особенностями.

Реприза в романсе начинается непосредственно с кульминации. Тема, звучащая в фортепианной партии, приобретает мощное, подобное оркестровому, звучание, которое охватывает все регистры инструмента. В последних тактах основная тема романса

звучит вновь в вокальной партии, но уже спокойно, умиротворённо и с некоторым оттенком грусти, создаваемым минорной окраской. Упоение солнечным светом, его сиянием не исчезает на протяжении всего романса – оно не пропадает и в заключительных его тактах.

## Пример № 5

## «Тебе, моё солнце»

*Allegretto*

Оо, а - ла - май ку - нум! Ай - хаал! Ай - хаал! Эи баар-гыи о - лох тэ - ру - тэ.

Проведённый анализ песен цикла позволяет высказать в заключение следующее.

Вокальный цикл Н. С. Берестова «Луч солнца», состоящий из пяти песен на стихи Моисея Ефимова, отражает типические черты поэтики, присущие национальному самосознанию и художественному мироощущению якутов: стремление к полноте восприятия жизни, глубоким лирическим переживаниям, отождествлению с природой. Содержание песен цикла, его поэтика имеют ясно выраженную лирико-гимническую направленность.

Мелодическая и ритмическая структура вокальных партий песен, составляющих цикл «Луч солнца», обнаруживает многообразные связи с интонационной лексикой якутских народных пес-

нопений, с высотно-мелодическими и метроритмическими особенностями традиционных песенных стилей *дьиэрэтии ырыа* и *дэгэрэн ырыа*. Вокальная речь, представленная в пес-

нях цикла от лица лирического героя, неизменно подкрепляется ассоциативными связями звучащего фортепианного текста с сюжетикой поэтического текста.

Звучание вокальной и фортепианной партий в песнях цикла составляет целостный художественный ансамбль, в котором находят убедительное и яркое воплощение образы, подсказанные поэтическими текстами М. Ефимова.

Созданный Николаем Берестовым песенный цикл «Луч солнца» – интересное камерно-вокальное произведение, воспевающее идею неразрывности людей и природы, исполненное верой в будущее человека и человечества. У профессиональной якутской песни есть не только богатый опыт пройденного пути, но и перспективы дальнейшего развития.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Берестов Н. Предисловие // Берестов Н. О Якутии пою [Ноты]. – Якутск, 1988.
2. Головнёва Н. И. Становление якутской профессиональной музыки (1920-1985). – Новосибирск, 1994.
3. Головнёва Н. И., Кириллина З.И. Якутская музыкальная литература. – Якутск, 1991.
4. Головнёва Н. И. Композитор Николай Берестов и якутская музыкальная культура. – Новосибирск, 1992.

5. Григорян Г. А. Музыкальная культура Якутской АССР. – М.: Музгиз, 1957.
6. Кондрачев С. А. Якутская народная песня. – М., Сов. композитор, 1963. – С.18-19.
7. Кривошапка Г. М. Музыкальная культура якутского народа. – Якутск, 1982.
8. Потапова Л. К. Якутская музыкальная культура и её деятели. – Якутск, 2000.

**Спиридонова Лариса Сулеймановна**

доцент, зав. кафедрой камерного ансамбля  
и концертмейстерского мастерства,  
декан исполнительского факультета  
Высшей школы музыки Республики Саха (Якутия)



А. П. НЕДОСПАСОВА  
Новосибирская государственная консерватория  
(академия) им. М. И. Глинки

## ШВЕДСКИЙ СЛЕД В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СИБИРИ. ТОБОЛЬСКИЙ МАНУСКРИПТ

УДК 78.035(2)

Музыкальное прошлое культуры Сибири пока не получило достаточного освещения в научно-исследовательской литературе. Автора настоящей публикации заинтересовала проблема музыкального просвещения XVIII в., связанная с идеей о том, что «зачинателями местной концертной жизни были пленные шведы»<sup>1</sup>. Речь здесь идёт о шведах, взятых в плен под Полтавой летом 1709 года, и их музыкальных увлечениях. Были начаты поиски материалов и документов с целью

найти в сибирских архивах сведения о музыкальной деятельности шведских военнопленных. Интересные факты оставили путешественники и те же шведские военнопленные, которые вели дневники во время своего пребывания в Сибири. Одной из уникальных находок нашего столетия является «Тобольский манускрипт» Г. Блиндстрёма, названный так шведскими исследователями и представляющий собой собрание образцов инструментальной музыки.

### Три века назад: шведские музыканты в России

В июне 1709 года после Полтавской битвы и последовавшей за ней капитуляцией шведской армии в русском плену оказалось 279 музыкантов – гобоистов, трубачей, литавристов и барабанщиков. Из них около 120 человек в декабре того же года приняли участие в Триумфальном шествии русской армии по Москве. Пленных шведов вели по главным улицам города сквозь специально выстроенные к этому событию Триумфальные арки. Шествие сопровождалось колокольным звоном и пушечной пальбой. Для демонстрации захваченных штандартов, знамён и полковых музыкальных инструментов понадобилось 54 открытых фуры<sup>2</sup>. Изображение Триумфальных арок и музыкантов, стоящих на них, сохранились на гравюрах очевидца событий, художника А. Ф. Зубова. Эти гравюры, внушительные по своим размерам, можно сегодня увидеть в Петровском зале Государственного исторического музея в Москве.

Во время Триумфального шествия звучала вокальная музыка и инструментальные ансамблевые сочинения, о чём можно судить, в том числе, и по гравюре Зубова. Всего по случаю Полтавской победы было сочинено около ста вокальных произведений – служб, концертов, народных песен, трёхголосных кантов, одноголосных стихов. До наших дней сохранились только вокальные пьесы. Некоторые из этих вокальных сочинений опубликованы во 2-м выпуске «Памятников русского музыкального искусства» (Музыка на Полтавскую победу), изданном в 1973 году под редакцией В. Протопопова. По поводу инструментальных композиций он пишет: «...что играли,

как звучали эти произведения – мы не знаем за отсутствием нотных партитур или партий, инструментальные произведения ... до нас не дошли»<sup>3</sup>.

Инструментальная музыка европейского образца только начинала распространяться в России на рубеже XVII-XVIII вв., европейские инструменты были редкостью, поэтому иностранные музыканты, владеющие игрой на них, приглашались специально. В это время инструментальную музыку представляли разнообразные по составу ансамбли и оркестры, часто весь состав привозился русскими вельможами из-за границы.

Вот как писал об этом в 1898 году издававший в Санкт-Петербурге журнал «Музыка и пение»: «Западноевропейская музыка, достигшая к началу семнадцатого столетия уже известной степени процветания, была пересажена на русскую почву вместе с другими заимствованиями в области цивилизации, внесёнными великим преобразователем России в общественную жизнь нашего отечества. Пётр великий, первый из русских государей смотрел на музыку, как на одно из цивилизующих и смягчающих народные нравы средств и заботился о её распространении в России. В 1699 г. бранденбургский посланник привёз с собою в Москву хор мальчиков-музыкантов, игравших на гобоях. Этот хор так понравился Петру I, что он купил весь хор за 1200 золотых»<sup>4</sup>. Вскоре царь завёл собственный оркестр из двадцати человек. Пётр заботился также и об образовании русских музыкантов; приглашаемые в Россию иностранцы должны были обучать музыке русских учеников, «ученики эти сделали вскоре такие успехи, что лучшие из них могли быть включены в состав царского домашнего оркестра»<sup>5</sup>.

Военнопленные шведы играли в превосходном, судя по отзывам современников, оркестре князя А. Д. Меншикова. Сведения об этом представлены в энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург. XVIII век»: в 1716 году ряды музыкантов оркестра Меншикова пополнились пленными шведами, они продолжали служить в нём до 1726 года<sup>6</sup>. Каролины (так называли воинов армии Карла XII) оказались востребованы и при дворе Петра Великого: из двадцати музыкантов оркестра государя среди специально приглашённых зарубежных артистов также находились военнопленные шведы. О них упоминает цитируемый выше журнал «Музыка и пение»: «Увеличению числа музыкантов немало поспособствовала и шведская война, так как, среди взятых в плен шведов оказалось большое количество полковых музыкантов, поступивших потом на службу в русския войска и в барския оркестры»<sup>7</sup>. Так каролины пополнили в России ряды придворных и военных музыкантов.

В развитии инструментальных традиций музицирования появление военно-полковых оркестров в России сыграло значительную роль. Пётр I был неравнодушен к звучанию военной музыки, всё, что он видел и слышал в зарубежных путешествиях, стремился развить на российской земле. Как самостоятельные единицы русской армии, полковые ансамбли появились задолго до Петра I, однако их состав и численность не были чётко регламентированы. Из-за отсутствия достаточного количества инструменталистов военные музыканты имелись не в каждом полку. Указом Петра в 1711-1720 гг. была проведена армейская реформа, коснувшаяся и военных оркестров; было определено количество музыкантов в пехотных, артиллерийских полках и на военных кораблях, обозначены инструментарий и обязанности каждого исполнителя. По новым правилам штат пехотного полка предполагал наличие одного иностранного гобоиста, который выполнял функцию руководителя оркестра, а штат артиллерийского полка – двух гобоистов-иностранцев<sup>8</sup>. В привилегированном положении находились оркестры гвардейских частей, в них не придерживались штатного расписания, поэтому они были более многочисленными. Как свидетельствует Я. Штелин, в ходе петровских реформ «каждый полк получил свой немецкий хор гобоистов, капельмейстера и к каждому из них было придано для обучения определённое количество русских солдатских детей»<sup>9</sup>.

В это время военная музыка Швеции находилась на высокой ступени развития. Среди шведских офицеров-музыкантов, в большинстве своём принадлежавших к аристократическим отпрыскам, нередко были и рекруты-крестьяне, владевшие игрой на разнообразных музыкальных инструментах. Трубы и литавры принадлежали кавалерии – привилегированной части шведской армии, кроме того, они являлись атрибутом парадных трапез и других светских церемоний шведской аристократии. Простым людям не

1. Овое – гобой, предшественник современного инструмента



разрешалось использовать их звучание. Ещё в 1680 году городская стража Стокгольма должна была получать разрешение на пользование литаврами – символами исключительно верховной власти<sup>10</sup>.

Военные музыканты с давнейших времен обеспечивали музыкальное сопровождение пехоте, сочетая звучание ударных инструментов с духовыми. В XVII в. одна рота в шведской пехоте, как правило, располагала двумя барабанщиками и одним исполнителем на духовых. С помощью барабана подавались сигналы в походе и на квартирах, звуки ударных сопровождали любые перемещения военного подразделения. Исполнители на духовых, не столь незаменимые для армии, как барабанщики, считались её желательным подкреплением. Их основным инструментом были маленькие флейты с высоким, пронзительным голосом, их использовали в маршах, церемониальной музыке, а также для подачи различных сигналов. Постепенно в армейских ансамблях появились другие деревянные духовые – шалмеи, гобои, дульцианы. В конце XVII в. по европейскому образцу в шведской армии появились «шалмейщики», или гобоисты (фото 1)<sup>11</sup>. Первое время они служили только в лейб-гвардии, где в 1679 году было введено восемь должностей специально для гобоистов. Но с 1682 года каждый полк получил ещё четыре штатные должности «шалмейщиков» при штабе полка. Благодаря этому в шведской армии появился небольшой ансамбль, способный исполнять не только марши и хоралы, но также застольную и танцевальную музыку<sup>12</sup>.

Авторами маршей, танцев и других композиций часто были сами военные музыканты. В соответствии с требованиями эпохи, исполнитель-инструменталист должен был владеть искусством композиции. Вот как писал об этом в 1700 году И. Кунау в романе «Музыкальный шарлатан»: «Если музыкант-инструменталист освоил науку о композиции, то он, безусловно, достигнет большего совершенства и в своей игре. Не имеющий понятия о композиции, если у него перед глазами нет его партии или она не выучена наизусть, неспособен взять самостоятельно даже

несколько нот, и похож на человека,двигающегося в темноте ощупью. Знающий композицию обладает как бы компасом, у него в руках светильник, и он будет уверенно продвигаться без помощи со стороны и даже способен создать нечто новое»<sup>13</sup>.

Полковая музыка армии Карла XII, лучшей европейской армии того времени, являла собой образец звучания военного оркестра. Армия каролинов состояла из большого количества наёмных солдат из других стран. Известен факт, что в шведской армии служил старший брат И.-С. Баха, его кузен Иоганн Якоб, которому посвящено одно из ранних клавирных сочинений великого немецкого композитора, «Каприччио на отъезд возлюбленного брата». И.-Я. Бах около 1704 года завербовался гобоистом в шведскую армию, которая в тот момент находилась на территории Польши. Как пишет шведский исследователь З. Странд, если бы Иоганн Якоб оставил хотя бы несколько строк мемуаров о своей службе в шведской армии, мы знали бы больше о том, что представляла собой шведская полковая музыка в начале XVIII в.<sup>14</sup>

Что касается самой музыки в шведской армии рубежа XVII-XVIII вв., то сведений о ней мало. Из подлинных записей сохранилась нотная тетрадь, принадлежавшая гобоисту Скараборгского полка Густаву Блидстрёму. В ней содержатся наиболее ранние образцы шведской полковой музыки. А самое удивительное то, что этот манускрипт пополнялся инструментальными сочинениями в то время, когда его автор находился в ссылке в Тобольске, в колонии шведов – полтавских пленников.

Г. Блидстрём, офицер, музыкант и композитор, был среди тех пленных, которые в конце зимы и весной 1711 года по приказу русских властей колоннами двинулись на поселение в Сибирь. В Тобольске находилось в ссылке около восьмисот офицеров, а всего военнопленных более двух тысяч<sup>15</sup>. Офицеры, как люди высокообразованные, представители элиты шведского общества, скорее находили общий язык с местным населением. Кроме того, многие из них владели знаниями, навыками и ремеслами, до того неизвестными сибирякам, поэтому они часто приобретали друзей и покровителей среди жителей города.

Важную роль для тобольской колонии шведов сыграло покровительство первого сибирского губернатора, князя М. П. Гагарина. Благодаря его сочувствию и вниманию, военнопленные в Тобольске жили несколько лучше, чем их собратья в других городах России. При поддержке Гагарина в 1713 году были построены лютеранская церковь, годом позднее – школа. Кроме главных наук, – арифметики, немецкого и французского языков, чистописания, шведские наставники вели музыку, танцы и «телесные упражнения». Многие из шведских пленных были «живописцами, мастерами золотых и серебряных дел, токарями, музыкантами, комедиантами и даже споспешествовали, сколько могли, обучению юношества»<sup>16</sup>.



2. *Corno Raddoppiato*  
– предшественник  
современной валторны

Шведы-музыканты приглашались в качестве гостей на вечера и различные праздники, которые устраивал в своем доме губернатор князь М. П. Гагарин. Новые способы светского времяпровождения, входившие в России в моду в начале XVIII в. – танцы, игры – были новыми для русского дворянства, но привычными и знакомыми для шведских офицеров. Под руководством Г. Блидстрёма был создан небольшой ансамбль, который принимал участие в танцевальных вечерах и городских праздниках. Так, за выступление 10 марта 1715 года музыканты получили от губернатора денежное вознаграждение<sup>17</sup>.

Летописец тобольской шведской колонии лейтенант Леонард Кагг писал, что 14 ноября 1721 года пленники ожидали приказа русских властей о разрешении отправиться в обратный путь. Они отмечали день рождения своего короля, и кроме речи капрала Б. Роламба, проповеди пастора, – сообщает Кагг, – «у нас была музыка»<sup>18</sup>.

Ещё одно свидетельство музыкальной деятельности пленных шведов находится в «Историческом обозрении Сибири» П. А. Словцова. Он пишет о музыкальном коллективе военнопленных, который давал «в салонах концерты от Тобольска до Енисейска»<sup>19</sup>. Судя по тому, что эти концерты проходили в салонах, репертуар их составляла не только военная, но и светская танцевальная музыка.

Одним из интересных свидетельств концертной и наставнической деятельности военнопленных музыкантов является описание, оставленное в путевых заметках за 1720-1721 годы англичанина Джона Белла Антермонского. Эти сведения имеют отношение к факту создания в 1719 году в Томске ансамбля европейской музыки из шведских военнопленных. Такой ансамбль появился впервые в истории города, руководил им городской воевода В. Г. Козлов. Об этом ансамбле и пишет путешественник Дж. Белл: «За наше пребывание в Томске мы ... присутствовали на музыкальных концертах, исполненных шведскими офицерами и господином Козловым, комендантом города. Эти джент-

льмены не менее искусны в обращении со своими инструментами, как и их компаньоны в Тобольске»<sup>20</sup>. Английский путешественник упомянул о компаньонах пленных офицеров в Тобольске, скорее всего, он имел в виду музыкальный ансамбль Г. Блиндстрёма. Далее Дж. Белл даёт примечательную оценку деятельности шведов: «Я не могу не заметить, что шведские пленники немало способствовали цивилизации обитателей этих отдалённых областей, став посредниками в введении различных полезных искусств, почти неизвестных до их прибытия. Многие из офицеров, являясь дворянами с литературным образованием, посвящали своё время изучению наиболее приятных и привлекающих разделов наук, в частности, музыки и живописи, в коих некоторые из них достигли большого совершенства. Я присутствовал на некоторых их концертах и был немало удивлён, нашедши столько гармонии и разнообразия музыкальных инструментов в этой части света. Они порой развлекаются преподаванием молодым господам и господам немецкого и французского языков, музыки, танцев и других тому подобных знаний, приобретая этим много друзей среди людей высокого положения, обстоятельство, являющееся для лиц в их положении как почётным, так и полезным»<sup>21</sup>. Кроме этого, музыка, безусловно, поддерживала дух шведов, помогала им оказаться в «своём» мире. Вместе с проповедью, звучавшей с кафедры Тобольской кирхи, она придавала силы в преодолении трудностей и невзгод.

### Тобольский манускрипт

Итак, о жизни шведской колонии в Сибири свидетельствует незначительный по количеству, но существенный по содержанию массив нарративных источников. На этом фоне уникальным явлением следует признать манускрипт Г. Блиндстрёма – единственный документ, содержащий образцы музыки того времени, к тому же, созданный в Тобольске. Он сохранился благодаря тому, что после объявления Ништадского мира в 1721 году Г. Блиндстрём вернулся в Швецию, взяв с собой свою музыкальную тетрадь. Манускрипт хранится с 1744 года в одной из библиотек города Скара, на родине Блиндстрёма, и назван шведскими исследователями «Тобольский манускрипт». Впервые его фрагменты были опубликованы в Швеции в 1912 году<sup>22</sup>.

Манускрипт представляет собой тетрадь с записью более трёхсот инструментальных пьес – Маршей, Полонезов, Менуэтов и других сочинений для одного или двух мелодических голосов. Пьесы записаны в ныне вышедшем из употребления старинном французском ключе. На титульном листе сохранилась надпись: «Cantus Secundus, March Book, Sampt Primus På Menuetter och Polska Dantzar Tobolskj d. 10 Martii 1715 G. S. Blidstro». Анализ сочинений манускрипта позволяет определить в целом их принадлежность к стилю барокко. Некоторые черты танцевальных пьес, более всего менуэты, близки идеалам галантного искусства. Характер записи сочинений свидетельствует

о мастерстве и профессионализме их автора. Значительная часть пьес записана чисто, однако обращают на себя внимания некоторые записи, судя по всему, сделанные другой рукой, кем-то из коллег Блиндстрёма. Они отличаются характерным крупным почерком, наличием помарок и исправлений.

Блиндстрём, по-видимому, кроме гобоя, играл и на других инструментах, что было совершенно естественно для музыканта того времени. Так, некоторые Полонезы, одна из Вариаций на тему испанской фоллии написаны с использованием интервалов, типичных для скрипичной фактуры. Самую значительную часть манускрипта составляют Менуэты, их около 170. За ними следуют Марши, их около 40. Воспроизвести облик части Маршей не представляется возможным<sup>23</sup>, поскольку в данной тетради записан только их второй голос. Это говорит о том, что манускрипт использовался для практических целей, и были музыканты, исполнявшие другие голоса произведений. Несколько мелодий имеют подзаголовок, указывающий на конкретные исторические адресатов, как например, «Марш драгун генерала Топпа», «Марш Датских Гренадёров», «Марш Принца Эжени». Скорее всего, марши звучали в победоносный для Швеции период от Нарвы до Полтавы, и позже были для пленных поводом воскресить в памяти прошедшие события.

Заглавия имеют и другие мелодии танцев, такие как «Жига монсеньера Штробеля», «Полонез Принца Любомира». Любопытно, что названия нескольких пьес географически связаны с Россией, например «Московский танец», «Смоленский полонез». Скорее всего, они были услышаны и обработаны Блиндстрёмом в России.

Один из Менуэтов «Тобольского манускрипта» близок российскому канту неизвестного автора «Пейте, братцы, попейте», написанному в жанре так называемого «питейного» канта. Мелодия канта была столь любима и популярна, что имела множество подтекстовок различного содержания. Это, скорее всего, один из примеров мелодического варьирования, подтверждающий устный способ бытования популярной мелодии, записанной, в том числе и Блиндстрёмом, в облике грациозного Менуэта.

Интерес представляют шведские и польские танцы манускрипта – Сальто, Саррас, Полонез. По ним можно судить о форме и интонационных особенностях танцевальной музыки, распространённой в начале XVIII в. на территории стран балтийского побережья. Также интересны образцы модных в то время танцевальных пьес – Гавот, Бурре, Куранта, Паспье, Аменэр, представляющих репертуар светских праздников этой поры.

Историческая ценность и художественные достоинства пьес «Тобольского манускрипта» позволили этой музыке жить и звучать в наши дни как в Швеции, на родине её автора, так и в России. «Открытие» манускрипта для российской стороны произошло недавно, в 1999 году<sup>24</sup> благодаря сотрудничеству сибиряков со шведскими коллегами-музыкантами.

«Тобольский манускрипт» уникален не только самим фактом своего существования, но и тем, что находится в точке пересечения нескольких культур – шведской, западноевропейской, и собственно русской. Как писал Д. С. Лихачёв в заключение своего труда «Поэтика древнерусской литературы», подобные исторические документы выполняют важнейшую задачу расширения нашего эстетического кругозора. По его словам, «одно из важнейших свидетельств прогресса культуры — развитие понимания культурных ценностей прошлого и культур других национальностей,

умение их беречь, накапливать, воспринимать их эстетическую ценность. Вся история развития человеческой культуры есть история не только созидания новых, но и обнаружения старых культурных ценностей»<sup>25</sup>.

В данном контексте осмысление представленных в публикации страниц истории музыкальной культуры Сибири даёт возможность выйти на уровень сравнительного анализа взаимодействия русской и шведской культур, а также выявить общие тенденции, характерные для развития инструментальной практики музицирования.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> От походов Ермака до крестьянской реформы 1861 г. // Музыкальная культура Сибири. Т. 2, кн. 1. – Новосибирск, 1997. – С. 56.

<sup>2</sup> Музыка на Полтавскую победу // Памятники русского музыкального искусства / сост., публ., коммент. В. Протопопова. – М., 1973. – С. 198.

<sup>3</sup> Там же, с. 196-199.

<sup>4</sup> Музыка и пение // Музыкальный журнал от 15 декабря 1898 г. – СПб., 1898. – С. 17.

<sup>5</sup> Там же, с. 17.

<sup>6</sup> Музыкальный Петербург. XVIII в. // Энциклопедический словарь. – СПб., 1998. – Т. 1, кн. 2. – С. 204.

<sup>7</sup> Музыка и пение, с. 18.

<sup>8</sup> Напомним, что в начале XVIII в. в России инструменталистов, владевших игрой на духовых, часто называли «гобоистами», хотя среди них были исполнители на флейте, трубе, и других инструментах.

<sup>9</sup> Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII в. – СПб., 2002. – С. 86.

<sup>10</sup> В соответствии с эстетическими идеалами барокко музыка являлась отражением Божественной гармонии и порядка. Труба была инструментом, в котором гармония и порядок имели своё воплощение в шкале обертонов. Труба служила также звуковым примером теории пропорций – на ней привлекались натуральные тоны, каждое созвучие выражалось при помощи числовых соотношений. Основной тон трубы, как правило, in C или in D, символизировал единство Бога. Труба использовалась этот подтекст своего ремесла, часто возвышая себя над другими музыкантами.

<sup>11</sup> Иллюстрации приведены по опубликованному в 1716 году в Риме собранию гравюр «Gabinetto Armonico», выполненных итальянским архивариусом и библиографом Филиппо Бонанни (Filippo Bonanni).

<sup>12</sup> Сведения взяты из статьи современного шведского исследователя, известного исполнителя военной музыки О. Эдестранда: Edenstrand Å. Älvsborgarens regementsmusik [Electronic resource] / пер. со швед. Е. Чевкиной. – URL: <http://www.frista.se/Regementsmusik/regmusik..>

<sup>13</sup> Цит. по: Остроумова Н. Иоганн Кунау. – М.: Прест, 2003. – С. 232.

<sup>14</sup> Strand S. Militär-musikern i svenskt musikliv. – Sohlmans. – S. 96. И.-Я. Бах избежал участи плена, вместе с остатками шведских войск прибыл в Стокгольм в 1712 году, где играл в придворной капелле до 1720 года.

<sup>15</sup> Новейшие исследования о шведских пленных в первой трети XVIII в. представлены в монографии Шебалдиной Г. В. «Шведские военнопленные в Сибири» (М., 2005), а также в сборнике «Полтава. Судьбы пленных и взаимодействие культур» (под ред. Т. А. Тоштендаль-Сальчевой и Л. Юнсон, М., 2009).

<sup>16</sup> Эту цитату И. Бергмана из кн. «История Петра Велико-го» (2-е изд, т. 5, с. 36) приводит Э. П. Зиннер в кн.: Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и учёных XVIII века. – Иркутск, 1968. – С. 98.

<sup>17</sup> Симич М., Чубка Н., Ярков А. Попытка реконструкции европейской музыкальной традиции в Тобольске в первой четверти XVIII в. // Материалы III Междунар. науч.-практ. конф. «Aus Sibirien». – Тюмень, 2006. – С. 116.

<sup>18</sup> Leonhard Kaggs Dagbok 1698-1722 // Historiska handlingar. Del. 24. – St., 1912. – S. 281. Эти сведения в переводе со шведского языка любезно предоставлены автору Шебалдиной Г. В.

<sup>19</sup> Цит. по: От походов Ермака до крестьянской реформы 1861 г., с. 75.

<sup>20</sup> Цит. по: Зиннер Э. П. Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и учёных XVIII века. – Иркутск, 1968. – С. 69.

<sup>21</sup> Там же, с. 69.

<sup>22</sup> Landtmansson S. Menuetter och Polska Dantzar // Svenska Landsmälen. – Stockholm, 1912. – S. 78.

<sup>23</sup> В ранней сольной инструментальной музыке часто записывался только мелодический голос, иногда с мелодией баса. Версию аккомпанемента автор предоставлял на выбор исполнителей.

<sup>24</sup> Совместная программа «Эхо Полтавы» подготовлена ансамблем ранней музыки Insula Magica (Новосибирск) и шведским дуэтом Laude Novella (Охус) в 2000 году и основана на сочинениях из Тобольского манускрипта.

<sup>25</sup> Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979.

### Недоспасова Анна Павловна

преподаватель кафедры специального фортепиано,  
аспирант кафедры истории музыки  
Новосибирской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки





Е. Н. САДИРОВА

*Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова  
Академии Наук Республики Татарстан*

## К ИСТОРИИ ЗАРОЖДЕНИЯ ЖАНРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ В ТАТАРСКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

УДК 781.6.082.11:792.71

Музыка и драматическое представление на татарской сцене тесно взаимосвязаны. За более чем столетнюю историю существования национального театра сложились крепкие традиции сближения двух видов искусства. Наиболее ярко эта тенденция проявилась в жанре музыкальной драмы. Став одним из многогранных явлений национальной художественной культуры, музыкальная драма представила объект исследования различных направлений татарской научной мысли.

Синтетичная природа жанра, его одновременная принадлежность к нескольким видам искусства определили различные аспекты подхода к выявлению его специфики. В процессе анализа музыкальных драм Салиха Сайдашева автор Ф. Салитова высказала утверждение о формировании в театральном творчестве композитора основ татарской профессиональной музыки<sup>1</sup>. В монографии А. Ахмадулина исследовались вопросы влияния музыкальной драмы на развитие национальной драматургии<sup>2</sup>. В коллективных трудах по истории сценического искусства<sup>3</sup>, в работах М. Арсланова<sup>4</sup>, И. Иляловой<sup>5</sup>, Б. Гиззата<sup>6</sup> и др. формирование жанра музыкальной драмы рассматривалось как один из важнейших этапов освоения татарским театром новых форм сценической выразительности, где музыка – неотъемлемый, полноправный компонент драматического спектакля. В этом смысле определённый интерес представляет выявление закономерностей сосуществования внутри жанра музыкального и драматического начал, их влияния друг на друга. Исследование этих взаимоотношений невозможно без определения первопричин, обусловивших появление музыкального жанра на драматической сцене.

Музыкальная драма – самобытное явление национального сценического искусства – прослеживается в культурной традиции многих театров: узбек-

ского, украинского, таджикского, азербайджанского и многих других. В Узбекистане появление музыкальных драм было обусловлено наличием в традиционной культуре народа музыкально-сценических представлений, нашедших отражение в деятельности актёров театра устной традиции (масхарабозов и кизикчи). Их спектакли для усиления театрально-драматического эффекта активно включали в себя разнообразные музыкальные элементы: песню, танец, инструментальное исполнение [1, с. 113]. Эти традиции получили развитие в творчестве основоположника узбекского советского театра Хамзы Хаким-заде Ниязи, драматургические произведения которого исполнялись в сопровождении музыки и пения. Принципы музыкального оформления действия, им освоенные, нашли отражение в первой музыкальной драме Г. Зафари «Халима», поставленной 1920 году [5, с. 18].

Аналогично складывалась ситуация в таджикском театральном искусстве, где одной из форм традиционной культуры, получившей наибольшее распространение в XIX – XX вв., явилась народная музыкальная драма [3, с. 53]. Это самобытное явление народного творчества, одновременно вобравшее в себя драматическое, танцевальное и музыкально-певческое искусство, послужило основой для появления совершенных произведений этого жанра – музыкальных драм М. Муршакара «Золотой кишлак» (1944), «Тошбек и Гулькурбан» (1947) и др. [2, с. 10].

В татарской культуре развитой формы фольклорного театра и устойчивой традиции объединения музыки с драматическим действием, подобной азиатским театрам, не наблюдалось, соответственно и не существовало подобного рода музыкально-сценических представлений. Основой для музыкального материала татарских музыкальных драм послужило

богатое музыкально-поэтическое наследие, песенные обряды, игры народа, национальные праздники (сабантуй, джиен), содержащие в себе элементы театрализации. В связи с этим можно уверенно констатировать, что собственно зарождение татарской музыкальной драмы, определение её характерных особенностей и стилистических черт происходило в недрах самого театра.

Процесс слияния музыки и драмы на сцене осуществлялся постепенно. Долгое время (на протяжении первых десяти лет существования татарского театра) музыка жила в нём самостоятельной жизнью, не имея общих точек соприкосновения с драматическим действием. Первый публичный спектакль прошёл при поддержке специально приглашённых музыкантов, о чём свидетельствует объявление в газете «Казан мөхбире» («Казанский вестник») № 80, от 5 мая 1906 года: «5 мая впервые в Казани состоялось театральное представление на татарском языке. Были показаны пьесы “Кызганыч бала” (“Жалкое дитя”) и “Тыйшык бэләсе” (“Бедствие от любви”). В антрактах в зале исполнялись старинные мусульманские напевы – протяжные песни “Тәфтиләү” и “Су өсте” (“На воде”)<sup>7</sup>.

Так обозначилась начальная форма обращения к музыке в театре – стали традиционными «музыкальные антракты», во время которых исполнялись стихи, песни, танцевальные дивертисменты с музыкальным сопровождением.

Характерной приметой культурной жизни той поры явились так называемые «вечера театра и музыки», совмещавшие в себе демонстрацию спектакля и концертные отделения (в них принимали участие певцы, хоры, инструменталисты). Эти представления проходили повсеместно в крупных городах компактного проживания татарского населения (в Казани, Уфе, Астрахани, Орске, Оренбурге, Троицке и др.) и пользовались большим успехом у зрителя.

Растущая популярность этой новой для татарской культуры формы общественно-творческой деятельности привела к появлению знакового, в своем роде, культового явления – «музыка и драма», под эгидой которого в различных городах создавались музыкально-театральные союзы<sup>8</sup>, проходили литературно-музыкальные вечера.

По мере развития драматического театра углублялась и его связь с музыкой. Постепенно она стала проникать в ткань спектакля, иллюстрируя определённые события: парады, свадьбы, военные действия. При этом характер музыкальных номеров «рекламировался» ещё до начала представления, как бы настраивая зрителей на определённую эмоциональную волну. Так, к примеру, анонс спектакля «Надир шах» сообщает: «Впервые в Казани! Новая пьеса. Трагедия из жизни иранских царей. В спектакле оркестр будет исполнять Иранский марш и другие военные мелодии»<sup>9</sup>. Подобные формы афиширова-

ния спектакля были весьма распространены в дореволюционной периодической печати.

В 1917 году в истории татарского театрального искусства произошло два знаменательных события, определивших новый статус музыки в театре. На татарской сцене были поставлены спектакли, в которых музыка выступила в качестве полноценного художественного компонента драматического действия. 17 марта 1917 года в Казани на суд зрителей была представлена драма Г. Исхаки «Зулейха». Для музыкального оформления впервые в истории национального театра был приглашён молодой композитор Султан Габяши, написавший несколько номеров к сцене свадьбы, фантастическим сценам и финалу пьесы. Этот спектакль явился первым опытом сознательного творческого сотрудничества драматурга и композитора в национальной культуре. Работу над музыкальным оформлением драмы С. Габяши начал за год до постановки. Музыкальные темы, обозначенные композитором в ремарках клавира, – «Появление архангела», «Кончина Зулейхи», «Крики ангелов» [4, с. 194] – свидетельствуют о его намерениях придать музыкальному материалу созвучность с драматическим действием. Сам С. Габяши назвал спектакль «первой музыкально-иллюстрированной драмой» [там же, с. 38].

Постановка «Зулейхи» вызвала широкий общественный резонанс и получила множество положительных откликов. Спектакль одинаково восторженно был принят и публикой и рецензентами, единодушно признавшими музыкальное оформление спектакля как «явление совсем новое в татарской культуре»<sup>10</sup>.

19 марта того же года силами театральной труппы «Ширкат» в Оренбурге была поставлена пьеса Мирхайдара Файзи «Галиябану», явившаяся первым образцом музыкальной драмы. В ней впервые в национальной драматургии в ткань повествования были включены разнохарактерные музыкальные элементы – народные мелодии, молодёжные игры и гулянья. Лейтмотивом драмы явилась одноимённая народная песня, которая возникала на протяжении действия несколько раз и задавала развитие сюжета.

Возможность создания музыкально-поэтического фона на основе народно-песенных традиций, предложенная М. Файзи, послужила основой для зарождения особого жанра национальной драматургии, где музыка наряду с литературным текстом играет существенную роль в раскрытии идейного замысла произведения. В последующие годы музыкальные номера явились составной частью сюжета в пьесах многих татарских драматургов.

Появление подобных произведений открыло перспективы для раскрытия новых возможностей музыки на сцене. Это, в свою очередь, способствовало формированию особого композиторского мышления. Большую роль в этом процессе сыграло

театральное творчество Султана Габяши. Вслед за «Зулейхой» С. Габяши оформил такие спектакли, как «Тахир и Зухра» Ф. Бурнаша (1918), «Буз егет» («Благородный джигит») Г. Рахима (1921), «Юсуф-Зулейха» (1922), «Лейла-Меджнун» (1923) К. Амири, «Сак-сок» А. Сагиди (1923) и др., где звучали полноценные арии действующих лиц, нашли применение развернутые балетные дивертисменты, партии для хора, инструментальные эпизоды. Все эти приёмы соотнесены музыки с единой концепцией произведения послужили большим подспорьем для развития принципов музыкального оформления спектакля в татарском театре, достигших в последу-

ющие годы своего расцвета в музыкальных драмах Карима Тинчурина, оформленных Салихом Сайдашевым.

Зарождение традиций музыкального оформления спектакля, обозначенное в жанре музыкальной драмы, повлекло за собой ряд положительных изменений в развитии национальной художественной культуры, поскольку наметило дальнейшие пути взаимного проникновения и обогащения таких её сфер, как драматургия, театр, музыкальное искусство. Определение этих перспектив явилось одним из важнейших достижений национального сценического искусства в 1916 – 1917 гг. прошлого столетия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Салитова Ф. Ш. Музыкальные драмы Салиха Сайдашева: роль жанра в становлении татарской профессиональной музыки. – Казань: Тат. кн. изд-во, 1988.

<sup>2</sup> Ахмадуллин А. Г. Татарская драматургия. Истоки и формирование социалистического реализма. – М.: Наука, 1983.

<sup>3</sup> Мэхмүтов Н., Илялова И., Гыйззэт Б. Октябрьгә кадрге татар театры: очерктар.-Казан: Тат. кит. нәшр., 1988; Мэхмүтов Н., Илялова И., Гыйззэт Б., Әхмәдуллин А. Татар совет театры: очерктар. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1975.

<sup>4</sup> Арсланов М. Г. Татарское режиссёрское искусство (1906-1941). – Казань: Тат. кн. изд-во, 1992; Татарское режиссёрское искусство (1941-1956). – Казань: Типография ТГЖИ, 1996; Татарское режиссёрское искусство (1957-1990). – Казань: Фикер, 2002.

<sup>5</sup> Илялова И. И. Театр имени Камала очерк истории. – Казань: Тат. кн. изд-во, 1986.

<sup>6</sup> Гиззат Б. Татарский театр // История советского драматического театра: в 6 т. – М.: Наука, 1966-1971.

<sup>7</sup> Цит. по: Хайруллина З., Гиршман Я. Из музыкального прошлого. Обзор татарской периодической печати 1905-1917 гг. // Вопросы татарской музыки. – Казань, 1967. – С. 222.

<sup>8</sup> Музыкально-театральные общества в разное время существовали в Челябинске, Перми, Троицке, Орске.

<sup>9</sup> Татарча театр // Кояш. – 1917. – 16 январь.

<sup>10</sup> Музыкага салыңган пьеса // Аң. – 1917. – № 2. – Б. 28.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кадыров М. Х. Своеобразие школ узбекского театра масхарабозов и кизикчи // Фольклорный театр народов СССР. – М.: Наука, 1985.

2. Курбанов М. История Хорогского музыкально-драматического театра им. А. Рудаки (на Памире) 1926-1957 гг.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1980.

3. Нурджанов Н. Х. Таджикский традиционный театр // Фольклорный театр народов СССР. – М.: Наука, 1985.

4. Султан Габяши: материалы и исследования / сост., вступ. ст., коммент., публ., прилож. Г. Б. Губайдуллиной. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2000.

5. Хамидова М. А. Узбекская музыкальная драма: проблемы жанра. – Ташкент: Изд-во литературы и иск-ва им. Гафура Гуляма, 1987.

### Садирова Елена Нургаяновна

младший научный сотрудник

Отдела театра и музыки

Института языка, литературы и искусства

им. Г. Ибрагимова Академии Наук

Республики Татарстан



Г. С. ГАЛИНА

*Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова*

## РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ В СТАНОВЛЕНИИ БАШКИРСКОЙ ОПЕРЫ

УДК 781.6.082:101.2

Вызревание национальных особенностей и принципов башкирского музыкального театра происходило на начальном этапе становления профессиональной культуры в театре драматическом, что сыграло свою определённую историческую роль и в формировании башкирской национальной оперы<sup>1</sup>. Театр как синтетический жанр, вобравший в себя слово, музыку, танец и изобразительное искусство, часто называют «колыбелью национального профессионального искусства» [1, с. 115]. В музыке к драматическим спектаклям содержатся истоки вокальной, хоровой и симфонической музыки башкирских композиторов и музыкальная драма, сыграв важную роль в подготовке к восприятию новых форм музыкального театра, стала прямой предшественницей оперного спектакля.

Значение музыкальной драмы как этапа на пути к опере, видимо, осознавали многие музыканты республики. Так, Газиз Альмухаметов в брошюре «В борьбе за создание башкирской советской музыки» уделил целую главу проблеме организации музыкального театра: «Разумеется, мы сейчас на начальной стадии. ... Опера с обязательными для неё хорами, балетом, оркестром и солистами пока недостижима для нас. Поэтому мы должны начать с создания музыкальных драм, где музыка занимала бы 50-60 процентов от общего действия, а остальная часть шла бы под слова» [6, с. 119]. Сам он ещё в Казанский период жизни (1922-1931) начал писать оперу по одной из первых башкирских музыкальных драм «Ыңйыкай и Юлдыкай» Х. Габитова. Она была создана по легенде из одноимённой башкирской народной песни, повествующей о любви Ыңйыкай, дочери бея, и бедного юноши Юлдыкай. Постановка шла в 20-е годы на сцене Башкирского драматического театра, музыкальный материал драмы был полностью скомпонован из башкирских народных мелодий.

Два восстановленных фрагмента из этой оперы – лирические арии Юлдыкай – дают представление о том, с чего начиналась башкирская опера. По сути, в обоих фрагментах, пронизанных искренним любовным чувством, присутствуют признаки оперного стиля: преодоление куплетной формы и

попытка интонационно развивать первоначальный музыкальный материал в средних частях, противопоставление ариозности и декламационности, большой диапазон в полторы октавы. В целом музыка арий иллюстративна и следует за поэтическим текстом, избыточным трогательными обращениями к любимой и восторженными признаниями. Это был период накопления и освоения многовековых национальных художественных традиций, сосредоточенных в родном фольклоре, которым национальные драматурги и композиторы стремились придать форму, доступную для восприятия неискушенных зрителей: «освоение уровня интонационной формы на базе принципов музыкального этнографизма» [7, с. 33].

К моменту возвращения Альмухаметова в Уфу музыкальная драма в башкирском театре уже существовала. Это была так называемая «этнографическая мелодрама», или «музыкально-этнографическая пьеса», ставшая «исторически необходимым переходным этапом от фольклора к профессиональному драматическому, театральному искусству» [9, с. 187]. Она широко представлена в творчестве драматурга Мухаметши Бурангулова, изучение наследия которого только начинается.

Премьерой стала его самая первая музыкальная драма «Ашкадар», которой в декабре 1919 года открылся Башкирский драматический театр. Структура пьесы ориентировалась на жанр одноимённой песни-легенды, в котором прозаические части перемежались с песенными. Музыка драмы, судя по описанию роли главной героини Танхылу, была скомпонована в устной форме из башкирских народных песен [10, с. 26], главное место среди которых, естественно, заняла протяжная песня «Ашкадар» (в тексте пьесы имеются многочисленные ремарки автора: «петь на напев «Ашкадар» или «играет курай» [5, с. 53, 45, 46]). Она не только способствовала раскрытию внутреннего состояния персонажей и эмоционально воздействовала на зрителей, но и служила речевой организации диалогов и монологов<sup>2</sup>. Актёры пели под аккомпанемент традиционных музыкальных инструментов<sup>3</sup>.

Ещё одна музыкальная драма М. Бурангулова, совершенно забытая исследователями, сыграла

важную роль в развитии башкирской оперы – это драма «Шауракай» (1925-1948), также заимствованная из легенды к одноимённой башкирской народной песне. В комедийном плане она воплощает семейную ситуацию, возникшую в результате действия закона левирата. Если в 20-е годы обряды и музыка на театральной сцене вызывали умиление и радость, в 30-е годы критиковались за идеализацию старого быта, то в 40-е годы они уже провоцируют неприкрытое раздражение. Сама музыка расценивается как тормоз на пути к развитию национальной драматургии: «Что ни пьеса – то идеализация старого патриархального быта и древнего свадебного ритуала. В образе Шауры нет ничего запоминающегося. Единственная её способность – это петь песни. На сцене она не действует, а звучит как патефонная пластинка. Непонятно, как такую пьесу приняли к постановке все театры, кроме академического»<sup>4</sup>. Пьеса «Шауракай», как и вся драматургия М. Бурангулова, была признана порочной<sup>5</sup>, а сам Бурангулов из Союза советских писателей исключён<sup>6</sup>. Однако то, что для драматической сцены выглядело недостатком, для оперной оказалось неожиданной перспективой. Создававшаяся к 25-летию БАСССР, но не оконченная в годы войны М. Валеевым, опера «Шаура» на либретто М. Бурангулова<sup>7</sup> (на музыкальном материале драмы!) впоследствии была создана Б. Бикбаем и З. Исмагиловым. На другом историческом этапе и в соответствии с другими художественными задачами эта опера воплотила в полной мере стилистические особенности протяжной народной песни озон-кюй<sup>8</sup>.

Среди десятков спектаклей, поставленных по пьесам Бурангулова, своей музыкальной нагрузкой выделяется драма «Башкирская свадьба», которую Л. Атанова называет «предтечей оперного спектакля» [2, с. 81]. Это определение спектакль заслужил не только благодаря обилию музыки, но и наличию в нём настоящих оперных вокальных форм. Такая ситуация сложилась под влиянием того, что в Казани в то время уже ставились первые национальные оперы. Управление по делам искусств, желая не отстать от соседей, постаралось «приблизить драматический спектакль к уровню оперы»<sup>9</sup>. Отсутствие в тот период в башкирской культуре своей национальной оперы в значительной степени компенсировалось музыкальной драмой, в которой были настоящие арии, дуэты и симфонические фрагменты.

Спектакль имеет несколько вариантов и соответственно – музыкальных решений. Поставленный сначала режиссёром В. Муртазиным-Иманским в 1927 году для передвижного театра, он первоначально был оформлен И. Салтыковым и Х. Ибрагимовым, которые включили в музыкальную партитуру спектакля 20 башкирских народных мелодий<sup>10</sup>. Кульминацией свадебного обряда, – по словам Л. Атановой,

– «стала свадебно-хороводная песня, обработанная композиторами в виде вокально-симфонических вариаций, не раз исполнявшаяся в концертах на русском языке» [2, с. 81]. Пьесу сопровождал симфонический оркестр в 25 человек<sup>11</sup>.

В 1929 году в связи с активным процессом профессионализации Башкирского драматического театра, требовавшего пересмотра устоявшихся фольклорных традиций, Бурангулов переработал «Башкирскую свадьбу», изменив имена действующих лиц и дополнив сюжетную линию. Музыкально-спектакль переоформил Камиль Рахимов, создавший в театре малый симфонический оркестр. Он сократил количество народных мелодий, сосредоточив внимание на развитии узловых моментов драматургии. В увертюре в качестве главной темы был использован народный инструментальный наигрыш «Звенящие журавли», кульминацией 3-го действия стала виртуозная Песня главной героини Гульгайши, написанная на интонациях протяжных народных песен. С целью показать уфимской публике балет, в спектакль был введён балетный дивертисмент с Адажио в исполнении первых башкирских артистов балета З. Бахтияровой и Ф. Гаскарова, иллюстрирующий сцену грёз главной героини. Выполняя функцию интермедии и, наряду с этим, драматургическую функцию отстранения, балет обогащал спектакль, внося в него красочную яркость, разнообразие ритмов и движений. Этот вариант спектакля максимально приближался к опере.

В 1940 году в процессе подготовки к Декаде башкирского искусства в Москве спектакль вновь подвергся изменениям: автор сосредоточил внимание на образе главной героини и назвал драму её именем – «Гульсяск». Это обогатило сценическое повествование новыми морально-нравственными мотивами, ибо личность героини стала аккумулировать в себе народные представления о высоких духовных качествах человека. Её образ строился на более высоком уровне поэтического обобщения и неизменно связывался с судьбой всего народа [14, с. 77]. Образ народного сказителя – сэсэн, выведенный Бурангуловым, в различных модификациях вошёл в башкирские оперы («Акбузат» А. Спадаевкиа – Х. Заимова, оперы З. Исмагилова). Музыкальное оформление этой версии драмы и выполнил молодой З. Исмаилов. Он пересмотрел музыкальный материал драмы, дополнив его народными песнями и танцевальными мелодиями. Вместе с тем, предыдущий музыкальный материал, созданный К. Рахимовым и сохранённый в данной версии, впоследствии вошёл в партитуру оперы З. Исмагилова «Салават Юлаев». Это увертюра пьесы, открывающая первый акт оперы и виртуозная Песня Гульгайши, ставшая тематической основой арии Амины из 3-го акта оперы.

Впоследствии «Башкирская свадьба» на долгие годы выпала из репертуара театра, получив оценку «антихудожественного, идеологически вредного произведения». Её возвращение на театральную сцену 10 октября 1990 года вылилось в настоящую овацию зрительного зала. Музыкальные обряды, оформленные в этом спектакле Р. А. Султангареевой, стали наиболее сильной стороной постановки. Все этапы свадебного обряда были инсценированы не только материалами Бурангулова, выписанными в тексте пьесы, но и обрядовыми песнями, такмаками, хамаками, причитаниями, благопожеланиями, записанными постановщиком спектакля. В качестве сопровождающих инструментов были использованы курай, кубыз, сорнай, баян; помимо этого, в спектакле прозвучали кубайры, сочинённые и исполненные самой Султангареевой, вышедшей на сцену в образе Души народа.

Таким образом, пьесы Бурангулова, так органично соединившие башкирскую драматургию и оперу, имели непростую судьбу. В условиях послереволюционных социалистических преобразований 20-30-х годов постоянно натывавшиеся на обвинения в «патриархальщине», они были забыты и преданы запрету в советские времена (как «буржуазно-националистические»). На рубеже 80-90-х годов, когда в республике развернулось общественное движение за государственный суверенитет, они пережили своё второе рождение.

Жизнеспособность музыкальных драм Бурангулова однако состоит не только в любви слушателей к фольклорным действиям. Тяга зрителя к таким спектаклям объяснялась во многом отсутствием новых национальных опер на башкирском языке, свидетельствующем об определённых кризисных явлениях в композиторском творчестве академического направления. На рубеже XX-XXI веков в башкирской культуре вновь задействован жанр музыкальной драмы, на новом историческом витке «излучающий» сильнейший заряд национальных традиций и способный отвечать на запросы времени.

Кроме этих произведений на сцене Башкирского драматического театра в 20-30-е годы шли такие драмы М. Бурангулова, как «Ялан Еркей», «Буранбай», «Таштугай», созданные на материале легенд и народных песен. «Мэргэн», «Идукай и Мурадым», «Карасакал», «Алпамыша», «Салим кантон», написанные на сюжетном материале эпических сказаний, раскрывали картины острых социальных конфликтов. Драматургия Бурангулова, наряду с произведениями для театра его современников Х. Габитова, Д. Юлтыя, А. Тагирова, заложила основы башкирского сценического искусства, соединившего принципы народной исполнительской культуры и профессионального театра. «Народная музыка, вплетённая в ткань спектаклей, давала необходимый творческий импульс для выражения внутреннего

состояния сценического героя. В результате такого взаимодействия образ приобретал эмоциональную энергию и активно воздействовал на зрителя» [14, с. 79]. Приём включения ненотированных подлинных народных мелодий с указанием автора «на голос» той или иной песни, использованный первоначально в музыкальной драме, перейдёт затем и в первые башкирские оперы. В дальнейшем этот жанр, выполнив свою историческую миссию, уступил место другим жанрам башкирской национальной драматургии, прежде всего «чистой» драме и музыкальной комедии.

В отличие от Татарстана, где создателем музыкальной драмы считается Салих Сайдашев, в Башкирии становление этого жанра связано с деятельностью ряда композиторов. Первым музыкальным руководителем Башкирского драматического театра, создавшим оркестр и руководившим им, был драматург и композитор Хабибулла Ибрагимов, которому принадлежат первые обработки башкирских народных мелодий и оригинальные мелодии в фольклорном духе. Именно он в большинстве случаев оформлял спектакли Бурангулова, подбирая к ним фольклорный материал и гармонируя его на слух. Музыка звучала и в антрактах, и после спектаклей в виде концертов. На первоначальном этапе становления национальной оперы в жанровой системе башкирской композиторской школы безраздельно главенствовал жанр обработки.

Значительный вклад в развитие театральной музыки на начальном этапе её развития внёс композитор Масалим Валеев, в 1932-1956 годах работавший зав. музыкальной частью Башкирского академического театра драмы. В это время преобразился смысл и характер музыкального оформления спектаклей. Они стали более значительными по своему художественно-профессиональному уровню. Музыка «чистых» драм также формировала музыкально-театральное мышление, приобретала самостоятельное художественное значение («Глубокое дыхание» И. Абдуллина, «На берегу Агидели» Р. Нигмати, «Свадьба продолжается» М. Карима, «Гальянка» Г. Ахметшина). Так, музыкальный антракт третьей картины драмы «Салават Юлаев» Б. Бикбая под названием «Бой на берегу Ая» с симфоническим развитием народной песни «Салават» – прообраз многих симфонических произведений башкирских композиторов, посвящённых Салавату Юлаеву, в том числе симфонической картины «Взятие Симского завода» из оперы З. Исмагилова «Салават Юлаев». Выдающимся достижением оценивается его музыка к драме М. Гафури «Чернолик», инсценировку которой создали поэт Г. Амири и режиссёр В. Галимов (1938). Стремясь к целостности и непрерывности музыкального развития, композитор использует лейтмотивы (Галимы, религиозных фанатиков). Музыка Валеева сохранялась во

всех последующих возобновлённых постановках с ключевым номером спектакля – Песней Галимы, ставшей народной. Недаром в ряде документов эта пьеса фигурирует как музыкальная драма.

Таким образом, в 30-50-е годы в композиторском творчестве Башкирии закрепились практика использования сюжетного материала музыкальных драм для написания оперных версий. Эта традиция сложилась исторически, так как первые башкирские оперы возникли на основе ранее существовавших драм («Хакмар», «Мэргэн», «Ашкадар», «Карлугас», «Шаура», «Салават Юлаев»). Отголоски этой традиции слышны и в 80-е – 2000-е годы («Послы Урала», «Наркес», «В ночь лунного затмения», «Кахым-туря», «Наки»). Различия между ролью музыки в драматическом спектакле и опере, как известно, заключаются в драматургической нагрузке, возлагаемой на музыку. Об этом в литературе написано достаточно много: музыкальная драма – «это музыкально-речевой жанр, где слово и музыка выступают взаимодополняющими компонентами. Состояния героев, их поступки раскрываются в ней как при помощи слова, так и при помощи

музыки» [4, с. 4-5]. Но если музыкальная драма – это драма с музыкой, то опера, по определению Б. А. Покровского, это «драма, написанная музыкой» [12, с. 26].

Первоначальные принципы синтеза слова и музыки сложились в башкирской музыкальной драме, выросшей из фольклорных обрядов с крепкой опорой на народную песенность. Именно из легенд протяжных песен заимствованы сюжеты драм, а потом и опер («Ашкадар», «Шаура»), перенесены сценические типажи (лирическая пара – главный положительный герой – кураист; байский сын, мулла, мудрец-аксакал). Несмотря на то, что музыкальный материал драм и одноимённых опер в большинстве случаев являлся различным, то есть сочинялся разными композиторами, общие музыкальные принципы их остались неизменными. Это цитирование конкретных фольклорных образцов (в том числе, песни «Салават», послужившей интонационным фондом при создании обширной музыкальной салаватианы), претворение композиционных и стилистических особенностей народной музыки.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Тесную связь двух ведущих театров республики можно проследить по многим параметрам. Так, около 30 лет (1938-1965) Башкирский государственный академический театр драмы и Башкирский государственный театр оперы и балета существовали в одном здании. В 1938-1946 гг. театр назывался Башкирский государственный театр оперы и драмы с общим административным и художественным управлением. Драматическая и оперная труппы часто принимали участие в спектаклях друг друга. И наконец, башкирская опера родилась на той же сцене, что и башкирская драма!

<sup>2</sup> В башкирском литературоведении пьеса «Ашкадар» жёстко критиковалась за утрату поэтического обаяния и смысла фольклорных образов, натуралистические подробности, увлечение экзотикой старинного быта, националистическую идейную направленность [8, с. 79-80]. В книге «История башкирской советской литературы», где очерк «Драматургия» написан другим автором (Г. Хусаиновым), Бурангулову уделено два предложения (!), в которых, тем не менее, его обвиняют за «особую рьяность в театрализации легенд и народных песен». Пьесы драматурга оцениваются как «идейно слабые, но изобилующие этнографическими картинками, сопровождаемыми песнями и музыкой» [9, с. 87]. Как следует из многих высказываний, долгое звучание курая и песен способствует бездейственности драматургии, а это с точки зрения теории классовой борьбы – серьёзный недостаток. Но именно музыкальность мелодрам Бурангулова и была подхвачена музыкантами, обратившимися к оперному жанру.

<sup>3</sup> В штате БАДТ всегда были кураисты, участвовавшие в спектаклях. В 20-30-е годы это – Ю. Исанбаев, Хамит Ахметов, Г. Ушанов, З. Исагилов; в 40-70-е годы – М. Рахматуллин, И. Дильмухаметов и Г. Сулейманов; с 90-х годов – А. Бикчурин и С. Байзитов.

<sup>4</sup> Из доклада председателя ССП БАССР А. И. Харисова на республиканском собрании писателей 16 февраля 1949 г.: Центральный государственный архив общественных организаций (ЦГАОО) РБ. – Ф. П-122, оп. 29, д. 566. – Л. 72, 73.

<sup>5</sup> ЦГАОО РБ. – Ф. 122, оп. 30, д. 520. – Л. 19-34.

<sup>6</sup> ЦГАОО РБ. – Ф. 122, оп. 30, д. 521. – Л. 31-44. Отрицательное отношение к драматургии М. Бурангулова и других его коллег, работавших в историко-этнографическом направлении, сохранялось и в 60-е годы: «Такие писатели, как Ф. Сулейманов, М. Бурангулов и Х. Габитов без особых творческих усилий, бесцеремонно перекраивали популярнейшие башкирские народные песни-легенды и перекладывали их в пьесы. При этом подлинный патриотический пафос и высокий лиризм фольклорных произведений выхолащивался ... Автор [М. Бурангулов. – Г. Г.] не утруждал себя даже изменением названий песен-легенд. Видимо, это было продиктовано соображениями утилитарного порядка: скрываясь за названиями знаменитых песен-легенд, он хотел сделать свои пьесы популярными» [8, с. 78, 79].

<sup>7</sup> Атанова Л. П. даёт разноречивые сведения об авторе либретто этой оперы: Б. Бикбай (Атанова Л. П. Композиторы Башкирии, Уфа, 1982, с. 47), М. Бурангулов [2, с. 81]. Газета «Красная Башкирия» от 25 января 1944 года, перечисляя музыкальные произведения, которые готовит к 25-летию БАССР Союз композиторов республики, называет оперу «Шаура» М. Валеева на либретто М. Бурангулова.

<sup>8</sup> Драма «Шауракай» оказалась весьма востребованным сочинением: в 1989 г. в связи со 100-летием со дня рождения М. Бурангулова её поставил Салаватский башкирский драматический театр, в 1999 г. – Национальный Молодёжный театр (режиссёр – Ф. К. Касимова), а в 2008 г. – Башкирский академический театр драмы им. М. Гафури, назвав её «музыкальной романтической драмой» (режиссёр А. А. Абушахманов). Все три спектакля, несмотря на

различия в режиссуре и сценическом оформлении, объединяет музыкальная концепция, сводившаяся к демонстрации на современном этапе старинных башкирских обрядов, песен и танцев, признанных по мнению постановщиков, главным достоянием драматургии Бурангулова. Театрализацию их в нынешних условиях нужно расценивать как «защитную реакцию», стремление к самосохранению нации через культуру, музыкальное искусство, усилившееся к концу XX века.

<sup>9</sup> ЦГАОО РБ. – Ф. 122, оп. 9, д. 154. – Л. 28.

<sup>10</sup> В Научном архиве УНЦ РАН сохранилась развёрнутая ария-монолог Хурейры из этой драмы, размышляющей об обмане Ангильде и Ханнана, в результате чего главные герои – влюблённые Гульзифа и Юлдыбай разлучены (ф. 109, оп. 1, ед. хр. 17, л. 208). Ария выдержана в протяжном стиле и хорошо воплощает возмущённое настроение героини. Л. П. Атанова этот фрагмент ошибочно называет арией Хурейры из оперы И. Салтыкова «Гульзифа» [3, с. 159]

(указанная ею ед. хр. 198 расформирована). Арию Юлдыбая из этой же оперы, о которой пишет Атанова, обнаружить не удалось. Думается, что уважаемый музыковед ошиблась, назвав Юлдыбая Юлдыкаем. В обоих случаях присутствие арий в музыкальной драме – это очень активная подготовка к восприятию национальным слушателем сложных оперных форм.

<sup>11</sup> Красная Башкирия, 1928, 20 февраля.

<sup>12</sup> ЦГАОО РБ. – Ф. 122, оп. 10, д. 44. – Л. 239. Много лет спустя обилие музыки в башкирских спектаклях вызвало следующую ироничную оценку литературоведа А. Чанышева: «Иным честным башкирским театральным деятелям казалось, что национальная самобытность башкирского театра как раз и должна состоять в показе на его сцене прежде всего исторического прошлого народа, его быта, обычаев и *обязательно под аккомпанемент курая* [курсив мой. – Г. Г.]» [8, с. 81].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Атанова Л. П. Музыка в башкирском драматическом театре // Агидель. – 1969. – № 7. – С. 115-116. – На башк. яз.
2. Атанова Л. П. Мухаметша Бурангулов и башкирская опера // Сказительское и литературное искусство Мухаметши Бурангулова. – Уфа, 1992. – С. 81-87.
3. Атанова Л. П. Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора. – Уфа, 1992.
4. Ахмедова К. Узбекская музыкальная драма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ташкент, 1971.
5. Бурангулов М. А. Таштугай (пьесы). – Уфа: Китап, 1994. – На башк. яз.
6. Газиз Альмухаметов. Статьи. Воспоминания. Документы / авт.-сост. М. А. Идрисова. – Уфа: Китап, 2008.
7. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2005.
8. История башкирской советской литературы. Очерки. Ч. 1 / под. ред. Л. Г. Барага и др. – Уфа, 1963.
9. История башкирской советской литературы / отв. ред. Л. И. Залеская, Г. Б. Хусаинов. – М.: Наука, 1977.
10. Кулмый Я. Бадар Юсупова. – Уфа, 1984. – На башк. яз.
11. Очерки по истории башкирской музыки. Вып. 2 / ред.-сост. Т. С. Угрюмова. – Уфа, 2006.
12. Покровский Б. А. Размышления об опере. – М.: Сов. композитор, 1979.
13. Скурко Е. Р. Башкирская академическая музыка. Традиции и современность. – Уфа: Гилем, 2005.
14. Фарзутдинова Л. С. Драматургия М. Бурангулова и становление башкирского сценического искусства // Сказительское и литературное творчество Мухаметши Бурангулова. – Уфа, 1992. – С. 70-80.

### Галина Гульназ Салаватовна

кандидат филологических наук,  
доцент кафедры этномузыкологии  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова



П. В. ПАВЛОВА

*Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова***ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ЯКУТСКОГО ЭПОСА ОЛОНХО  
В ОПЕРЕ «ЗАРЕВО» В. КСЕНОФОНТОВА**

УДК 781.6.082.101.2

Героический эпос олонхо является основой якутской традиционной культуры. Расширяя свои границы, этот жанр проник и в национальную профессиональную музыку. На сюжетах олонхо основаны различные сочинения, начиная с миниатюр и заканчивая крупномасштабными произведениями. Особое место олонхо занимает в театральных жанрах, в частности – в опере.

Фольклорный жанр олонхо идеально подходил в качестве основы для создания национальной оперы, так как грандиозные по масштабам и характеру поэтических образов эпические сказания уже содержали в себе элементы музыкально-театрального действия. Наряду с разговорной речью, в олонхо используется и музыка: все монологи и диалоги многочисленных персонажей поются.

Примечательно, что первая якутская опера М. Жиркова и Г. Литинского «Ньургун Боотур» (1947) написана на сюжет самого известного и любимого публикой эпоса. Впоследствии композиторы неоднократно обращались к мотивам олонхо. Так, оперы «Сыгый Кырынаастыыр» М. Жиркова и Г. Литинского (1947), «Лоокуут и Ньургусун» Г. Григоряна (1959), «Красный шаман» Г. Литинского (1967), «Кудангса Великий» В. Кобекина (2007) основаны на эпических сюжетах.

Жанр олонхо и вопрос его взаимодействия с профессиональной музыкой не раз привлекал исследователей. Эта проблема освещается в работах «От олонхо до профессиональной музыки» Г. Алексеевой [1], «Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985)» Н. Головнёвой [2], «Якутская музыкальная литература» Н. Головнёвой и З. Кириллиной [3], «Эпос олонхо и якутская опера» Н. Николаевой [5], «Тойук и его претворение в творчестве композиторов Саха (Якутии)» Е. Покидько [7]. Однако вопрос о традициях олонхо в якутской национальной опере в названных трудах рассматривается лишь по отношению к опере-олонхо «Ньургун Боотур», что и побудило к дальнейшему исследованию указанной темы.

Традиции олонхо в оперном жанре проявляются на разных уровнях драматургии произведения: сюжетно-тематическом, сценарном, музыкально-композиционном и интонационном. Они обнаруживаются и в операх, не связанных с конкретным эпическим сюжетом. К числу таких сочинений относится «Зарево» («Са-

рыал»)¹ Владимира Васильевича Ксенофонтова – дипломная работа композитора, окончившего в 1981 году Уфимский государственный институт искусств² (класс профессора З. Исмагилова). Написана опера по поэме Фёдора Даадара «Великое зарево» («Улуу сарыал иннинэ»), текст либретто принадлежит композитору.

Отталкиваясь от жанра литературного источника, Ксенофонтов определил своё произведение как оперу-поэму. Вместе с тем, обращение к национальному сюжету, включающему символику якутских легенд, дополняет оперу признаками якутского эпоса – олонхо. Элементы олонхо присутствуют уже в поэме Даадара. Данное сочинение – яркий пример переосмысления ведущего сюжетного мотива олонхо. Главным героем якутского эпоса преимущественно выступает богатырь – спаситель и защитник своего рода, жителей Среднего мира, от нападений злых чудищ-абаасы из Нижнего мира. В «Сарыале» основной конфликт перенесён на почву социальных отношений, классовой борьбы во время рабовладельческого строя в Якутии. Главным героем является юноша Долгустаан, убежавший в десятилетнем возрасте от жестокого бая Суодала. Теперь его делом становится разгром богачей, освобождение рабов и раздача имения баев бедным. Образ Долгустаана в поэме и опере играет роль, аналогичную герою-богатырю в олонхо.

Возникновение основного конфликта между Долгустааном и Суодалом в опере не показано, это восполняется рассказами названных персонажей. В речитативе Суодаал восхваляет своё властное положение, достигнутое ценой здоровья и жизни рабов. Такое поведение в олонхо характерно для представителей Нижнего мира абаасы, которые всегда превозносят себя, своё могущество и жестокость. Долгустаан в речитативе и арии повествует о своём нелёгком детстве, службе баю Суодалу и жажде мести за всех людей, из-за него пострадавших. Здесь использован интересный приём соединения повествовательной части олонхо (изложение событийного ряда) и прямой речи действующих лиц. Таким образом, с точки зрения структуры олонхо, данные сольные эпизоды имеют бифункциональное значение.

Завязка происходит в лирической линии драматургии – это внезапно вспыхнувшая любовь при встрече Долгустаана с красавицей Ньургустай,

дочерью Суодала. Они относятся к разным социальным слоям и такой брак, разумеется, не будет одобрен её родом. Конфликт усиливается с момента решения отца выдать дочь за богатого старика Сайаамы. Такое осложнение ведущей сюжетной линии дополнительными событиями характерно для якутского эпоса, где героический поход богатыря сопровождается многочисленными приключениями, новыми событиями. Суть дополнительного конфликта также приближает оперу «Сарыал» к драматургическим принципам олонхо, поскольку источником конфликта в эпосе нередко становится женщина.

Развитие дополнительного конфликта включает важное событие – побег Ньургустай из родительского дома с помощью её брата Айаала (в партии этого персонажа композитор обращается к разговорной речи, сохраняя традиции олонхо). Появление новых персонажей замедляет развитие сюжета, что характерно для эпической драматургии олонхо.

В отличие от русских эпических опер в «Сарыале» показ открытого столкновения враждующих сил выносится на сцену, так как в олонхо эпизоды схватки занимают немаловажное место. Как правило, о противоборствах повествуется с мельчайшей детализацией, красочной гиперболизацией. Так, в данной опере переломным моментом становится появление Долгустаана в самый разгар ысыаха – летнего праздника. Он вступает в ожесточённую схватку со слугами баев и побеждает их.

Кульминацией и развязкой всего произведения становится сцена убийства Сайаамы и освобождения Ньургустай «из цепких лап ненавистного богача». Так завершается героический подвиг богатыря Долгустаана, избавившего свой народ от гнёта жестокого бая Суодала и спасшего возлюбленную от печальной участи.

Каждое олонхо начинается с подробного описания картины природы, места действия, повествования о величественной истории мироздания. В опере функцию показа «пространственно-временного фона» выполняют вступления к обеим картинам с авторскими ремарками: «Лето. Издалека видна река Алдан», «Весна. Течёт река Сюлюня». Во вступления включены хоровые номера, названные автором «Хоры птиц», что дополняет и усиливает пейзажное начало.

Опера-поэма Ксенофонтова состоит из двух картин. Композитор не выставляет перед каждой сценой нумерацию, однако фактически строение произведения близко к номерной структуре. В этом также можно видеть родство с олонхо. Правда, олонхосуты не придерживались определённого номерного или сквозного строения сказаний, но, тем не менее, в анализе структуры олонхо «Строптивный Кулун Кулустуур» И. Тимофеева-Теплоухова исследователь А. Решетникова нумерует каждый эпизод произведения [8, с. 225]. Следует отметить, что первая якутская опера «Ньургун Боотур», обозначенная авторами как опера-олонхо, имеет номерную структуру.

Для характеристики персонажей композитор преимущественно использует сольные внутриоперные жанры. Речитативом и арией наделены ведущие персонажи враждующих сторон – Суодал и Долгустаан. Жанр ариозо характеризует Ньургустай. Тем не менее, сюжет предполагает обращение и к традиционным фольклорным жанрам. К их числу относятся песня Долгустаана в стиле бытового пения «дэгэрэн» (I карт.) и ариозо-тойук Ньургустай в стиле высокого эпического пения «дьиэрэтии» (II карт.).

Основным средством создания образной характеристики в олонхо является портретность. В опере-олонхо «Ньургун Боотур» пять песен Ньургуну в совокупности представляют собой монументальный портрет богатыря. Развитие образа героя «Сарыал» – «богатыря» Долгустаана представлено разнообразием внутриоперных жанров в его партии. В арии и песне он представлен как озлобленный, ожесточённый жадой мести зрелый мужчина. А в дуэте и «клятве о любви» он выступает как окрылённый высоким чувством, нежностью и добротой юноша.

Образ красавицы Ньургустай раскрывается в ариозо. Она поёт про свою девичью душу, встревоженную нехорошими предчувствиями. Эта сцена напоминает первую песню Туйаарымы из оперы «Ньургун Боотур», где героиня рассказывает о мучающих её тревожных мыслях.

В музыкальном воплощении сюжета на протяжении всей оперы выдержан один из главных принципов якутского сказания. Как известно, олонхо исполняет один человек – олонхосут, что исключает ансамблевое пение. Возможно, поэтому в опере, кроме хоровых партий, нет одновременного пения даже в ансамблевых эпизодах.

Хор в данной опере характеризует сосуществующие в гармонии образы природы и народа. Так, он появляется во вступлениях к картинам, представляющих собой «Хор птиц». Для усиления изобразительности композитор использует здесь подражание крику кукушки, что идёт от традиций олонхо, где немаловажное место в ходе рассказа занимают звукоподражательные слова. Кукушка в якутском фольклоре является символом тёплого лета, самого благодатного времени года.

В финале хор воспевает торжество справедливости, ликует победу над злом. Функционально эта сцена аналогична национальному круговому танцу осуохай, с сольным запевом и хоровым припевом. Осуохаем, как правило, сопровождается и завершается любой якутский праздник; он включается в олонхо для описания подобных событий (ысыах, свадьба и т. п.).

В музыке олонхо можно усмотреть некоторые черты сквозной драматургии – такие, как лейтхарактеристики, куда относятся неизменный стиль пения, свойственный не только каждой из противоборствующих сил в целом, но и конкретным персонажам<sup>3</sup>. Ксенофонтов в своём сочинении обращается к характерному для олонхо и оперы методу сквозной драматургии,

расширяющему возможность более точной характеристики действующих лиц.

Главные герои – представители противоборствующих сторон – наделены лейтмотивами. Интонации лейтмотива Долгустаана впервые появляются в партии оркестра, сопровождающего его «речитатив о детстве»<sup>4</sup>. На протяжении оперы тема Долгустаана развивается и трансформируется в зависимости от его внутреннего состояния. Так, в сценах схватки лейтмотив приобретает массивность, мощь, звучит forte, в низком регистре с октавными дублировками. В сценах с Ньургустай лейтмотив исполняется в верхнем регистре, унисонном изложении, передавая нежность и теплоту чувств Долгустаана. Подобный процесс преобразования исходного тематического материала типичен для оперной драматургии. Вместе с тем, как замечают Н. Пейко и И. Штейнман, аналогичные процессы наблюдаются в олонхо: «Мотив не даётся статично, а изменяется в соответствии с состоянием героя» [6, с. 86]. Существенное значение приобретает лейтмотив любви. Он сопровождает Ньургустай на протяжении всего произведения, до финальной сцены, где звучит торжественно, ликующе. Два представителя негативных сил обрисованы единым лейтмотивом баев. Он звучит неизменно в партии оркестра, показывая статичность образов. Низкий регистр и октавное изложение передают угрожающий, властный характер персонажей. Лейтмотивная система в опере «Сарыал» даёт яркие обрисовки героев, раскрывает их внутреннее состояние.

Кроме того, она скрепляет музыкальную ткань, что подчёркивает логичность и цельность архитектоники оперы.

На интонационно-тематическом уровне произведения явное влияние олонхо прослеживается в использовании характерных типов мелодики в стиле «дэгэрэн» и «дьиэрэтии». В ариозо-тойук Ньургустай встречается характерный для «дьиэрэтии» «раскрывающийся лад». Автор этого термина Г. Григорян пишет: «Часто якутский певец, начиная песню в ладу с узким диапазоном, по ходу её исполнения как бы “раскрывает” лад, расширяя его до большого диапазона» (цит. по: [8, с. 16]). В ариозо-тойук Ньургустай лад постепенно расширяется с малой терции до уменьшённой ундецимы.

При создании «Сарыала» композитор не преследовал цели придерживаться традиций олонхо. Многие принципы олонхо диктовал литературный источник, его замысел, особенности развития конфликта. Но автор оперы ещё более усиливает традиции величественных сказаний как на сценарном, так и на музыкально-композиционном и интонационном уровнях. В результате традиции якутского героического эпоса олонхо обнаруживаются на всех вышеуказанных уровнях драматургии оперы «Зарево» («Сарыал») В. Ксенофонтова. Претворение традиций олонхо в произведении, созданном на основе компактного, по сравнению с монументальными эпическими сказаниями, жанра поэмы, при опоре на современный, не заимствованный из эпоса сюжет, – это новое слово в якутской опере.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Поставлена в Якутском государственном театре оперы и балета (1991, концертное исполнение).

<sup>2</sup> Ныне – Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова.

<sup>3</sup> Подобные средства сквозного развития музыкальных

образов олонхо, интонационные арки, скрепляющие композицию этого жанра, выявил исследователь М. Жирков (см. об этом: [8, с. 14]).

<sup>4</sup> Пометка автора в рукописном клави́ре.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. Г. От фольклора до профессиональной музыки. – Якутск: Бичик, 1994.

2. Головнёва Н. И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985). – Новосибирск, 1994.

3. Головнёва Н. И., Кириллина З. И. Якутская музыкальная литература: учеб. пособие. – Якутск: Бичик, 1994.

4. Ларионова А. С. Проблемы взаимодействия музыки и слова в якутском дьиэрэтии ырыа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2005.

5. Николаева Н. Н. Эпос олонхо и якутская опера. – Якутск, 1993.

6. Пейко Н. И., Штейнман И. А. О музыке якутов // Сов. музыка. – 1940. – № 2. – С. 84–90.

7. Покидько Е. Б. Тойук и его претворение в творчестве композиторов Саха (Якутии): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2001.

8. Решетникова А. П. Фонд сюжетных мотивов и музыка олонхо в этнографическом контексте. – Якутск: Бичик, 2005.

### Павлова Полина Васильевна

аспирантка кафедры истории музыки  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова





### Dear Reader,

International Division of the journal presents three articles in original languages and in English translations. Two of them are dedicated to relationship of music and politics, the third offers the information on the new edition of Beethoven's piano sonatas. The first out of three articles is dedicated to the relationship of music and politics in the Proclus' comments to Plato's dialogues. It is written by Professor Christos Terezis from University of Patras and Dr. Georgia Markea from Athens. We publish this insightful article in the context of our collaboration with the International Society for Byzantine Culture, which we started last year. The article is given in full original Greek text and in an abridged English translation. The translation is made by the authors of the article with editing by Dr. Ildar Khannanov. The interest toward neoplatonic philosophy and the era of Greek Patrology has always been strong in Russia, from the writings of Alexey Losef to the systematic views of Yuri Kholopov. All the more exciting is the opportunity to read the interpretation of this theme by the experts in Byzantine philosophy and theology expressed in original Greek terminology.

The work of Dr. Ralph P. Locke is very well-known in the West. His latest publication, a book *Musical Exoticism: Images and Reflections*, as well as his article "A Broader View of Musical Exoticism" published in the *Journal of Musicology* provide the most up-to-date conceptual apparatus for the treatment of musical exoticism. For the Russian reader this new interpretation of the exotic in music gives an opportunity to better understand and place in a wider context the Russian indigenous concept of *narodnost* and other ideas

on music and politics. Our choice of the article on this topic was decided by the careful and appreciative approach of Dr. Locke to this explosive matter and his genuine interest in raising the status of the exotic element in music. His article is published in Russian translation, in two consecutive issues of our journal. In addition to the text of the article, we publish a short review of Dr. Locke's book in the Announcements and Reviews section. The International Division also includes the review of Dr. Marina Frolova-Walker's book *Russian Musical Nationalism: from Glinka to Stalin*.

A note on the latest edition of Beethoven's piano sonatas by the distinguished editor and professor of the University of Manchester, Dr. Barry Cooper, presents interest for all musicians involved with music of great classical composer. It is significant that after the decades of prevalence of Donald Tovey's centennial work on Beethoven's piano sonatas a new stage in their research and interpretation is ushered by the latest ABRSM edition *The 35 Piano Sonatas* (2007). The Russian pianists adhere to Leipzig editions, as well as to their indigenous Goldenweiser's interpretations. However, it could come as a surprise for many in the West that Russian editors Dr. Pavel Yegorov and Dr. Dmitry Chasovitin of St. Petersburg Conservatory have published 35 Sonatas for Piano by Ludwig van Beethoven in 2004. It would be interesting to compare these two new editions. They, beyond any doubt, were conceived and published completely independently from each other. Both have good chances to enrich our understanding of the music of great classical composer.

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

### Уважаемые читатели!

Международный отдел регулярно представляет вашему вниманию статьи наших коллег из-за рубежа на языке оригинала и в переводах. Первая статья этого раздела в настоящем выпуске — о взаимоотношении музыки и политики в комментариях Прокла к диалогам Платона — представлена доктором Георгией Маркеа из Афин и профессором Христосом Терезисом из университета Патраса (одного из центров византийской Православной монастырской культуры в Греции). Эта работа печатается благодаря сотрудничеству с Международным Обществом византийской культуры, объявленному в прошлом выпуске журнала «ПМН» — 2009/2 (5). Статья дана в оригинале на греческом языке и в сокращённом переводе на английский язык (перевод с греческого авторов статьи,

редакция английского текста д-ра Ильдара Ханнанова). Мы отказались от перевода на русский язык, полагая, что интересующиеся древнегреческой проблематикой российские читатели обычно владеют и английским языком. В России интерес к неоплатоникам, включая Прокла и Плотина, был всегда глубоким, серьёзным и постоянным. Наша традиция ассоциации музыкально-теоретических взглядов с философией и теологией эллинистического периода, неоплатонических учений и греческой Православной патристики богата многими именами, включая Алексея Лосева, Юрия Холопова и др. Тем более интересной представляется возможность ознакомиться со взглядами греческих авторов, представленных в оригинальной, греческой терминологии.

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

CHRISTOS TEREZIS  
*University of Patras, Greece*

GEORGIA MARKEA  
*Athens Institute for Research and Education,  
Greece*

## ASPECTS OF RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND POLITICS IN PROCLUS

UDC 78.032

### Introduction

Music and its aesthetic context were among the topics of Plato's philosophy which inspired Proclus.<sup>1</sup> The neoplatonic philosopher stresses, even more than Plato, the qualitative characteristics of music, its capacity to transform the human inner world. In musical instruments he recognises or conveys capabilities which surpass the levels of amusement and entertainment and links them, positively or negatively, with structures of thought and ethical rules.<sup>2</sup> Proclus applies holistic, heuristic, and hermeneutic model to all his analyses. In particular, he endeavours to show that all theoretical branches of knowledge, apart from their particularities, can be classified under the same principles of thought. The philosopher chooses principles which have clear metaphysical content, the ones which are applicable in a convincing way to any theoretical analysis whatsoever without undergoing any alteration.<sup>3</sup> Therefore, we suggest that his works are dealing with general epistemology.

Proclus deals with the questions concerning music mainly in a holistic manner, that is, with approaches which are not only strictly artistic. This is especially clear in his comments to Plato's dialogue *Republic*. His aim is to show that the Plato's proposals for composition of the political life remain permanently significant. What is particularly impressive is that Proclus wrote his works in an age when free and democratic political thought has been marginalised and the production of investigative texts in the fields of political science, theory and philosophy has been annihilated. The neoplatonic philosopher is pioneering, at least with regard to the conditions of his age, and succeeding in formulating a systematic proposal for the organisation of political life.<sup>4</sup> Reacting to the atmosphere and the interpretative ideas of his age he links political questions with theological convictions and devotional religious elements. In short, the positions of Proclus concerning music in his comments on the *Republic*, as well as in other of his treatises, go as follows:

1. Music is associated and should be associated with whatever is excellent in human existence and with its

creative manifestations. It is not only an artistic creation. Its content is not exhausted by aesthetic evaluations, but simultaneously inspires new projections of awareness for positive formulation or for activation of its capacities. Proclus' intention is to construct an integrated – or even universal theoretical scheme each theoretical branch of which has an autonomous internal structure specified by a universal system.<sup>5</sup>

2. Harmony reflects, at a level of artistic activities, the ontological archetypes and the orderliness of the universe. Through its compositions a person comes into contact with what transcends him and even with what belongs to the realm of mystery. He is thus made a citizen of a world which is not subject to change or development, but possesses authentic perfection. Consequently music does not exhaust its mission in simple auditory pleasure linked with daily routine and the mundane. Even less does it possess the cheap characteristics or is linked with commercial and vulgar economic aims, which results in that fact that the criteria with which it is objectively evaluated are not quantitative or utilitarian.<sup>6</sup>

3. Music does not function as simple imitation of external reality, nor does it serve only as an occasion for enthusiasm. It inspires an individual to develop philosophical concerns and to reveal the deeper core of his or her being. It leads the person to gain renewed morals and flexible personality so that he or she becomes an authentic thinker, capable of solving both experiential and metaphysical questions.<sup>7</sup>

4. Music constitutes a fundamental factor for the qualitative content of the political system. It releases it from handling only everyday questions and offers it prerequisites for its cultural transformation. In this sense it nourishes human reflection to formulate positions on political philosophy and comprehend the deeper aims which the political system has or should have.<sup>8</sup>

Consequently, music functions critically, analytically and normatively.

The following study presents a critical evaluation of the above-mentioned comments of Proclus on Plato's *Republic*. It concerns the thematic unit of the

dialogue in which the philosopher investigates the relationship between the composer and the politician as the highest institutional factor in the city-state. In current publications concerning Proclus, the position that music holds in the political system of Proclus has occupied researchers the least. Our estimation is that such an investigative concern is necessary, not only for historical reasons, but also because it can offer criteria for confronting pathogenic problems of the modern era, such as, for example, the phenomenon of mass culture, which has been a particular concern for the representatives of the Frankfurt School. We consider that the neoplatonic philosopher's views on music must be investigated in a much more systematic way, for a further theoretical consolidation of the branches of political philosophy, and not only for historical reasons. And, of course, many things are clarified by his more general positions on aesthetics as a systematic philosophical branch and objective authentication of the good. We hold as our main reference the ambitious study of Ev. Moutsopoulos "La philosophie de la musique dans le système de Proclus." It presents a very systematic study, which, through the exhaustive analysis of texts of Proclus, emphasizes the special position which music occupies in the framework of the philosophical system of the neoplatonic philosopher.

### **Harmony and rhythm as elements of music and politics**

Analysing the artistic and aesthetic questions which Plato poses in his dialogue Republic, Proclus also touches upon Plato's references to harmony and rhythm. An interesting thing, however, is that Proclus does not approach harmony and rhythm in an exclusively musical fashion. He appreciates that both of them constitute objects of interest as much for the political person-institutional figure as for the musician-the-artist. He sets them in a wider context and thus frees their content from their conventional outcome in one sole domain or mission. In other words, he reveals their meta-(or extra-) artistic and meta-(or extra-) aesthetic potentialities. From the simple expression of one's personal talent or from their function as means of enthusiasm, harmony and rhythm rise to the perspective of collective responsibilities and statutory activities. The neoplatonic philosopher indicates, however, that he does not insist upon mechanistic inflexibility or identity as regard to harmony and rhythm. The politician and musician alike use harmony and rhythm each in a special way. The quest for the pre-theoretical as normative and the meta-theoretical as teleological is a characteristic feature of Proclus' thinking. We would say then that he sets the topics of his thought in the condition of the political system of democracy, which is characterised by the ever-widening diversity of choices, activities and responsibilities.<sup>10</sup>

However, according to the philosopher, the difference between pre-theoretical and meta-theoretical is not

qualitative or related to the mission of the profession, since they do not belong to a specific category of responsibilities based on choices of a potentially subjective type. Their difference is located certainly in the directions of their activities and their missions, but they, nevertheless, aim at the same result. In strictly philosophical terms we would say it is the ontological and logical principle "one-many." In the framework of the relationship of the two terms, the "many" expresses the inner potentials of "the one", which thus is not caged in a static or simple monism. It is a question of a goal which gives meaning to each particular action but also exercises its critical evaluations with regard to the terms and prospects under which it is reached. It is an objective which nourishes in worthy terms political development and leads to its completion. And, obviously, such a system cannot be anything else but democratic, in which, at least according to ancient Greek models, not the goals of particular groups or corporations are prioritised, but those of the whole. We would say that Proclus adopts a political system, where the state and the citizens or the state and society develop a reciprocal dialectical relationship.

Clarifying his distinctions, Proclus claims that the mission of the politician is to define what kinds of harmony and rhythm are necessary for the correct instruction and, more generally, education of the young. Or, more precisely, we would say that in his estimation the aesthetic constitutes the education of a higher level, which must be enjoyed by the young person who will become a future active citizen of an organised city-state. Consequently, it is not a question of cheap expediences which music would serve, but, as long as its particular quality is recognised, it is judged to be able to accompany what would be called "political fulfilment". Proclus recognises as main mission of a musician the specification of the general principles which the politician lays down.<sup>11</sup> Therefore, the limitations are set here for the experts in artistic questions.

Thus we could claim that the interpretative and, we would add, evaluative criteria with which musical products are approached are meta-artistic and meta-aesthetic. Moreover, the neoplatonic philosopher does not recognise the right of a musician for any professional autonomy or limitation. Therefore, he defines his mission as the transmission of common knowledge in the form of listening to the politician's program. In other words, the politician defines the prescriptive paradigms of life, while the musician aims to locate ways of applying them. Moreover, Proclus proceeds to a distinction between an authentic and inauthentic musician, applying clearly meta-artistic criteria. He defines, therefore, as the fundamental criterion for authenticity the question whether the musician recognises his or her duty to investigate which aspects of harmony and rhythm lead to better functioning of the society.<sup>12</sup> We would say that music – and art generally – are enlisted in the service of institutions which relate to public affairs and not of those

which have an administrative character. Consequently, music as purely professional and utilitarian occupation lies outside of the values of Proclus, and, in this regard, he would agree with what Aristotle claims in the *Politics*. The neoplatonic philosopher would define the musician as the supporter of political conviction, the creator of artworks who intuitively reveals the harmony of the political system regarding its authentic functioning and expresses it through musical sounds. And Proclus' agreement with Aristotle here would be complete.<sup>13</sup>

### **The musician as politician and the politician as musician**

Proclus does not proceed to an evaluative hierarchy between the politician and the musician, but sets them in the same context of responsibilities and activities. This equivalence confirms that he is a supporter of the democratic constitution as a pluralistic collective scheme. In purely political terms of everyday life, we would say that Proclus expresses the view that local interests must be avoided in the organisation of the city since they undermine the collective vision. Besides, he does not accept a political organism which is derived from arbitrary interpretations and remains in the sphere of references of those which have subjective motives of inferior quality. More precisely, the politician must undertake action with musical disposition as a basis, to promote his mission in terms of internal harmony. On the other hand, the musician must compose his works animated by political conviction; his professional prescriptions should support the social intuition or the needs of the social body to which it is addressed.<sup>14</sup> Consequently both display united characteristics, which function in their mission which they have undertaken as prescriptive principles or as deontological presuppositions. On the basis of the above, an unmusical politician cannot recognise what is the content of correct education. It is obvious because such a politician will be, in the modern sense of the term, a technocrat, who will consider his mission to be exclusively handling the superficial and conventional everyday matters pertinent to the financial class. That is, he will be the statutory person who will be possessed simply by the mentality of productivity and efficiency.<sup>15</sup> The only thing which would secure such a political factor would be success in economic competition; that is, incorporation of his city in processes which would be clearly alien to the sensibility of cultural differences. For Proclus, consequently, politics does not function as a tool which regulates commercial exchanges and social work. So, the politician does not administer a system of needs because precisely this latter deprives the citizens of real freedom, or at least keeps them confined in commitments. Obviously, the servicing of needs he will assign, like Plato, to assistants who do not have the ability to grasp a political programme with cultural pivots.<sup>16</sup> Nevertheless, we should note that, if it is a

question of independence from the pressure of needs, the political system works remedially.

According to the neoplatonic philosopher, analogous situations are observed also with that musician who does not have a political ethos. In other words, it is the situation when he has not enlarged his personal talent with criteria of collectivity and unfolds it exclusively as individual creativity.<sup>17</sup> However, in the event that both the politician and the musician have consciousness of the mission they must fulfil, they see to it that the citizens will be freed from violent instincts and involuntary acts. Consequently, they appreciate that the citizen should not react with a mechanistic impetuosity in order to respond to political teleology. Seen in an ethical perspective the question becomes clear that the mission of the politician and the musician is located in how the citizens will become virtuous. And here it should be noted that for Proclus the ethical constitutes the major aim of politics because in his estimation the ethical provides metaphysical models and constitutes one of the potentials for human communication with the divine. It contributes to installing in human society the constitution of God. So, through the semantic combinations of the above, we can claim that, according to Proclus, music contributes to the expansion of the dialectical relationship of the human with the divine.<sup>18</sup> The neoplatonic philosopher is moved also here most clearly to the theoretical perspective of Plato and Aristotle adding, of course, incidentally positions from the general principles of his system, chiefly the metaphysical.<sup>19</sup> He proposes more generally an art which will function as the creation or the experience which is the transmission of both specialised and universal morality.

Furthermore, the question acquires the educational dimension. If the musician does not have political intuition, he will uncritically employ indiscriminate variety of musical compositions for the education of the young, which may contribute both to illiteracy and to ignorance of the fundamental matters which should otherwise adorn a city. And all the above, indeed, has to be realized in terms of reversals and revolutions with a view always towards creation of the qualitatively higher level.<sup>20</sup> Only this way music prepares the man of responsibility and the citizen who does not become a pawn for different economic-sectional-ruling interests.

### **The special mission of the musician and the politician**

Proclus insists on the decisive roles of the politician and the musician. More particularly, he claims that the mission of one must not alter or overlap the mission of the other. The politician is the statutory person who deals with social activities par excellence. Because of his mission, he must be educated in how to use correctly rhetorical speech and how to undertake all those activities which will transform for the better the way of life of the

social body. So, he comes into disagreement with those individuals who, consciously or unconsciously, form their individuality and deny reference to that double subjectivity which is based on orthological criteria. The double subjectivity most clearly also extends the metaphysical entity to the scale of historicity. These characteristics make him a person like the philosopher – king of the Platonic *Republic*.<sup>21</sup> On the other hand, the neoplatonic thinker points out that we could characterize music as philosophy and as erotic creation. Its particular aim is to set in each human activity the best harmony which is expressed in an authentic manner. Consequently, the artistic activity, music in particular, is set in the context of the relationship of anthropology and metaphysics. It reveals what a person really is and what his or her references should be and what will extend his or her inner intentions to proposals for creation. With music he or she becomes a citizen also of another world; that which surpasses immediate experience of the senses and intellectual categorical elaborations on the data which these provide. We discover then that even here Proclus uses music as a potential for conversion in areas which are characterised by the property of the absolute.<sup>22</sup>

#### The relation of music to theology and philosophy

Proclus claims that music secures for man the ability to understand the way in which the divine demiurge constructed the physical universe as a harmonious and cohesive whole. All the above therefore leads him to formulate anew the assessment that music should not offer its audience compositions which are opposed to the authoritative political institutions. And here it should be noted that according to neoplatonic philosophy the political system should be a reflection of the universal order. He also stresses that the musician has a duty to make his task an instrument of divine chanting and a capacity for communication of the human being with what pertains to the category of goodness. The latter should help musician to make his compositions match in some way the category of the poetic, so that they together constitute songs which will lead men to higher spheres of existence and spirituality. Proclus's reversal of the relationship of philosophy to music leads him further to more extreme findings. He claims that the authentic philosopher is in possession of inspired music and so succeeds in guiding those who listen to his words into exhilarating states. From the above relationship which he maintains he estimates that such music should be studied by every citizen who seeks to gain a high level of education.<sup>23</sup> We would say that with this combination he is not a supporter of the view of philosophy as an exclusively theoretical occupation with strictly orthological characteristics. He adds aesthetic dimension to philosophy and establishes it as a scientific demonstration of beauty. Consequently, his philosophic-scientific works are not limited to

mere analysis and interpretation of the world but offer the transformation of intellectual elaborations into realisation of beauty. And the above have particular significance, because Proclus is strictly systematic in the formulation of his philosophical theories, while he can easily be characterised as a geometer of syllogisms. His work *Στοιχείωσις Θεολογική* constitutes a model handbook on philosophy as a pure science, since he deals in it mainly with metaphysical questions.<sup>24</sup> On the other hand, his work *Στοιχείωσις Φυσική*, where he defines the laws by which the physical universe functions and his extensive dissertation on Euclid's mathematical theories characterize him as an excellent scientist and these works are clearly distinct from his philosophical texts.<sup>25</sup> And in such a context of triumph of the rational method and structure, the neoplatonic philosopher brings to light a philosophy of sensitive inwardness, the human subject with its emotional and experiential requirements. Nevertheless, as we have already noted, Proclus is also the spiritual child of an age that has profound metaphysical and religious tendencies. Therefore, in the context of all mentioned above, we would say that he is an architect in combining whatever matters present apparent mutual disparities. His thinking reconciles, at least with the criteria of empirical order, the subjects in categorisations controlled by the intellect. He reveals internal webs for interconnections and 'asserts' cohesion as crowning aim.

#### Conclusions

According to what we have examined, we have reached the following evaluations:

Proclus does not simplify the relationship of special theoretical branches and varying human provinces-activities. Thus, for example, he undertakes to show how ethics is not exhausted in a system of duties, but constitutes a criterion for the manner of expression and the orientations of the aesthetic and the political. By the same token, the quality of human inwardness constitutes a greater question of priority for the artist and the politician. He adheres to an integrated or holistic epistemological paradigm and promotes unity as a primary factor in the formation of theories. He follows and improves the integrated model of interpretation which Plato proposed in his dialogue *Republic* for both the human soul and the political system.<sup>26</sup>

Proclus sets up his propositions in a system of prescriptive principles. He operates with the teleological paradigm of collective life. In this respect it seems reasonable to bring into the spotlight the views which Plato formulates in his dialogue *Laws*. In elaborating on the questions which are posed in the *Republic* the neoplatonic philosopher also has in mind the ideas which Plato has developed in his dialogues *Statesman* and *Laws*.<sup>27</sup> Therefore, he formulates his views not only on *Republic*, but on Platonic thinking as a whole. Yet, he introduces the epoch of his own youth, which he

distinguishes not only from the classical but also from the late Hellenistic – early Byzantine. Proclus' sole criterion is the metaphysical authentication of historical becoming. His endeavour is driven to establish the objective spirit as a part of human conduct.

Proclus recognises the timely role which education plays in the interior of the political system. Each institutional person is evaluated exclusively by the way in which he establishes factors of qualitative transformation of the community. The musician is also considered to be a factor in this process inasmuch he or she converts rhythms and harmonies into political institutions and into objective order. Besides following Plato of the *Republic*, Proclus moves to some degree into the area of political utopia.<sup>28</sup> Nevertheless, everything that he claims does not belong merely to a teleological interpretation of the political system. It proposes as

well the solutions for the in-depth confrontation of the pathogenic problems of society.

As we mentioned in the introductory part of our study, the positions of Proclus on music and, more generally, on art can constitute an embankment against the phenomenon of mass culture, which is widespread in our age. The representatives of the Frankfurt School discuss this phenomenon. Proclus's position resonates with the critique which they practise.<sup>29</sup>

The reasoning and evaluations, which we presented in this article in a rather brief fashion, justify the need for bringing Proclus into the discussions of music and culture of our days. Upon careful analysis of his texts we came to a conclusion that his thinking unites the aesthetic and the political and they constitute the relationship of mutual dependence. Proclus proved that one does not exist without another.

## NOTES

<sup>1</sup> On the views of Plato concerning music, see E. Moutsopoulos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, ed. 'P.U.F.', Paris 1959.

<sup>2</sup> See *Notes on Plato's Alcibiades A*, 197.1 – 198.12: 'We should not admit all music into education, but as much of it as is simple. Moreover of these musical instruments some are stabilising, some stirring, some suitable for stability, some for movement, so the stabilising ones are very efficacious for education, bringing order to our disposition and checking the tumultuousness of youth and turning the disturbed element into calmness and sobriety, whereas the stirring ones are most suitable for inspiration'. The references of Proclus are so detailed that we could claim that he was also an expert in human psychological states, which, more or less, are characterised by mobility and by the unpredictability of manifestations. According to the neoplatonic philosopher music should intervene prescriptively in formation of the youth and that the aim to question will be achieved only if its combinations are formulated in a simple and not very intricate way. And by 'simple' he means what exactly is pertinent to a state without the addition of alien elements. We should note indeed that in connection with the technical specifications and pedagogical specifications for the flute Proclus formulates more advanced positions and is more systematic in comparison with everything developed by Plotinus who stays with a superficially descriptive approach' (see *Enneads*, I, 4, 1-9 and IV, 4, 33, 9-11).

<sup>3</sup> For the scientific principles which Proclus forms and uses, see W. Beierwaltes, 'Proklos, Grundzüge seiner Metaphysik', Frankfurt am Main, 1979 and S. Sambursky, 'Plato, Proclus, and the Limitations of Science' *Journal of the History of Philosophy* 3 (1965), pp. 1-11; L. Siorvanes, *Proclus Neoplatonic Philosophy and Science*. 'Edinburgh University Press'. Edinburgh 1996.

<sup>4</sup> For the content of the comments of Proclus on the Platonic Republic, see P. Bastid, *Proclus et le crépuscule de la pensée grecque*, ed. 'J. Vrin, Paris 1969, pp. 53 – 65. It is a concise analysis which presents the main points of Proclus' theses, yet without going deeply into more general and specialised investigative questions. At any rate, to a great extent the investigative gap is covered by the study of Ann D. R. Sheppard, *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Vandenhoeck and Ruprecht in Göttingen 1980. It is a dissertation which examines special topics in the comments of

Proclus, as for example the way in which he interprets the content of ancient Greek myths, allegories, symbols and mysteries, mainly as they appear in the work of Homer. We should not of course omit the contribution of the three-volume translation and commentary on the work of Proclus by A. J. Festugière in Vrin publications, Paris 1970. We should note that in the framework of the Neoplatonic School we encounter an interesting political text, entitled *The Anonymous of Iamblichus*. It is an extract from Iamblichus which appear as written token of the ethic of the sophists which is identical with the political science of the age of the Greek Enlightenment. The concepts of this ethic have as their fixed reference point and standard the interest of the municipality (the demos), which constitutes a higher expression of individual interest in the conventions of the direct democracy of the city-state. Proclus obviously also recognises the extract in question and utilizes it in situations where he examines the relation between the ethical and the political.

<sup>5</sup> See *Notes on Plato's Republic*, I, 56.4 - 19. In his first book from his work *On Plato's Theology*, both from an ontological and epistemological viewpoint, Proclus establishes a system of metaphysical Theology, which sets out as the grounding criterion, both of philosophy and of science, in terms of theoretical unity. Nevertheless, in his introductory text from his work *On Plato's Alcibiades I* (1.1-19.12) the neoplatonic philosopher develops the grounding terms of a special epistemology, which indeed is completed from two central keystones: a) the ontological, what actually exists whether empirical or hyper empirical and b) the gnoseo-psychological, the investigator's turning towards the inner self, in order to gain self-knowledge and so according to the exact control of his understanding authenticity in his theoretical hypotheses and proposals. With the training in question he establishes also a philosophy of the subject, and indeed with critical trends. For the theoretical and methodological principles in which Proclus comments on the Platonic dialogues, see J. Festugière, 'Modes de composition de Commentaires de Proclus', *Museum Helveticum*, 6, pp. 77-100.

<sup>6</sup> See *Notes on Plato's Republic*, I, 57.29 – 59.2. Proclus, in his work *Commentaries on Plato's Timaeus* (Εἰς τὸν Τιμαίου Πλάτωνος) presents the universe as a cosmic harmony, which functions as a musical composition. He renovates the model of the Pythagoreans with the intervention of course, of Plato and of

certain recent tendencies of the Academy, with multiple analyses. So, as the universe functions, by analogy or in a similar way a musical composition is devised and drawn up. Consequently, the musician, as regards the general principles which he follows, does not differ from the physiologist, the investigator of the cosmic universe.

<sup>7</sup> On the positions of Proclus concerning linking between ethics and gnoseology see *Commentaries on Plato's Alcibiades I* [Εἰς τὸν Πλάτωνος Πρώτον Ἀλκιβιάδην], 174-186, where the purification constitutes both ethical and gnoseological aim and leads to what we would define as ethical rationalism.

<sup>8</sup> See *Notes on Plato's Republic*, I, 54 ff, II, 100.10. For a systematic presentation of the work in question, see P. Bastid, *Proclus et le crépuscule de la pensée grecque*, pp. 53 – 65. Here it should be noted further that in his work *Notes on Plato's Alcibiades*, although Proclus elaborates questions about ethics, pedagogy and dialectics, he establishes on the basis of their principles a composite political system. His basic keystone is to determine the personal and political qualifications which the city counselor must have. Alcibiades claimed to understand this position and provoked the critical interest of Socrates concerning to what extent he was in a position to respond to such a mission, which must not be influenced by the vacillation of feelings or the subjectivity of expediencies. Socrates indeed is presented as mistaking politics for the capitalization of poetic human activities, which, in his estimation, will be inspired, of course, by divine archetypes.

<sup>9</sup> See *Notes on Plato's Republic*, I, 54. 8 – 9 ‘to befit the politician what to say both about harmonies and rhythms, but not as for the musician’. For the meaning of harmony in Proclus, see E. Moutsopoulos, *La philosophie de la musique dans le système de Proclus*, ed. ‘Académie d’Athènes’, Athènes 2004, pp. 201 – 245, where he understands, beyond an exhaustive description of the question, also his interpretative approach.

<sup>10</sup> On this topic Proclus sets out his view in the first three units of the first book of his *Comments on the Republic*, where he deals systematically with the ethical and political virtue of justice. It would indeed constitute an interesting investigative task to examine the extent to which the neoplatonic philosopher here reinstates the more general grounds of Plato's *Laws* about relationship between the politician and the city, or the society and the state.

<sup>11</sup> See *Notes on Plato's Republic*, I, 54. 9 – 14: ‘The task of the politician is to determine what kind of harmonies there should be for the correct training of the young and of those stretching education, in order to express accurately all the differences between them which stir the diligence of the soul, slacken the desire for pleasure, and measure the stirrings of them both’. What is especially interesting in this section is that with the term ‘soul’ there arises talk about all the elements of human inwardness and so Proclus stays along the lines of Plato, who describes a multi-level and multi-powerful psychology in relation always to particular political conditions. For the meaning of ‘soul’ in the work of Proclus, see J. Trouillard, *L'Un et l'âme selon Proclus*, ed. ‘Les Belles Lettres’, Paris 1972.

<sup>12</sup> See *Notes on Plato's Republic*, I, 54. 14 -16: ‘For if he is really a musician, he must consider who are useful to the commonwealths’. See Anne D. R. Sheppard, *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, pp. 105, 115 – 116, where characteristically we read: ‘The 4th problem (54.3 – 56.19) provides us with yet another example of Proclus' concern to answer earlier attacks on Plato. This time the attack in question was originally made not by Aristotle but by his pupil, Aristoxenus. The 4th problem is a rather factitious one. It seems hardly worth raising the question why Socrates says he knows nothing about musical modes and then he claims knowledge about rhythm derived from Damon. Proclus resolves this apparent contradiction by explaining that Socrates does have the general

knowledge of music suitable to a statesman; what he lacks, and has no need of, is the detailed technical knowledge of the μουσικός [musician]...

<sup>13</sup> He develops the views of Aristotle on music mainly in Book 8 of his work *Politics*, where apart from other matters, he presents also his positions on the incorporation of various musical compositions into the educational system. It should be noted indeed that the introductory part of the seventh paragraph is dedicated to subjects of harmonies and rhythms. See the analytical comments of J. Aubonet in the critical edition of the *Politics* of Aristotle from the editions ‘Les Belles Lettres,’ Paris 1996, Third Volume, Second Part, pp. 176-205.

<sup>14</sup> See *Notes on Plato's Republic*, I, 54. 16 – 18: ‘Therefore those are right who say that neither should the politician be uncultured nor the musician unpolitical.’ See E. Moutsopoulos, *La philosophie de la musique dans le système de Proclus*, pp. 125 – 126.

<sup>15</sup> See *Notes on Plato's Republic*, I, 54. 18 – 20: ‘For the uncultured person will not know that a certain harmony contributes to education because of his ignorance of music’. And here Proclus is of the opinion that the occupation with music is not a product merely of artistic talent but also of broader cognitive training.

<sup>16</sup> Plato in the fifth, sixth and seventh book of the *Republic* deals with the classes which will constitute the state which he proposes and the responsibilities which each one of them should undertake. It should be noted that the class hierarchy which he proposes has no connection with economical but only with qualitative criteria. Indeed characteristically we point out that in section 399e-401c he sets out the terms for rejection of music of a gross character. See characteristically, J. Annas, *An Introduction to Plato's Republic*, Oxford, 1981.

<sup>17</sup> See *Notes on Plato's Republic*, I, 54. 20 – 22: ‘But the unpolitical person equally will embrace all that tend towards ignorance and all that contribute to education’. Proclus develops his theory of education in his work *Notes on Plato's Alcibiades I*. In education generally he does not characteristically add a connection between habits and society's stereotypes but freedom from its pressures, so that its conveyors suggest in a critical way another type of social organisation. Such an education functions as a repudiation of the negative, so as to reinstate or realise what is authentic. It should be noted that from the work of Plotinus the educational dimension of music is almost completely absent

<sup>18</sup> Here we should note that a person's relationship with God constitutes the question which occupies a central position in the system of Proclus. We refer to the second book from his work *On Plato's Theology* where there is a discourse both about the ways of mystical conversion of the human soul towards the various levels of divine reality, that is to say about a mystagogy. For the relation between ethics and politics with metaphysics and theology in the work of Proclus, see M. Abbate ‘Metaphysics and Theology as methodological and conceptual paradigms in Proclus' ethico-political Theory’, *Proclus Methode, Seelenlehre, Metaphysik* [Proclus Method, Doctrine of the Soul, Metaphysic] (ed. M. Perkams – P. M. Piccione), ‘Brill’, Leiden-Berlin 2006, pp. 186-120.

<sup>19</sup> Plato in all his writings connects ethics with politics and lends to this connection sometimes a metaphysical foundation and sometimes a metaphysical orientation (see characteristically, the dialogues *Euthyphro*, *Phaedo*, *Phaedrus*, and *Laws*. See T. Irwin, *Plato's Moral Theory*, New York 1977). Aristotle remains within a wordly framework of the question (see characteristically, the first four books of his work *The Nicomachean Ethics*. See A. J. P. Kenny, *The Aristotelian Ethics*, Oxford 1978). Proclus in all his references sets them, in a way we would call mandatory, under the control of the metaphysical archetypes (see characteristically, his comments on the Platonic dialogue *Alcibiades I*. See I. J. Rosan, *The Philosophy of Proclus*, New York 1949, pp. 193-217).

<sup>20</sup> See *Notes on Plato's Republic*, I, 55. 14 – 25 : ‘Concerning harmonies the politician will stick to the choice of types, but the refinement of the distinctions within them he entrusts to the musician. For this reason, Socrates says he does not know about harmonies, neither which were for lamentation nor which for parties, but distinguishes them only in so far as that the educator has to look to that harmony which would make the student in all activities, circumstances and misfortunes disciplined, under compulsion and constraint courageous and not bereft of nerve, and in favourable and voluntary situations temperate and not getting careless in the face of success’. For the ethical philosophy of Proclus, see also *Proclus et le crépuscule de la pensée grecque* [Proclus and the twilight of Greek thought], pp. 398-413.

<sup>21</sup> Plato develops his positions on the philosopher-king mainly in the sixth and seventh books of the *Republic* where typically he characterises him in the following words: ‘Is there any fault, then, that you can find with a pursuit which a man could not properly practise unless he were by nature of good memory, quick apprehension, magnificent, gracious, friendly and akin to truth, justice, bravery and sobriety?’ (487a), translation by Paul Shorey, Harvard University Press, London.

<sup>22</sup> See *Notes on Plato's Republic*, I, 57 – 16 – 25: ‘Therefore in the philosopher’s writings it is both inspired music, primarily if it is deep (for the philosopher being inspired has escaped the notice of many), and the benefits of educational music in a greater degree and always simply, looking to which we consider music to be worthy of study to everyone. And the first among musicians is he who, as is said, of the true philosopher, is lacking in none of the benefits of music. And he calls also the music possessed by the Muses another method of stirring and moving souls towards inspired poetry’. See *Phaedrus* 244a-249d.

<sup>23</sup> See *Notes on Plato's Republic*, I, 54. 22 – 27. ‘Yet he demonstrates that the soul of the proclaimed music sympathises with the good, but contends with the bad. Therefore keeping what is proper for the politician Socrates, inasmuch as he is creator of a constitution, transfers the distinguishing of harmonies to others, marking out only those types of harmony tending towards education’. E. Moutsopoulos notes on the subject: ‘Ce que le politique doit nécessairement savoir pour se comporter conformément à la règle, lui qui est un véritable créateur, c’est l’idée de la structure harmonique qui incitera les détenteurs du pouvoir à légiférer sur l’éducation. La παιδεία musicale est une garantie contre toute déviation morale. A cette fin, elle utilise la parole destinée à exprimer, moyennant le chant, l’éloge des divinités et à rapprocher les gens de bien’ (*La philosophie de la musique dans le système de Proclus*, p. 83).

<sup>24</sup> For the review of the work *Elements of Theology*, see E.R. Dodds, *Proclus, The Elements of Theology*, Oxford 1963<sup>2</sup>. Also S. Breton, ‘Le théorème de l’Un dans les Eléments de Théologie de Proclus’, *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 58 (1974), pp. 561-583. Also it can easily be characterized as a treatise on metaphysics structured in a geometrical manner such as guarantees terms of firmly established substantiation.

<sup>25</sup> For the mathematical theories of Proclus, see Annick Charles – Saget, *L’Architecture du Mathématique et Philosophie chez Plotin et Proclus*, ‘Les Belles Lettres’, Paris 1982. Among the advantages of the said study is that within the presentation of the work of Plotinus and Proclus is set forth the more general spirit which governs the late Hellenistic period and the investigate interests to which the same leads.

<sup>26</sup> The analyses of Plato which can frame the more general aims of our study are those which are included in the ninth book of the *Republic*. There are presented the regime of tyranny and the tyrant as the antithesis of the suzerainty of the desired part of the soul over the high-spirited and the rational. It is a question of the opposite situation to the voluptuary of note 11 and has extreme repercussions for the harmonious functioning of the political system and for the ethical values which it should serve. Therefore the ninth book describes a counter-model, insofar as it projects a state situation which is completely alien to the rhythm and harmony of the authentic constitution.

<sup>27</sup> Proclus elaborates questions of the Platonic *Laws* throughout the entire length of his work *On Plato's Theology*. But also in his comments on the *Republic* his references are frequent. See characteristically I. 185.8-186.21, 186.23-187.23, 190.3-25. We could particularly claim that at several points in his comments he undertakes to present the political philosophy of Plato as a unity and not a part of his development. Or, in other terms, he treats the development as a dynamic unfolding of an initial unity which exists in the consciousness of its creator from the moment he conceives it as theoretical analysis and prescriptive proposal through the way in which he himself has brought into interrelation his intellectual personality with external reality in a context as much historical as metahistorical.

<sup>28</sup> For the concept of utopia in Plato see M. Burnyeat, ‘Utopia and fantasy: the practicability of Plato’s ideally just city’, in Hopkins & A. Savile (eds.), *Psychoanalysis, Mind and Art: Perspectives on Richard Wollheim*, Oxford 1992, pp. 175-178.

<sup>29</sup> See H. Marcuse, ‘Remarks on a Redefinition of Culture,’ in *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 94, no. 1. 1965. Max Horkheimer, ‘Art and Mass Culture,’ in *SPSS*, Vol. 8, no. 3, 1938.

### Professor Christos Terezis

Doctor of Philosophy (University of Ioannina),  
Doctor of Theology (University of Athens),  
Professor of Ancient Greek and Byzantine Philosophy,  
University of Patras, Greece

### Dr. Georgia Markea

Ph.D (University of London, Institute of Education),  
School Advisor for Music Education of Athens,  
Member of the Athens Institute  
for Research and Education, Greece



ΚΑΘΗΓ. ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΕΡΕΖΗΣ ΚΑΙ ΔΡ.  
ΓΕΩΡΓΙΑ ΜΑΡΚΕΑ

## Όψεις της Σχέσης της Μουσικής με την Πολιτική στον Πρόκλο

### Εισαγωγικά

Ανάμεσα στα θέματα που ο Πρόκλος έχει εμπνευσθεί από τον Πλάτωνα είναι και αυτό που αναφέρεται στην Μουσική και βέβαια στο ευρύτερο περί αισθητικής ζήτημα, το οποίο η ίδια, ως καλλιτεχνικό είδος, εισάγει ή ακόμη και συνθέτει μέσω των ποικίλων μορφών της.<sup>1</sup> [ ] Ωστόσο, ο νεοπλατωνικός φιλόσοφος επιμένει περισσότερο από τον Πλάτωνα στο να τονίζει τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της Μουσικής και την δυνατότητά της να μεταμορφώνει επί τα βελτίω την ανθρώπινη εσωτερικότητα. Θα μπορούσαμε άνετα να υποστηρίξουμε ότι την ανατιμά στην κλίμακα των αξιών, τόσο ως προς το περιεχόμενό της όσο και ως προς τα αποτελέσματα που επιφέρει στην συγκρότηση της ανθρώπινης προσωπικότητας και τα οποία προοπτικά οδηγούν το σύνολο των επιπέδων της στην συνεκτική και ολοτελή παρουσία τους. Ήδη στα σχόλιά του στον πλατωνικό διάλογο Αλκιβιάδης Α΄ έχει επιμείνει ιδιαίτερα στην παιδαγωγική σημασία της Μουσικής και στο ποιά από τα μουσικά όργανα την αναδεικνύουν. Και μάλιστα όχι μόνον με την αναφορά σε γενικές αρχές αλλά και σε εξειδικευμένες προβολές, δηλαδή ως προς την ηλικία, το φύλο, την δραστηριότητα και την κοινωνική κατάσταση των ανθρώπων που μετέχουν στις ηχητικές προβολές της. Ανιχνεύει, με άλλους λόγους, την ειδική μορφωτική, με την ευρεία σημασία του όρου, αξία που μπορεί να προκύψει από την χρήση ενός οργάνου και από την σύνθεση ενός ήχου. Για παράδειγμα, αναλύει την κατασκευή του αυλού κατ' αρχάς με όρους τεχνικής ως προς την επιδιωκτέα από τους δημιουργούς και τους χρήστες του μουσική στόχευση και ακολούθως τον αξιολογεί ως προς την παιδαγωγική λειτουργία-διείσδυση του με βάση τους ήχους που εκπέμπει. Σε όλα τα μουσικά όργανα δηλαδή αναγνωρίζει ή αποδίδει δυνατότητες που υπερβαίνουν τα επίπεδα της ψυχαγωγίας και της διασκέδασης και τα συνδέει, με θετικό ή αρνητικό πρόσημο, με δομές σκέψης, με βιώματα, με ηθικούς κανόνες και με επιλογές βίου.<sup>2</sup> Ήδη εισαγωγικά πάντως πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Πρόκλος σχεδόν στο σύνολο των αναλύσεών

του επιλέγει να εφαρμόζει ένα ολιστικό ερευνητικό και ερμηνευτικό μοντέλο. Συγκεκριμένα, επιχειρεί με κάθε τρόπο να δείξει ότι οι επιμέρους θεωρητικοί κλάδοι, παρά τις ιδιαιτερότητές τους, είναι εφικτό να υπαχθούν στις ίδιες αρχές σκέψης. Γι' αυτό ακριβώς και το έργο του μπορεί να χαρακτηριστεί άνετα ως συστηματικό, τουλάχιστον αναφορικά με τις προθέσεις που ο ίδιος αναλαμβάνει να φέρει σε πέρας. Ο φιλόσοφος μάλιστα επιλέγει αρχές που έχουν σαφές μεταφυσικό περιεχόμενο, με γενικότερο σκοπό να μπορούν να εφαρμοσθούν με εδραίο τρόπο σε οιαδήποτε θεωρητική ανάλυση, χωρίς να υφίστανται καμία αλλοίωση από την όποια περιπτωσιολογία.<sup>3</sup> Άνετα λοιπόν θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στο έργο του διακινείται καταρχάς μία γενική επιστημολογία, η γνώση της οποίας ως a priori υπερβατολογικής είναι απαραίτητη, προκειμένου να τύχει της δέουσας επεξεργασίας ένας επιμέρους κλάδος.

Πιο συγκεκριμένα, ο Πρόκλος πραγματεύεται τα ζητήματα περί μουσικής μ' έναν ολιστικό τρόπο, δηλαδή με προσεγγίσεις που δεν είναι μόνον αυστηρά καλλιτεχνικές, κυρίως στα σχόλιά του στον πλατωνικό διάλογο Πολιτεία. Πρόκειται για μία εκτενή πραγματεία του, στην οποία δεν επιχειρεί μόνο να ερμηνεύσει την πολιτική σκέψη του ιδρυτή της Ακαδημίας αλλά και να την εντάξει –εμμέσως και όχι πάντοτε ρητά κατά κύριο λόγο– στις νέες συνθήκες που μετά την πάροδο οκτώ αιώνων έχουν διαμορφωθεί, τόσο από τις εν εξελίξει κοινωνικό-πολιτικές δραστηριότητες-οι δεύτερες, σημειωτέον, με αρνητικό πρόσημο- όσο και από την ωρίμανση των θεωρητικών αναζητήσεων. Σε κάθε περίπτωση πάντως, ο στόχος του είναι να δείξει ότι οι πλατωνικές προτάσεις περί συγκρότησης του πολιτικού βίου παραμένουν μονίμως επίκαιρες και με εσωτερικούς όρους ανανέωσης και γόνιμης προσαρμογής. Το εντυπωσιακό μάλιστα είναι ότι ο Πρόκλος συντάσσει το έργο του αυτό σε μία εποχή κατά την οποία η ελεύθερη και δημοκρατική πολιτική σκέψη έχει σχεδόν τεθεί στο περιθώριο και η παραγωγή ερευνητικών κειμένων στους τομείς της πολιτικής επιστήμης, θεωρίας και φιλοσοφίας

\* For the reason of economy of space, the editors offer the endnotes only in English language. When reading in Greek, please, refer to the endnotes at the end of the English translation. The number of endnotes for Greek text is different from the number of endnotes for the English translation. Since both were provided by the authors, the editor had to retain their original distribution..

έχει σχεδόν εκμηδενισθεί, προαφνώς εκ του ότι δεν έχει αντικείμενο για άμεση και επίκαιρη αναφορά. Ο νεοπλατωνικός φιλόσοφος πρωτοτυπεί, τουλάχιστον ως προς τις συνθήκες της εποχής του, και κατορθώνει να διατυπώσει μία συστηματική, και σε πλείστα σημεία δημοκρατική και φιλελεύθερη, πρόταση περί οργάνωσης του πολιτικού βίου.<sup>4</sup> Έχοντας ως βάση ωστόσο και την πολιτιστική ατμόσφαιρα και τις ερμηνευτικές ιδέες-προτάσεις της εποχής του συνδέει τα πολιτικά ζητήματα με θεολογικές πεποιθήσεις και θρησκευτικά λατρευτικά στοιχεία καθώς και ενίοτε με τον τρόπο λειτουργίας της φύσης, την οποία εκλαμβάνει και ως κανονιστικό πρότυπο για την συγκρότηση των θεσμικών διαβουλεύσεων-μορφοποιήσεων. Και επειδή ακριβώς σε πλείστες θρησκευτικές εκδηλώσεις η μουσική αποτελεί βασικό μέσο έκφρασης της λατρείας, το συγκεκριμένο δεδομένο είναι δεσμευτικό και συνιστά έναν επιπλέον λόγο για να ασχοληθεί με το περιεχόμενό της, τόσο αναλυτικά όσο και με την προοπτική της συστηματικής θεώρησης των στοιχείων που την συνθέτουν. Συνοπτικά, οι θέσεις του Πρόκλου περί μουσικής στα σχόλιά του στην Πολιτεία είναι οι ακόλουθες:

α) Η μουσική συνδέεται και πρέπει να συνδέεται με ό,τι ποιοτικά ανώτερο έχει η ανθρώπινη ύπαρξη και με τις δημιουργικές δυνατότητες και εκδηλώσεις της. Δεν είναι μόνον μία καλλιτεχνική δημιουργία ούτε εξαντλείται το περιεχόμενό της αποκλειστικά σε αισθητικές αποτιμήσεις, αλλά συγχρόνως εμπνέει προς νέες προβολές της συνείδησης για θετική διαμόρφωση ή για ενεργοποίηση των ασαφών αρχικά εσωτερικών τάσεων της. Με άλλους όρους, αποτελεί πηγή για την όρθωση της ανθρώπινης προσωπικότητας και για την ηθική ολοκλήρωσή της. Εδώ χρειάζεται να σημειώσουμε ότι η σύνδεση της μουσικής με γενικότερα ανθρωπολογικά ζητήματα παρακολουθεί, όπως έχουμε ήδη εισαγωγικά αναφέρει, την θεωρητική απόπειρα του Πρόκλου να εντάσσει στο ίδιο πλαίσιο εξειδικευμένους κλάδους φιλοσοφικής έρευνας. Η πρόθεσή του είναι να συντάξει ένα ενιαίο-ή ακόμη και καθολικό- θεωρητικό σχήμα με συστηματικό τρόπο, το οποίο θα φωτίζει και θα ερμηνεύει με κοινά κριτήρια κάθε επιμέρους ερευνητική δραστηριότητα. Βεβαίως με τις εξειδικεύσεις-εφαρμογές που είναι κατά περίπτωση αναγκαίες ως εκ των ιδιαιτέρων αντικειμένων αναφοράς ή των προοπτικών μορφοποίησης. Φροντίζει λοιπόν να τηρεί τους όρους μίας –κατά περιοχή ερευνητικού ενδιαφέροντος- ειδικής επιστημολογίας που δεν θα «απογαλακτίζεται» από την γενική αλλά και δεν θα στερείται της αυτοδιαμόρφωσής της. Έτσι, θα λέγαμε ότι κάθε θεωρητικός κλάδος του, από την μία πλευρά, έχει μία αυτόνομη εσωτερική δομή και, από την άλλη, προσδιορίζεται από ένα σύστημα

καθολικό, το οποίο ως τέτοιο τον υπερβαίνει και του προσφέρει ευρύτερα νοήματα απ' όσα ο ίδιος κατέχει.<sup>5</sup> Οι επόμενες μάλιστα τρεις παρατηρήσεις μας αποτελούν τυπικές εφαρμογές των ανωτέρω.

β) Η μουσική αρμονία αντανακλά, σε επίπεδο καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων, τα οντολογικά αρχέτυπα και την νομοθετική ευταξία του σύμπαντος. Μέσω των συνθέσεών της έρχεται ο άνθρωπος σε επικοινωνία με ό,τι τον υπερβαίνει και ακόμη με ό,τι ανήκει στην περιοχή του μυστηρίου. Καθίσταται έτσι πολίτης ενός κόσμου που δεν υπόκειται σε αλλαγές ή σε εξελίξεις τρέχουσας εμπειρικής υψής, αλλά κατέχει αυθεντική τελειότητα. Επομένως, η μουσική δεν εξαντλεί την αποστολή της σε μία προσδιορισίμη άμεσα αισθητική ούτε σ' έναν απλοϊκό ακουστικό ηδονισμό συνδεδεμένο με την καθημερινότητα και την ενδοκοσμικότητα. Πολλά μάλλον δεν έχει ευτελή χαρακτηριστικά και δεν συνυφίνεται με εμπορικούς και χυδαίους οικονομικούς στόχους, με αποτέλεσμα να μην έχουν τα εφελκέρια να είναι ποσοτικά και ωφελμιστικά τα κριτήρια με τα οποία αντικειμενικώς θα αξιολογηθεί.<sup>6</sup>

γ) Η μουσική δεν λειτουργεί ως μία απλή μίμηση της εξωτερικής πραγματικότητας ούτε μόνον ως αφορμή για ενθουσιασμό. Είναι πηγή για αυτογνωσία και για αυτοπραγμάτωση του ακροατή, για μία γόνιμη εκ μέρους του ανατομία των προσωπικών ιδιοτήτων του και σύνθεσή τους ή ανακατασκευή τους, για όλο και διευρυνόμενες αναστοχαστικές κρίσεις. Οδηγεί τον άνθρωπο στο να αποκτήσει ανανεούμενη συμπεριφορά και ευέλικτη προσωπικότητα τέτοιας τάξης, ώστε να γίνει ένας αυθεντικός στοχαστής, τόσο αναφορικά με εμπειρικά όσο και με μεταφυσικά ζητήματα.<sup>7</sup>

δ) Η μουσική αποτελεί θεμελιώδη παράγοντα για την ποιοτική συγκρότηση του πολιτικού συστήματος. Το απεγκλωβίζει από το να διαχειρίζεται μόνον τα καθημερινά ζητήματα –ή να μην τα αντιμετωπίζει με όρους μιας συμβατικής στρατηγικής περί αποτελεσματικότητας- και τού προσφέρει προϋποθέσεις για την πολιτιστική μεταμόρφωσή του. Θα λέγαμε ότι ανήκει στους παράγοντες που συνθέτουν το πνεύμα της πόλης και την οδηγούν στο να υπερβεί τα συμβατικά σχήματα αποκλειστικά της διαχείρισης και στο να διεκδικεί την μεταποίηση επί τα βελτίω των κοινωνικών ζητημάτων. Υπό την έννοια αυτή, τροφοδοτεί τον ανθρώπινο στοχασμό στο να διαμορφώσει θέσεις περί πολιτικής φιλοσοφίας και να κατανοήσει τους βαθύτερους σκοπούς που έχει ή πρέπει να έχει το πολιτικό σύστημα.<sup>8</sup> Λειτουργεί, επομένως, κριτικά, αναλυτικά και κανονιστικά και άρα και εδώ υπερβατολογικά.

Στην ευσύνοπτη μελέτη που ακολουθεί, θα παρουσιαστεί μία εξειδικευμένη θεώρηση των ανωτέρω από ορισμένα σχόλια του Πρόκλου στην

πλατωνική Πολιτεία. Πρόκειται για την θεματική ενότητα στην οποία ο φιλόσοφος εξετάζει την σχέση του μουσικού συνθέτη με τον πολιτικό ως τον ανώτερο θεσμικό παράγοντα της πόλης. Εισαγωγικά θα σημειώσουμε ότι με την σχέση που προβάλλει ο Πρόκλος απεγκλωβίζει και τον μουσικό και τον πολιτικό από μονοσήμαντες θεωρήσεις και φέρει στο προσκήνιο εκείνες τις επικοινωνιακές και διαλεκτικές δυνατότητές τους τις οποίες υποστηρίζει ότι πρέπει με βάση την αρμοδιότητά τους να έχουν. Στο σημείο αυτό πάντως πρέπει να παρατηρήσουμε ότι η θέση που κατέχει η μουσική στο φιλοσοφικό σύστημα του Πρόκλου έχει απασχολήσει ελάχιστα τους ερευνητές. Η εκτίμησή μας είναι ότι μία τέτοια επιστημονική ενασχόληση είναι αναγκαία, όχι μόνον για λόγους ιστορικούς αλλά και επειδή μπορεί να προσφέρει κριτήρια αντιμετώπισης παθογενών προβλημάτων της σύγχρονης εποχής, όπως είναι για παράδειγμα το φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας, με το οποίο έχουν ασχοληθεί ιδιαίτερα οι εκπρόσωποι της Σχολής της Φρανκφούρτης, καθώς και της αποτυχίας για συγκρότηση «μεγάλων» αφηγήσεων σύμφωνα με τους επιστημάνσεις του J. Fr. Lyotat. Θεωρούμε ότι οι απόψεις περί μουσικής του νεοπλατωνικού φιλοσόφου είναι απαραίτητο με συστηματικό πλέον τρόπο να ενταχθούν στον ορίζοντα της έρευνας, για μία περαιτέρω θεωρητική ενίσχυση του κλάδου της πολιτικής φιλοσοφίας και όχι μόνον για λόγους που έχουν σχέση με το πώς εξελίσσεται η διαμόρφωση των ιδεών μέσα στο ιστορικό συνεχές. Εξάλλου, ο γενικότερος τρόπος με τον οποίο συντάσσει τα κείμενά του ο σχολάρχης δεν μπορούν να εξαντληθούν μόνο στην περιοχή της Ιστορίας της Φιλοσοφίας. Όπως θα διαπιστώσουμε, οι θέσεις-προτάσεις του ή οδηγούν την πολιτική φιλοσοφία σ' ένα μετά-πολιτικό κριτικό πλαίσιο ή τής προσφέρουν προϋποθέσεις για μία διερεύνηση και διεύρυνση των οριζόντων της, στην επαναλαμβανόμενη συγκρότηση νέων κόσμων, στην πραγμάτωση μιας ανεξάντλητης νεωτερικότητας, η οποία όμως θα έχει σε μόνιμη κλίμακα στραμμένη την οπτική της και στους αρχέτυπους όρους της. Θα συνιστά δηλαδή μία νεωτερικότητα που θα ορίζεται ως η όλο και περαιτέρω κατανόηση του ήδη υπάρχοντος, υπό την προοπτική ενός τελικού αιτίου που θα ταυτίζεται με τις απαρχές. Και βεβαίως είναι σαφές ότι οι ανωτέρω θέσεις θα φωτίσουν και τις γενικότερες απόψεις του περί της αισθητικής, ως συστηματικού φιλοσοφικού κλάδου και όχι απλώς ως υποκειμενικής θεώρησης του ωραίου. Ως προς την τελευταία κυρίως παράμετρο, ο Έν. Moutsopoulos εξεδωσε την φιλόδοξη μελέτη του *La philosophie de la musique dans le système de Proclus*. Πρόκειται για μια ιδιαίτερος συστηματική πραγματεία, η οποία μέσα από την εξαντλητική χρήση των πρόκλειων εδαφίων αναδεικνύει την ιδιαίτερη θέση που κατέχει η μουσική, ως τέχνη και ως όργανα, στο πλαίσιο

του φιλοσοφικού συστήματος του νεοπλατωνικού φιλοσόφου. Τήν προβάλλει ως μάλιστα επιμέρους θεωρία συνδεδεμένη άρρηκτα με το σύνολο του υπόλοιπου έργου του σχολάρχη.

Η αρμονία και οι ρυθμοί ως στοιχεία του μουσικού και του πολιτικού.

Αναλύοντας ο Πρόκλος τα καλλιτεχνικά και αισθητικά ζητήματα που θέτει ο Πλάτων στον διάλογό του Πολιτεία, προσεγγίζει και τα όσα αναφέρονται στις αρμονίες και στους ρυθμούς. Πρόκειται, θα λέγαμε, για δύο από τα κυριότερα στοιχεία μίας μουσικής σύνθεσης, η ποιότητα των οποίων προσδιορίζει την ειδική καλλιτεχνική και κατ' επέκταση αισθητική εμβέλεια της, τόσο ως προς την καθεαυτότητά της όσο και ως προς τις επιδράσεις στους αποδέκτες της. Αποτελούν δηλαδή τα χαρακτηριστικά εκείνα με τα οποία η εν λόγω σύνθεση καταγράφει καταρχάς με έναν οιοσδήποτε αυτοαναφορικό τρόπο την ιδιαιτερότητά της – από κοινού βεβαίως με το σύνολο των καλλιτεχνικών προϊόντων- έναντι των υπολοίπων δραστηριοτήτων του ανθρωπίνου πνεύματος. Το ενδιαφέρον ωστόσο είναι ότι ο φιλόσοφος δεν τα προσεγγίζει υπό ένα πρίσμα μονοσήμαντα μουσικό. Εκτιμά ότι και τα δύο αποτελούν αντικείμενα ενδιαφέροντος τόσο του πολιτικού ως θεσμικού προσώπου όσο και του μουσικού ως καλλιτέχνη. Τα εντάσσει δηλαδή σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο και έτσι απελευθερώνει το περιεχόμενό τους από την τυπική συνέπειά τους σε μία και μόνον αρμοδιότητα ή αποστολή. Ανακαλύπτει, με άλλους όρους, τις μετά-ή έξω-καλλιτεχνικές ή τις μετά-ή έξω-αισθητικές δυνατότητές τους. Από την απλή έκφραση ενός προσωπικού ταλέντου ή από την λειτουργία τους ως μέσων ενθουσιασμού ή συγκινησιακής μελαγχολίας τα συνδέει με μία προοπτική συλλογικότερων ευθυνών και θεσμικών δραστηριοτήτων. Ο νεοπλατωνικός φιλόσοφος επισημαίνει ωστόσο ότι -υπό τους όρους προφανώς της συνειδητής αφομοίωσης των ανωτέρω- δεν παρατηρείται μία μηχανιστική ακαμψία ή ταυτότητα ως προς την προσέγγισή τους. Τόσο ο πολιτικός όσο και ο μουσικός χρησιμοποιούν –ή καθιστούν εσωτερικό τρόπο ζωής τους- τις αρμονίες και τους ρυθμούς με ιδιαίτερο ο καθένας τρόπο.<sup>9</sup> Η εν λόγω πρόσληψη εξατομικευσης σημαίνει, σ' ένα πρώτο επίπεδο ερμηνείας, ότι γίνεται λόγος για μία κοινωνία ή ένα πολιτικό σύστημα με οριοθετημένες εξειδικεύσεις στους φορείς τους στις δραστηριότητές τους. Ο Πρόκλος δηλαδή δεν περιγράφει ένα πολιτικό σύστημα προπολιτιστικής κατάστασης τυπικών επαναλήψεων αλλά εκείνο που λειτουργεί με διαστρωματώσεις τέτοιες, οι οποίες αντανακλούν την κατανόηση των τρεχουσών αναγκών και την διαμόρφωση προοπτικών, τόσο θεωρητικών όσο και πρακτικών, και γιατί όχι και διαχειριστικών. Αναφέρεται δηλαδή σε ένα πολιτικό σύστημα που έχει –ή αποκτά βαθμιαία- συνείδηση του εαυτού

του και το οποίο δεν κινείται μόνον με συμβατικούς και ενστικτώδεις όρους διαχείρισης των τρεχόντων ζητημάτων. Η αναζήτηση εδώ προθεωρητικών και μεταθεωρητικών σχημάτων δεν θα ήταν εκτός νοήματος. Θα λέγαμε λοιπόν ότι εντάσσει τα όσα αναφέρει στο πολιτικό σύστημα της δημοκρατίας, η οποία, εκτός των άλλων, γενικώς χαρακτηρίζεται από την όλο και διευρυνόμενη ποικιλία των επιλογών, των δραστηριοτήτων και των αρμοδιοτήτων, δηλαδή, ότι ορίζει την καταστατική θέση της. Αλλά κατά τον φιλόσοφο η οιονεί ετερότητα που παρουσιάζουν μεταξύ τους οι δύο ειδικοί δεν είναι ποιοτική ή ως προς την αποστολή του ιδιαίτερου επαγγέλματος που ο καθείς ασκεί, διότι δεν ανήκουν σε διαφορετική κατηγορία αρμοδιοτήτων, με βάση ορισμένες ενδεχομένως υποκειμενικού τύπου επιλογές τους. Εντοπίζεται βεβαίως η διαφορά τους στον επιμερισμό των δραστηριοτήτων τους και των αποστολών τους, εκτιμάται όμως ότι στοχεύει επί του ιδίου αποτελέσματος. Υπάρχει δηλαδή μία κοινή προοπτική στο πλαίσιο του πολιτικού συστήματος, η οποία εξειδικεύεται από τους φορείς της ως προς τις επιμέρους αναφορές της ή ως προς τα μέσα-παράγοντες προβολής που χρησιμοποιεί. Με αυστηρά φιλοσοφικούς όρους, θα λέγαμε ότι ισχύει η οντολογική και κατ' επέκταση λογική αρχή 'εν-πλήθος'. Στο πλαίσιο της σχέσης των δύο όρων, το 'πλήθος' εκφράζει τις εσωτερικές δυνατότητες-προβολές του 'ένός', το οποίο έτσι δεν εγκλωβίζεται σ' έναν στατικό ή απλοϊκό μονισμό. Και οι δύο ειδικοί υπάγονται σε ό,τι θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πολιτικό αρχέτυπο, το οποίο δηλώνει έναν ενύπαρκτο στις δραστηριότητες σκοπό, για την πραγματοποίηση βέβαια του οποίου είναι αναγκαίο να συμβάλουν πλείστοι παράγοντες. Μία αρχή δηλαδή που από την λανθάνουσα ή ασαφή κατάσταση στην οποία ευρίσκεται, ανάγεται, μέσα από την συνειδητοποίησή της από τους φορείς της, στο προσκήνιο της ζωής. Πρόκειται για έναν σκοπό που αποδίδει νόημα σε κάθε επιμέρους πράξη και της ασκεί κριτικές αξιολογήσεις ως προς τους όρους και τις προοπτικές υπό τις οποίες τελείται. Είναι μία τελολογία που τροφοδοτεί με αξιακούς όρους το πολιτικό γίγνεσθαι, ώστε να οδηγηθεί στην ολοκλήρωσή του. Ενισχύεται λοιπόν η θέση ότι ένα τέτοιο σύστημα δεν μπορεί παρά να είναι το δημοκρατικό, στο οποίο, τουλάχιστον κατά τα αρχαιοελληνικά πρότυπα, δεν τίθενται σε προτεραιότητα οι σκοποί επιμέρους ομάδων ή συντεχνιών αλλά του συνόλου. Χρησιμοποιώντας σύγχρονους πολιτικούς όρους, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο Πρόκλος θα ήταν αντίθετος, από την μία πλευρά, σε ένα ακραία φιλελεύθερο σύστημα, όπου οι δραστηριότητες των ατόμων και των επιμέρους ομάδων είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους και συνεπαγωγικά επικρατεί ένας ανταγωνισμός επικυριαρχίας, στο πλαίσιο της,

χαρακτηριζόμενης ως, ελεύθερης αγοράς. Από την άλλη πλευρά, θα ήταν αντίθετος στο σύστημα του συγκεντρωτικού σοσιαλισμού, όπου οι επιλογές και οι αρμοδιότητες επιβάλλονται από την κεντρική εξουσία χωρίς την συνειδητή συμμετοχή των κοινωνικών στρωμάτων. Θα λέγαμε ότι ο Πρόκλος υιοθετεί ένα πολιτικό σύστημα, όπου κράτος και πολίτες ή κράτος και κοινωνία αναπτύσσουν μεταξύ τους αμοιβαία διαλεκτική σχέση και οι διαβουλεύσεις τους συνιστούν κοινό τόπο.<sup>10</sup>

Διευκρινίζοντας τους επιμερισμούς του, ο Πρόκλος υποστηρίζει ότι η αποστολή του πολιτικού είναι να ορίζει το ποιό είδος αρμονιών και ρυθμών είναι προσδιάζον για την ορθή αγωγή και γενικότερα την παιδεία των νέων. Απεγκλωβίζει δηλαδή τα μουσικά σχήματα από το αποκλειστικά αυστηρό επίπεδο της, οιονεί εμπνευσμένης μυστηριακά, δημιουργίας και τους προσδίδει και έναν κατά κάποιο τρόπο εργαλειώδη χαρακτήρα στην πορεία πραγμάτωσης ενός στόχου, στον οποίο όμως αναγνωρίζει ποιοτική αυταξία. Ή, πιο σωστά, θα λέγαμε ότι κατά την εκτίμησή του η αισθητική συνιστά μία ανωτέρου επιπέδου παιδεία, την οποία πρέπει να απολαμβάνουν οι νέοι, οι οποίοι θα αποτελέσουν τους μελλοντικούς ενεργούς πολίτες μίας οργανωμένης πόλης. Δεν πρόκειται επομένως για ευτελείς σκοπιμότητες τις οποίες θα εξυπηρετούσε η μουσική, αλλά, επειδή αναγνωρίζεται η ιδιαίτερη ποιότητά της, κρίνεται ότι μπορεί να συμπορευθεί με ό,τι θα ονομαζόταν «πολιτική εντελέχεια». Αναγνωρίζει δηλαδή ο φιλόσοφος στην αισθητική μία άλλη τάξη βίου από την συνήθη, από εκείνη δηλαδή που επιλέγουν άτομα χωρίς πνευματικότητα. Άρα, καλεί τους πολίτες να καταστούν αισθητικά όντα. Στον μουσικό μάλιστα ο Πρόκλος αναθέτει ως κύρια αποστολή να εξειδικεύσει τις γενικές αρχές που θέτει ο πολιτικός.<sup>11</sup> Και εδώ λοιπόν στους επαίοντες επί των καλλιτεχνικών ζητημάτων τίθενται περιορισμοί, οι οποίοι προσεγγίζονται διά του αναγωγισμού τους στον σκοπό που καλούνται –ως πολίτες προκεχωρημένης ευθύνης- να επιτελέσουν. Προεκτείνοντας θα σημειώναμε ότι, εφόσον η ειδολογική διαφορά μεταξύ πολιτικής και μουσικής είναι ελάχιστη, το ποιοτικό περιεχόμενο ενός πολιτικού συστήματος μπορεί και να αξιολογηθεί μέσω της κριτικής που θα ασκηθεί σε μία μουσική σύνθεση. Αναλύοντάς την διαπιστώνουμε το θετικό ή αρνητικό πρόσημο λειτουργίας του θεσμικού ή σχεδιασμού εντός του οποίου έχει διαμορφωθεί.

Εκ νέου λοιπόν θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε: τα ερμηνευτικά και θα επιμέναμε, τα αξιολογικά κριτήρια με τα οποία προσεγγίζονται τα προϊόντα των μουσικών είναι σε τελικό βάθος μετα-καλλιτεχνικά και μετα-αισθητικά. Επιπλέον, ο νεοπλατωνικός φιλόσοφος δεν αναγνωρίζει στον μουσικό το νομιμοποιητικό εγχείρημα να διεκδικήσει

την δυνατότητα-δικαίωμα για μία ορισμένη επαγγελματική αυτονομία, ή την παραμονή του στις αυτοαναφορικές επικυρώσεις ή στους όρους που θέτει το ταλέντο του. Του ορίζει λοιπόν ως αποστολή να μεταφέρει στην κοινή γνώμη υπό μορφή ακροάματος τον προγραμματισμό του πολιτικού. Με άλλους λόγους, ο πολιτικός καθορίζει τα κανονιστικά παραδείγματα του βίου, ενώ ο μουσικός στοχεύει στο να εντοπίσει τρόπους εφαρμογής τους. Και όχι μόνον αυτό, αλλά ο Πρόκλος προβαίνει και σε διάκριση ανάμεσα σε αυθεντικό και σε μη αυθεντικό μουσικό, με σαφή και εδώ μετά-καλλιτεχνικά κριτήρια. Ανάγει λοιπόν σε κεφαλαιώδες κριτήριο της αυθεντικότητας το αν ο μουσικός αναγνωρίζει ως καθήκον του να στρέφει την έρευνα αναφορικά με το ποιές είναι οι αρμονίες-ρυθμοί που μεταμορφώνουν επί τα βελτίω την λειτουργία της πόλης.<sup>12</sup> Θα λέγαμε λοιπόν ότι η μουσική –και γενικότερα η τέχνη– είναι στρατευμένη στην υπηρεσία των θεσμών που έχουν σχέση με τις δημόσιες προσφορές, και μάλιστα όχι με εκείνες που έχουν διαχειριστικό χαρακτήρα. Επομένως, είναι έξω από τον ορίζοντα των αξιών του Πρόκλου η ενασχόληση με την μουσική σύμφωνα με αμιγώς επαγγελματικά και ωφελμιστικά κριτήρια. Και ως προς την θέση αυτή θα συμφωνούσε με ό,τι υποστηρίζει ο Αριστοτέλης στα Πολιτικά. Ο νεοπλατωνικός φιλόσοφος θα όριζε ως μουσικόν τον εραστή του συλλογικού φρονήματος, τον δημιουργό εκείνον ο οποίος διαισθητικά ανακαλύπτει την αρμονία του πολιτικού συστήματος ως προς την αυθεντική λειτουργία του και την εκφράζει μέσω μουσικών ήχων. Τον εμπνευσμένο δηλαδή λειτουργό που εισάγει στα ακουστικά και στα νοητικά κέντρα των ακροατών του τα βαθύτερα αισθητικά αρχέτυπα που διέπουν την πόλη ως συλλογικό οργανισμό, υπό τα κριτήρια βεβαίως που ο ίδιος έχει συνειδητά υιοθετήσει. Και η συμφωνία του Πρόκλου με τον Αριστοτέλη εδώ θα ολοκληρωνόταν.<sup>13</sup> Έτσι ο μουσικός αναλαμβάνει μία γεφυρωτική λειτουργία εντός των διεργασιών της πόλης και την παιδεία που εμπεριέχει η δημιουργία του την καθιστά κτήμα των πολιτών.

#### Συμπεράσματα

Σύμφωνα με τα όσα εξετάσαμε, καταλήγουμε στις ακόλουθες εκτιμήσεις:

1) Ο Πρόκλος δεν αντιμετωπίζει μονοσήμαντα και υπό διακριτούς μεταξύ τους όρους τους ειδικούς θεωρητικούς κλάδους και τις ποικίλες ανθρώπινες αρμοδιότητες-δραστηριότητες. Έτσι, για παράδειγμα, επιχειρεί να δείξει το πώς η ηθική δεν εξαντλείται μόνο σε ένα σύστημα καθηκόντων, αλλά αποτελεί κριτήριο για τον τρόπο έκφρασης και τους προσανατολισμούς της αισθητικής και της πολιτικής. Και αντιστρόφως, το πώς η ποιότητα

της ανθρώπινης εσωτερικότητας αποτελεί μείζον ζήτημα προτεραιότητας για τον καλλιτέχνη και τον πολιτικό, ο έσχατος σκοπός τους ως θεσμικών προσώπων. Επομένως, διαπιστώσαμε ότι εφαρμόζει και εδώ την γενική αρχή του την οποία επιστημάναμε στο προοίμιο: υιοθετεί δηλαδή ένα ενιαίο ή ολιστικό επιστημολογικό παράδειγμα και δεν ανάγει μόνον την ενότητα σε πρωτεύοντα παράγοντα έναντι της διαφοράς ως προς την συγκρότηση των θεωριών, αλλά καθιστά την διαφορά έκφραση του οντολογικού πλούτου της ενότητας. Εκτιμούμε ότι δεν είμαστε εκτός πραγματικότητας, αν υποστηρίξουμε ότι παρακολουθεί και συστηματικά αρθρώνει με διευρυμένες μάλιστα στοχεύσεις το ενιαίο μοντέλο ερμηνείας που πρότείνει ο Πλάτων τόσο για την ανθρώπινη ψυχή όσο και για το πολιτικό σύστημα στον διάλογο του Πολιτεία.<sup>26</sup>

2) Ο Πρόκλος εντάσσει τις θέσεις του σ' ένα σύστημα κανονιστικών αρχών. Διακινεί ένα τελολογικό παράδειγμα συλλογικού βίου και επιχειρεί να φέρει στο φως τα εργαλεία ή τα μέσα με τα οποία θα πραγματωθεί. Από το πλαίσιο αυτό απουσιάζουν η τυχειότητα και οι αυτοματισμοί στις διαδικασίες καθώς και οι αυθαίρετες και οι ιδιοκτησιακές επιλογές όσων κατέχουν μία δημόσια αρμοδιότητα. Προεκτείνοντας θα λέγαμε ότι ο νεοπλατωνικός φιλόσοφος δέχεται ότι το πολιτικό σύστημα επιτρέπει την ελεύθερη δραστηριότητα των πολιτών και καλλιεργεί την αυτοδιαχείριση των προσόντων τους μόνον στον βαθμό που οι ίδιοι έχουν αποκτήσει κοινωνική συνείδηση. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον λοιπόν θα ήταν, με αφορμή την ανωτέρω παρατήρηση, να φέρουμε στο προσκήνιο και τις απόψεις που διατυπώνει ο Πλάτων στον διάλογο του Νόμοι. Στο δεύτερο βιβλίο, κυρίως, του έσχατου χρονικά πλατωνικού διαλόγου συναντώνται ανάλογες απόψεις με αυτές που υποστηρίζει ο Πρόκλος. Και να αναφέρουμε για επισήμανση ότι ο τρόπος ανάγνωσης των Νόμων, ενός πολυδύναμου ως προς την θεματολογία του κειμένου, από τον Πρόκλο ανήκει ακόμη στα desiderata της έρευνας. Γενικότερα πάντως έχουμε να παρατηρήσουμε ότι επεξεργαζόμενος ο νεοπλατωνικός φιλόσοφος τα ζητήματα που τίθενται στην Πολιτεία έχει προφανώς υπόψη του και τα όσα ο Πλάτων έχει αναπτύξει στους διαλόγους του Πολιτικός και Νόμοι.<sup>27</sup> Επομένως, θα λέγαμε ότι στο έργο του από το οποίο αντλήσαμε τις παρατηρήσεις μας δεν διατυπώνει αποκλειστικώς σχόλια στην Πολιτεία αλλά κυρίως σε όλο τον πλατωνικό στοχασμό στους τομείς της πολιτικής και της ηθικής όπως έχει τελικά διαμορφωθεί στον πλατωνικό στοχασμό και μάλιστα με πιο πρωτοποριακές προτάσεις για την αξία της τέχνης, τόσο καθεαυτής όσο και ως προς την παρεμβατική αποστολή της.



## ОТ РЕДАКЦИИ

Жители многих стран часто по-разному и не всегда адекватно воспринимают друг друга. Музыка – единственный язык, который призван стирать различия и преодолевать языковые барьеры, чтобы человек мог быть услышанным, узанным и познанным в любых уголках Вселенной. Интрига двух следующих публикаций состоит в проблеме «другости», «инаковости» восприятия одних и тех же явлений культуры людьми, живущими в разных обществах и на разных континентах. То, что естественно для одних, другим кажется экзотичным. Всем ли нашим соотечественникам известно, что русские, советские и российские композиторы часто представляются западным музыковедением в печати как «экзотисты», «ориенталисты» и даже «националисты» с соответствующей идеологической ориентацией?

В двух работах западных музыковедов – в статье профессора музыковедения Истманской Школы музыки Университета Рочестера, доктора Ральфа П. Локка и в аннотации к книге профессора Кембриджского университета, д-ра Марины Фроловой-Уолкер, мы представляем две разные позиции в отношении к этой проблеме в рамках единой тенденции к «западно-восточному» противостоянию.

Книга «Музыкальный экзотизм. Образы и отражения» вышла в издательстве Кембриджского университета совсем недавно, в 2009-м году. Работа д-ра Локка признана на Западе новейшим достижением и эталоном взглядов на проблему восприятия восточ-

ных культурных традиций и менталитета сознанием европейца. Для российского музыковедения эта тема также была предметом исследования с определённой точки зрения («Запад и Восток», «Восток в русской музыке», проблемы ориентализма), который изучался длительное время и многосторонне – с позиций эстетики, анализа музыкального языка и национальных особенностей. Следует учесть, однако, что д-р Локк выбрал удивительно мягкий и почтительный подход к музыке с «экзотическим» (неевропейским) содержанием. Его концепция созвучна многим российским представлениям о том, что такое оригинальное, народное, национальное искусство. Она не ставит экзотическое, неевропейское начало в классической музыке на низшую ступень. В частной беседе д-р Локк выразил глубокий интерес к российской проблематике и планы заняться исследованиями русской музыки.

Статья д-ра Локка, публикуемая в нашем журнале, предлагает анализ разнообразного материала об отражении «экзотических» тем, сюжетов и образов в европейской музыке и изложение собственного взгляда на проблему. В данном выпуске мы поместили только первую её часть с продолжением в следующем выпуске. Кроме того, в Международном отделе даём рецензию на книгу о русском национальном начале профессора Кембриджского университета, д-ра Марины Фроловой-Уолкер, содержащую обзор неоднозначных и неожиданных для российского читателя оценок становления российской национальной музыкальной культуры.

РАЛЬФ П. ЛОКК

*Истманская Школа музыки,  
Университет Рочестера*

## РАСШИРЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКЗОТИЗМ\*

УДК 78.037(4/9)

Одна из самых живых экзотических героинь во всём оперном репертуаре – это Далила в опере Сен-Санса «Самсон и Далила» (1875). Однако две её любовные песни, которыми она привлекает Самсона к себе, – «Printemps qui commence» («Весна, которая начинается») и «Mon coeur s'ouvre à ta voix» («Моё сердце открывается от твоего голоса») – не обладают ни малейшими чертами экзотики в отношении стиля. В них, напротив, демонстрируется стандартная техника эпохи романтизма в изображении красоты, страсти и соблазнительности. Подобные виды техники также включают экзотические вокальные скачки, ассиметричные мелоди-

ческие фразы, насыщенную гармонию, плавное голосоведение духовых, а также (в случае песни «Mon coeur s'ouvre à ta voix») аллюзию нежного ветерка. Таким образом, музыка воспроизводит имеющееся в либретто изображение этой завораживающей, двуликой женщины через эстетически соответствующие театральные приёмы, побуждающие нас слушать и воспринимать то, о чём Далила думает и чувствует и что она делает. Более того, опера в целом, с её сквозным противопоставлением добра и зла, христианско-иудейской традицией и «восточными врагами», гарантирует нам понимание уловок Далилы как типичного проявления со стороны

\* Статья основана на главах 1, 3, 5, 6 и 7 из недавно опубликованной книги автора «Музыкальный экзотизм: образы и отражения» (Кембридж, 2009). Перевод осуществлён д-ром Антоном Ровнером. Рецензия на книгу автора, написанная д-ром Ильдаром Ханнановым, находится в разделе Анонс данного выпуска.

женщины её страны<sup>1</sup>. Исследователи и критики, рассматривая феномен экзотизма в опере «Самсон и Далила», в основном игнорировали подобные и другие примечательные моменты музыкального изображения экзотики в этом музыкальном произведении. Вместо этого, они фокусировались на тех немногочисленных номерах, в которых экзотика демонстрируется открытым образом как элемент стиля. Чаще всего обсуждается большой балет последнего акта, «Вакханалия филистимлян», в котором дробные, синкопированные ритмы и навязчивые увеличенные секунды создают аллюзию арабской музыки (с ней Сен-Санс познакомился во время зимних каникул в Северной Африке)<sup>2</sup>.

Реакция исследователей на эту оперу, насквозь пропитанную экзотизмом, в общем, типична. Музыкальному экзотизму долгое время давали весьма ограниченное определение: как внедрение в музыку иноземных (или, по крайней мере, экзотично-звучащих) стилистических элементов. Настоящая статья, напротив, призывает к более широкому определению экзотизма, понимаемого как процесс, посредством которого экзотические страны и народы представлены в музыкальных произведениях. Она начинается с рассмотрения определений музыкального экзотизма несколькими серьёзными исследователями с разными интересами и с разным образованием (Томас Бецвисер, Джонатан Беллман, Жан-Пьер Бартоли), а затем противопоставляет их авторскому собственному определению, которое, по сути, всеобъемлюще и применимо для широкого спектра описаний экзотики в музыке.

Для полемических и практических целей подход к изучению экзотизма в музыке, с которым чаще всего сталкиваются в музыковедческой и критической литературе, здесь будет называться парадигмой «просто экзотического стиля», а предложенный новый подход назовём (признаться, не совсем изысканным образом) парадигмой «всей музыки в полном контексте». Эта новая, более полная парадигма, вмещает в себя как старую, общепринятую, так и многие другие новые элементы.

Хотя парадигма «просто экзотического стиля» остаётся чрезвычайно ценной, в особенности для многих инструментальных сочинений, она не может полностью совладать с каким-нибудь обширным программным инструментальным сочинением (мы кратко рассмотрим это на примере «Шехеразады» Римского-Корсакова). Таким же образом, парадигма «просто экзотического стиля» не может быть применена ко многим драматическим работам, в которых композиторы намеренным образом применяют экзотизм. Данная статья завершается обзором значительных фрагментов из четырёх таких работ: драматической оратории Генделя и опер Рамо, Бизе и Пуччини. Более конкретным образом она рассматривает определённые приёмы из каждого произведения, изображающие экзотические народы, личности или ситуации. Тем не менее, по-

скольку они не употребляют музыку, звучащую экзотически (в действительности, ни один пассаж в оратории Генделя не звучит так), к ним до сих пор не обращались в музыковедческой литературе о музыкальном экзотизме, и импликации их экзотического изображения остались в большей степени неисследованными.

### Экзотизм с экзотическим стилем и без него

Слово «экзотизм» связано этимологически с местностью или окружающей обстановкой, находящейся «вдалеке» от какой-то точки, которая считается нормативной, чаще всего для самого обозревателя. Подобно многим другим «измам» (идеализм, романтизм), экзотизм может быть широко объемлющим или относительно абстрактным: в идеологии, разнообразном сочетании отношений и предрассудках – в общем, интеллектуальным. Он также может быть либо широким, либо конкретным культурным направлением с богатыми и разнообразными проявлениями. В литературе и изобразительном искусстве, например, экзотизм ищут и находят в тематике художественного произведения, а также в очевидных позициях и эстетических целях его создателя – но отнюдь не обязательно в его стиле. Искусствоведы-историки, например, примечают, что французские ориенталистские картины начала и середины XIX века используют преимущественно стандартные, новаторские для того времени европейские художественные приёмы – такие, как моделирование формы трёх измерений посредством перспективы, цвета и тени. Делакура рисовал сотни сцен, происходящих на Ближнем Востоке, однако находил искусство той местности плоским и неинтересным. Использование неевропейских художественных приёмов представлялось более привлекательным для художников последующих поколений, включая Мане, Гогена, Пикассо и Матисса.

По контрасту с этим, в сфере музыки к экзотизму обращались в меньшей мере – как к широкому складу ума или художественному подходу, и в большей мере – как к лексикону специфических стилистических приёмов, которые композитор и, предположительно, многие из его слушателей, ассоциировали (правильным или неправильным образом) с далёкой страной или народом, о которых велась речь. Иногда мы даже будем использовать это слово во множественном числе, говоря, что музыкальное произведение применяет большое или малое количество различных «экзотизмов», которые типичны для его эпохи. В данном контексте «экзотизмы» исчисляемы и малы по масштабу. В других случаях, это слово может порой применяться по отношению к экзотическому стилю-диалекту (составляющему некоторое количество этих свойств малого масштаба). Один из исследователей называет стиль *alla turca* в «Rondo *alla turca*» Моцарта (финал Фортепианной сонаты *A dur*, K331) «первым узнаваемым примером экзотизма в [западной] музыке»<sup>3</sup>.

Эта фраза может дать ложное впечатление (хотя и непреднамеренно) о том, что примерно до 1750 года рассмотрение далёких и необычных стран с точки зрения экзотизма не накладывало никакого отпечатка на музыкальные произведения той эпохи.

Не будем преуменьшать значение квази-эмпирического поиска особых приёмов и внятных диалектов экзотического стиля. Напротив, начнём с того, чтобы обратить внимание на этот подход (и на лексиконы приёмов и диалектов, которые автора склонен собирать) и назвать его парадигмой «исключительно экзотического стиля» (или, коротко, «парадигмой экзотического стиля»).

Эта парадигма укоренена, явно или имплицитно, в терминах музыкального экзотизма, которые узким образом основаны на стиле. Самые лучшие из ныне бытующих определений, включая те, которые присутствуют в предисловии Джонатана Беллмана к сборнику «Экзотическое в западной музыке» («The Exotic in Western Music») и в статье Томаса Бецвизера «Экзотизм» («Exotismus») в энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», воспринимают как данное то, что экзотизм зиждется на попытке воспроизводить (как точным способом, так и неточным) музыку определённой местности. Для Беллмана экзотизм состоит в «заимствовании или использовании ... характерных и легко узнаваемых мелодических жестов из чужой культуры»<sup>4</sup>. Бецвизер в своей статье, опубликованной в «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», констатирует, что «экзотизм, как он проявляет себя по отношению к музыке, может быть наблюдаем ... в использовании “экзотического” музыкального материала»<sup>5</sup>. Эти короткие цитаты уже намечают моменты несогласия.

Должен ли экзотический материал обязательно происходить непосредственно или косвенно «из чуждых культур», как утверждает Беллман? Иными словами, был ли он заимствован? Или мы говорим об «экзотическом музыкальном материале», как утверждает Бецвизер, помещая ключевое слово в разреженные кавычки? Несогласие является более видимым, чем реальным. Во всём остальном тексте своей вступительной статьи Беллман даёт нам ясно понять, что отношение к любой действительной музыке страны или местности является очень отдалённым или несуществующим.

«Музыкальный экзотизм» ... может быть определён как заимствование или использование музыкального материала, который вызывает ассоциации с далёкой местностью или чужестранными рамками отсылки ... Музыкальный экзотизм является примером композиторского ремесла заставлять ноты делать что-то другое, чем то, что они обычно делают»<sup>6</sup>.

Определение Беллмана – отличное от «того, что [ноты] обычно делают» – допускает мысль, что композитор может исказить стилистические нормы своей музыкальной традиции (чтобы они звучали «по-другому»), или даже может напрямую изобрести какое-нибудь удивительное свойство. Музыкальный теоре-

тик Жан-Пьер Бартоли недавно изложил эту точку зрения более подчёркнуто в связи с языком семиотики: «...в области искусств под словом “экзотизм” подразумевают сочетание процессов, которые вызывают культурную и географическую Несхожесть [altérité] ... [при помощи] использования “единиц значения” [unités significatives], которые кажутся заимствованными из чужого художественного языка»<sup>7</sup>.

Формулировка Бартоли – «единицы значения, которые *кажутся* заимствованными» – допускает возможность того, что «единицы значения» в действительности заимствованы, однако ни в коем случае не подразумевает, что они обязательно являются заимствованными. Они могут быть, опять же, деформированными версиями превалирующих практик (в рамках «основного» музыкального стиля) или сугубо выдумками самих композиторов.

«Парадигма экзотического стиля» часто разъясняет многие вопросы. В особенности, в чисто инструментальной музыке встречаются некоторые легко опознаваемые приёмы – в том числе басы с выдержанным тоном, «примитивные» гармонии, необычные лады (различные венгерско-цыганские лады, пентатонические варианты и т. п.), внедрённые в характерные мелодии, ритмы и инструментальные звучности. Все они составляют существенный набор инструментальных приёмов, при помощи которых многие композиторы в течение уже нескольких веков создавали экзотические эффекты в своей музыке. Часто рассматриваемые примеры включают вышеупомянутое «Rondo alla turca» Моцарта, а также сочинения Дебюсси, навеянные яванским гамеланом, – такие, как «Пагоды». Многие приёмы, которые можно анализировать в рамках «парадигмы экзотического стиля», также имеют происхождение из опер, в которых сюжеты развёртываются в какой-то настоящей или вымышленной «иной стране». Они являются частыми компонентами в таких номерах, как хоры, балеты и церемониальные процессии, (к примеру, более или менее аутентичные китайские мелодии в «Турандот» Пуччини).

Один из самых умелых из ранних авторов, обращавшихся к этой технике, был Глюк в нескольких балетах и французских операх, написанных для Вены и (позже) для Парижа. Другим был, конечно, Моцарт. В опере «Похищение из Сераяла» («Die Entführung aus dem Serail») (1782) Моцарт написал несколько номеров для Осмина и для хора на основе так называемых «турецких» музыкальных стилистических особенностей. Как он предполагал, их будут узнавать и воспринимать с юмором «венские джентльмены» (его фраза), составляющие большинство слушателей<sup>8</sup>.

Но желательно было бы рассмотреть музыкальный экзотизм в гораздо более обширной перспективе, которая не только включит в себя «парадигму экзотического стиля», но также допустит изображение экзотического Другого вполне привычными музыкальными средствами. Они так себя проявляют, потому

что представлены в простом экзотическом контексте, который – как в случае с оперой – выражается в сюжете, пропетых словах и костюмах.

Эта парадигма «всей музыки в целостном контексте» (или, кратко, «парадигма целостного контекста») не считает определяющим заимствование и имитирование локального стиля: в действительности, она устанавливает, что в сочинении, в котором преобладает экзотизм, не обязательно вообще демонстрировать стилистические странности. Свобода от стилистических ограничений логическим образом проистекает из более широкого определения: музыкальный экзотизм представляет собой процесс, который воссоздаёт посредством музыки – вне зависимости от того, звучит ли она «экзотически» или нет – определённую страну, народ или социальную среду. Они не являются полностью воображаемыми и отличаются в значительной мере от «своей» страны или культуры мировоззрением, обычаями и моралью. Более того, это процесс возникновения ассоциаций со страной (народом, социальной средой), которая осознаётся как иная, отличная от своей страны и людей, создающих и воспринимающих данное экзотическое произведение культуры. Необходимо добавить, что данная местность должна отличаться от родной страны внешним образом. Изнутри, как мы увидим, экзотическое местонахождение может быть осознано во многом как схожее со своей страной.

Здесь не имеется в виду принижение значения парадигмы «сугубо экзотического стиля», следующей из определений, подобных тем, которые даны Беллманом, Бецвизером и Бартоли. Напротив, я с радостью внедряю её в парадигму «всей музыки в полном контексте» как один из возможных вариантов. Я даже отмечаю с неким сожалением, что важные музыкальные открытия, сделанные в рамках «парадигмы экзотического стиля» и представленные в академических исследованиях специалистов, всё ещё не нашли свой путь в более общую музыкально-историческую литературу (такую, как энциклопедии и книги обзорного характера). В качестве примеров можно процитировать некоторые замечания Мириам Уэллз и Томаса Бецвизера о специфических типах «экзотических» маршей (и некоторых повторяющихся мелодий «турок» или «янычар»), написанных в XVII и XVIII веках. Важен также и аргумент Доналда Мичела о том, что обращение Малера к технике гетерофонии в его «Песне о Земле» могло в определённой мере исходить из его знакомства с описаниями Гвидо Адлером гетерофонной техники в китайском и других неевропейских музыкальных стилях<sup>9</sup>. Более того, новые исследования, следующие контексту парадигмы экзотического стиля, постоянно публикуются, хотя и для относительно ограниченного круга читателей.

Не хотелось бы, чтобы создалось впечатление, исходя из названий, данных выше двум парадигмам, что более узкая из них (экзотического стиля) в своей основе исключает рассмотрение «контекста». В

некоторых исследованиях сочинений и музыкальных приёмов, относящихся к экзотическому стилю, сделаны полезные шаги в изучении немusикальных элементов, а также разновидностей исторического и культурного контекста<sup>10</sup>. И всё же, основной тенденцией среди учёных и критиков, обращающихся к парадигме экзотического стиля, было обращение к стилистическим свойствам как к относительно самодостаточным «меткам» *инаковости*. Эта тенденция отражает некоторые формалистические установки музыковедения середины и конца XX века (а именно, акцент на «саму музыку»). Их можно сравнить, в свою очередь, с таким современным течением в изучении литературы, как «новый критицизм».

### Особый случай программных инструментальных сочинений

Как уже было сказано, «парадигма экзотического стиля» особенно пригодна для инструментальных сочинений откровенно экзотического содержания. Но она оказывается неподходящей, когда такое произведение не написано полностью в экзотическом стиле. Интересным примером представляется симфоническая сюита Римского-Корсакова «Шехеразада». На первый взгляд, есть тенденция рассматривать «Шехеразаду» как полностью экзотическое сочинение. Оно ведь в полной мере основано на сказках из «Тысячи и одной ночи» (или «Арабских ночей»)<sup>11</sup>. Здесь используются различные стилистические приёмы, которые были узнаваемыми знаками ближневосточных атрибутов в то время и остаются такими для многих слушателей и по сей день. В особенности, повторяемое скрипичное соло, которое представляет саму Шехеразаду. Оно начинается запоминающейся, поступенно нисходящей мелодией в минорном ладу, в которой каждая основная нота чередуется со своим верхним вспомогательным тоном в триолях (например, 5<sup>^</sup> 4<sup>^</sup>–5<sup>^</sup>–4<sup>^</sup> 3<sup>^</sup>–4<sup>^</sup>–3<sup>^</sup> 2<sup>^</sup>–3<sup>^</sup>–2<sup>^</sup> 1<sup>^</sup>). В результате получается орнаментальная, «обольстительная» мелодическая линия, которая в этом и других произведениях автора часто характеризовалась (и до сих пор характеризуется) как «арабеска»<sup>12</sup>. Однако при рассмотрении партитуры Шехеразады сразу обнаруживаются приёмы, которые музыкально не относятся к ближневосточным атрибутам. Они также помогают обрисовать некоторые арабские легенды и отдельные сцены, которые считаются «типичными» для той страны: корабль Синдбада, путешествующий по морям, нежные отношения между молодым принцем и принцессой, а также шумное оживление на уличном рынке.

Мы знаем, что тема-лейтмотив, открывающая сочинение (звучащая в унисон), представляет Султана Шахрияра благодаря краткому изложению сюжета, опубликованному в начале партитуры, а также и потому, что тема имеет суровый, угрожающий характер, хотя она не особенно экзотична по стилю<sup>13</sup>. Подобным же образом во второй части, изображающей море

(четвёртый раздел, где «корабль разбивается о скалу с бронзовым всадником»), используются секвенции, восходящие и нисходящие стремительные пассажи и неустойчивые гармонии, – очень напоминающие те, которые используются при музыкальном изображении бурь, происходящих и в других климатах (вспомним норвежское побережье в «Летучем голландце» Вагнера). Однако публика, посещающая концерты, и любители компакт-дисков осознают краткую, но бурную морскую сцену Римского-Корсакова как часть экзотического повествования, то есть одну из многих сказок «Арабских ночей». Это происходит потому, что они слышат её в контексте краткого изложения сюжета, написанного композитором, красочных названий четырёх частей и многих разделов сочинения, которые звучат «на ближневосточный лад».

### Экзотизм в музыкально-драматических сочинениях

Именно оперы и другие драматические сочинения выявляют наиболее полно силу толкования парадигмы «всей музыки в полном контексте». Музыкально-драматические сочинения осознаются совсем другими путями, нежели инструментальные. В драматических ораториях музыка воспринимается в рамках сюжета и озвученных слов. В опере музыка звучит среди ещё более обширного ряда немusикальных элементов: сюжета и вокализованных слов, а также костюмов, оформления, движения на сцене и танца. Помимо широкого диапазона изобразительных возможностей в музыкально-драматических произведениях, тем не менее, в существующих исследованиях экзотических опер и ораторий внимание фокусируется на сценах и пассажах, поражающих слушателей своим «незападным» звучанием и, следовательно, вписывающихся в парадигму «сугубо экзотического стиля».

К примеру, в опере «Мадам Баттерфляй» исследователи определили многие приёмы, где используются пентатонические лады и даже японские мелодии, которые Пуччини собрал для этой цели из книг и других источников<sup>14</sup>. Наряду с этим, исследователи отметили многочисленные приёмы, которые хотя и не имеют пентатонической гаммы или других примет японского стиля, тем не менее способствуют изображению некоторых свойств характера «японцев», – таких, как деликатность, доверчивость и послушание (покорность Чио-Чио-Сан).

Более значительным результатом преобладания «парадигмы экзотического стиля» представляется тот факт, что исследования в области экзотизма в опере и других драматических жанрах – в особенности те, что проведены Уэйплз, Бецвизером и Тимоти Д. Тэйлором [Whaples, Betzwieser, Timothy D. Taylor], – имели тенденцию не упоминать многие оперы барокко и драматические оратории, основанные на сюжетах о восточном тиране, достойном презрения (порой они недвусмысленно исключали эти произведения). Ис-

следователи высказывают сомнение в том, что здесь вообще присутствует экзотический стиль<sup>15</sup>. Один известный исследователь барочной оперы (Леопольд Зильке [Leopold Silke]) весьма откровенно утверждает, что «только во второй половине восемнадцатого века оперные сюжеты, место действия которых находится в исламской культурной области, вызывают значительный [grösseres] интерес... Метастазии не обращаются ни к какой исламской тематике»<sup>16</sup>.

Подобная краткая формулировка, безусловно, создаёт непреднамеренным образом ложное впечатление, что, фактически, не было никаких важных сочинений, написанных до 1750 года, место действия которых происходило в «исламской культурной области». Тем не менее, в двух значительных известных операх Генделя «Ринальдо» и «Тамерлан», созданных, соответственно, в 1711 и 1724 году, действие происходит в первом случае в подвластной османам Палестине (недалеко от Иерусалима), во втором – в подвластной монголам Византии, а несколько основных персонажей в обоих произведениях – мусульмане.

Другой исследователь опер (Жиль де Ван) передвигает дату начала этого направления ещё далее вперед, утверждая, что «великая эпоха экзотизма в области оперы» открылась в начале XIX века, когда описание области стало географически более точным посредством театрального и музыкального *couleur locale* (местного колорита) и когда персонажи стали представлять собой субъекты, «отмеченные своим местом происхождения»<sup>17</sup>. Эта последняя фраза производит впечатление неудачной оттого, что в операх XVII и XVIII веков неевропейские персонажи не представлялись и не вырисовывались каким-либо иным способом: ни многочисленные восточные монархи (цари и царицы Вавилона, Персии и Индии), ни порой встречающиеся важные придворные из восточной Азии (подобные персонажу из известного либретто Метастазии «Китайский герой» («L'eroe cinese», 1752).

Правители народностей Нового света (в особенности главные персонажи в операх таких значительных композиторов, как Пёрселл, Вивальди и Граун) также часто встречались в драматических произведениях. Безусловно, наиболее стремительные изменения начинают происходить где-то после 1750 года, сначала с распространением стиля *alla turca*, а затем, на протяжении XIX века, с постоянно растущим вниманием к шотландской и венгерско-цыганской музыке, а также к музыкальным традициям ещё более далёких стран – таких, как Индия, Китай, Юго-восточная Азия, Япония, Африка южнее Сахары и Северная Америка (в особенности, её афроамериканского и индейского населения).

Экзотизм начинает частично совпадать с процессом, который впоследствии станет особенно важным в двадцатом веке (и далее), а именно, с музыкальным взаимодействием между «Западом» и «остальным миром». Для такого процесса взаимодействия социологи придумывали различные, намеренно не оценоч-

ные (свободные от притязаний на оценку) термины, наподобие «транскультурация». Подчеркнём, что «музыкальная транскультурация» и «музыкальный экзотизм» частично пересекаются, но не являются идентичными. Экзотизм как парадигма «всей музыки во всём контексте» позволяет нам видеть многое даже при отсутствии межкультурных влияний и какой-либо попытки добиться «странного» звучания музыки.

Многие общие наблюдения того, как музыка может изображать экзотические области, народы или отдельных людей, находим в детальных исследованиях одного или нескольких сочинений. К примеру, Мэри Хантер указывала, что дикие и иррациональные аспекты (в основном изобретённого стиля *alla turca*) создают впечатление нелогичности, которую западные люди приписывали турецкой музыке и заменяли ими звучание этой музыки, а также символически воплощали предполагаемое буйное и непредсказуемое поведение обитателей той страны<sup>18</sup>. К счастью, «парадигма полного контекста» требует обращения к исследованиям такого рода и проявляет их различные трактовки. Как уже было сказано, «парадигма полного контекста» особенно важна для театральных произведений и ораторий, где экзотические музыкальные коды представляют собой всего лишь одно из многих средств, доступных композитору, стремящемуся создать сцену или драму, наделённую атрибутами экзотизма. Мгновенное представление показывает очевидность того, что опера (или драматическая оратория), сюжет которой происходит в экзотической стране, может обращаться фактически к любым стилистическим или формальным средствам – музыкальным, словесным, визуальным или хореографическим, – чтобы изобразить различные экзотические типы. Эти архетипы включают в себя жестокого полководца, его невежественных сторонников, обладателя древней восточной мудрости, соблазнительную женщину, а также – почти в противоположность последней – чувствительную женщину, страдающую от (изображённого европейскими либреттистами) врождённого женоненавистничества, свойственного обществу, о котором идёт речь. Подобным образом такое музыкально-театральное произведение может использовать широкий диапазон музыкального и немusical материала для создания ситуации или настроения (ощущения угрозы, покинутости, очарования, мистики, невинной идиллии и т. п.), которые в то время осознавались публикой как характерные для определённой местности или для тех или иных народов. Парадигма «всей музыки в полном контексте», в отличие от той, которая сейчас превалирует, обладает свободой рассмотрения любых средств, которые могут способствовать этим различным изображениям.

Как это происходит, не удивит исследователей, имеющих дело с оперой или киномузыкой (или даже песней), поскольку те представляют собой особые случаи более обобщённого способа показа того, как музыка

функционирует в драматических и других откровенно изобразительных и повествовательных жанрах. Произведения и визуальные элементы в опере, оратории или фильме помещают персонажа (или группу персонажей) в некой иной местности. Часто музыка отмечает персонажа или группу людей как безоговорочно обладающих «варварскими», «соблазнительными», «мудрыми» или какими-либо другими подобными качествами. Публика соединяет два отдельных элемента информации в одно неразделимое целое. Это – неведомая иная страна (Япония, Северная Африка и т. п.), и они думают, что «это – место, отмеченное качествами варварства» (или соблазнения, мудрости и других качеств). Музыка в этих драматических жанрах, таким образом, помогает «характеризовать» их (термин, распространённый в большом количестве критических работах об опере и романах) так же, как это часто бывает в ситуациях изображения безумия, сверхъестественных существ, женщин, или отдельных людей, которые долгое время рассматривались как «другие», то есть отклоняющиеся каким-либо основным способом от героической, мужественной нормы.

Всё вышеупомянутое кажется вполне разумным и даже очевидным. Однако хотелось бы продолжить свои аргументы и дальше. Музыка в некоторых сочинениях или музыкальных фрагментах, наделённых качествами экзотизма, может очень отдалённо отражать основные качества или характеристики данного экзотического народа (как они определяются словами или драматическим действием). В этих случаях, скорее, предлагается музыка хорошая, эффектная или (по некоторым критериям) великая, которая рассматривается как *сопоставимая* с качествами или настроениями, определёнными словами или действиями – иначе говоря, она заметным образом им не *противоречит*. Композитор берёт на вооружение все обычные способы и средства композиторского совершенства – мелодику и гармонические последовательности, тонкое варьирование структуры фраз, инструментовку, деликатную или впечатляющую, и так далее – чтобы заставить нас слушать, смотреть и (как упоминалось в начале в примере с Далилой) ощущать себя включёнными в ситуацию.

В крайнем случае могут представляться мелизматические распевы в некоторых вокальных сочинениях XVIII и раннего XIX века, действие которых происходит в той или иной *другой* местности. Если мы рассмотрим подобного рода приём фиоритуры сам по себе на нотной странице, у нас может появиться соблазн определить его как чисто музыкальное средство и описать как горизонтальную игру тонов и ритмов, одухотворяемую разве что живым исполнением, но не указывающую на что-либо более определённое. У нас даже могут возникнуть трудности при дифференциации его в плане чисто технических терминов, от цветистых пассажей в некоторых сонатах для мелодического инструмента и клавишного (или *continuo*). Но в рамках арии в опере или оратории такого рода пение рассматривается бо-

лее плодотворным образом как общая эмблема чувства (и/или физического движения), принимающая окраску слов и драматической ситуации, в которую оно помещено. Тот же самый мелизматический приём может трактоваться как призыв к мести в одном контексте и как стремление или решительность – в другом. «Это нелогично!» – таково обычное возражение тех, кто настаивает на том, что искусство должно состоять из набора взаимно однозначных семиотических указателей, не нуждающихся в каком-либо контексте, чтобы осуществлять свою работу. Однако публика регулярно ощущает такого рода художественную правду, зависящую от контекста, в оперном театре, концертном зале (для оратории) или кинотеатре.

В следующем разделе настоящей статьи (он будет опубликован в очередном номере. – *Прим. ред.*) пред-

стоит продемонстрировать на музыкальном материале, как парадигма «всей музыки в полном контексте» может способствовать пониманию музыкальных произведений, относящихся к экзотизму, которые поразительным образом разнообразны в своём смысле и в своих средствах. В каждом случае из четырёх сочинений, которые будут представлены, мы будем обращать внимание на слова, драматическое действие, а также на широкий диапазон музыкальных приёмов, вне зависимости от того, находятся они в рамках или выходят за рамки традиционного лексикона «экзотических» музыкальных *topoi*. Тем самым, мы обогатим наши представления о том, как разнообразно, сильно и иногда даже волнующе «экзотизирующий» процесс может функционировать в жанрах, сочетающих музыку с драматическим представлением.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ralph P. Locke, “Constructing the Oriental “Other”: Saint-Saens’ *Samson and Dalila*” *Cambridge Opera Journal* 3 (1991): 276–79, 289–98.

<sup>2</sup> По поводу лада *хиджаз* (*hija<sup>-</sup>z*) в этой Вахханалии см.: Locke, “Constructing,” 266–68.

<sup>3</sup> Jeremy Day-O’Connell, *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy* [Джерми Дэй-О’Коннелл, Пентатоника от восемнадцатого века до Дебюсси]. – Rochester: Univ. of Rochester Press, 2007, с. 48, 49 («музыкальный экзотизм был использован очень ограниченно до 1880 года»).

<sup>4</sup> Предисловие Джонатана Беллмана к сб: *The Exotic in Western Music* [Экзотическое в западной музыке] под ред. Джонатана Беллмана (Boston: Northeastern Univ. Press, 1998). Ср.: Bellman, D. *The style hongrois in the Music of Western Europe* [Венгерский стиль в музыке западной Европы]. – Boston: Northeastern Univ. Press, 1993.

<sup>5</sup> Томас Бецовизер и Михаэль Штегеманн «Exotismus» [«Экзотизм»] в энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2-е испр. изд. под ред. Людвиг Финшера (Kassel: Bärenreiter and Stuttgart: Metzler, 1994–2008), т. 3, с. 226–43.

<sup>6</sup> Беллман, Предисловие, с. ix.

<sup>7</sup> Жан-Пьер Бартоли, *Propositions pour une définition de l’exotisme musical et pour l’application en musique de la notion d’isotopie sémantique* [Предположения для одного определения музыкального экзотизма и для применения в музыке концепции семантической изопопии]. См.: *Musurgia* 7, № 2 (2000), с. 65.

<sup>8</sup> Письмо Моцарта своему отцу, 26 сентября, 1781, цит. по кн.: Thomas Bauman, *W. A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail* [В.-А. Моцарт, Похищение из Серая] (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987), с. 65.

<sup>9</sup> Статья Мириам К. Уэйплз [Miriam K. Whaples] “Early Exoticism Revisited” [Ранний экзотизм: рассмотрение заново] в сборнике Беллмана *The Exotic in Western Music*, с. 19–21; Томас Бецовизер [Thomas Betzwieser] *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen* [Экзотизм и турецкие оперы в французской музыке старого режима: исследование одного эстетического феномена] (Laaber: Laaber-Verlag, 1993), с. 102–9; Доналд Митчелл [Donald Mitchell] *Gustav Mahler, Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations* [Густав Малер, песни и симфонии жизни и смерти: интерпретации и аннотации] (Berkeley: Univ. of California Press, 1986), с. 62–64, 125–27, 451, 389–92, 624–34.

<sup>10</sup> Из-за ограничений рамками статьи автор вынужден опустить обсуждение этих исследований в данной публикации.

<sup>11</sup> В партитуре сам Римский-Корсаков представил программу объёмом в абзац и названия частей. Впоследствии он дистанцировался от них (хотя уже безуспешно).

<sup>12</sup> «Арабеска» («Arabesque») – стандартный западный термин для обозначения изгибов линий или фигур в ближневосточном изобразительном искусстве.

<sup>13</sup> Возможно, найдутся желающие оспорить то обстоятельство, что тема Султана не полностью нормативна и что она включает фрагмент нисходящего целотонного движения. Более того, её изложение в унисон может быть истолковано как отражение известного «отсутствия гармонии» в неевропейской музыке. На эти возражения можно ответить тем, что целотонные фрагменты стали нормой в развитом музыкальном стиле (у Листа, а также во многих примерах русской музыки) и что громогласные, не гармонизованные интрадные темы употребляли вне экзотического контекста многие предшествующие композиторы (например, Гайдн в Симфонии № 104, Бетховен в Симфонии № 5, Лист в Фортпианном концерте № 1).

<sup>14</sup> Мишель Джирарди [Michele Girardi], *Puccini: His International Art* [Пуччини: его международное искусство] в переводе Лауры Базини [Laura Basini] (Chicago: Univ. of Chicago Press, 2000), с. 211–17. Ср.: Артур Гроос [Arthur Groos], *Cio-Cio-San and Sadayakko: Japanese Music-Theater in ‘Madama Butterfly’*, [Чио-Чио-Сан и Садайякко: японский музыкальный театр в опере «Мадам Баттерфляй»]. См: *Monumenta Nipponica* 54 (1999), с. 41–73.

<sup>15</sup> Уэйплз, *Early Exoticism Revisited* [Ранний экзотизм, рассмотренный заново], 4. Определение Бецовизера в *Musik Geschichte und Gegenwart* допускает только три условия, позволяющие дать определение «экзотического» в музыкальном произведении: если оно использует инструменты описываемой страны (или, подразумевается, инструменты, схожие с ними, или символизирующие их), если оно использует музыку описываемой местности (или музыку, звучащую достаточно необычно, чтобы восприниматься таковой) или, если она демонстрирует на сцене различные чужеземные «обряды» («Exotismus», стб. 226–27). Совсем недавно Тимоти Д. Тейлор [Timothy D. Taylor] объяснил, что он избегает рассмотрения опер и ораторий Генделя, потому что они не опираются на «музыкальные знаки, знаменующие незападных Других». (Taylor, *Beyond Exoticism: Western Music and the World* [По ту сторону экзотизма: западная

музыка и мир], Durham: Duke Univ. Press, 2007, p. 10).

<sup>16</sup> Леопольд Зильке [Leopold Silke], *Zur Szenographie der Türkenoper* [О сценографии в операх и о турках]. См.: *Analecta musicologica* 21 (1982), с. 371.

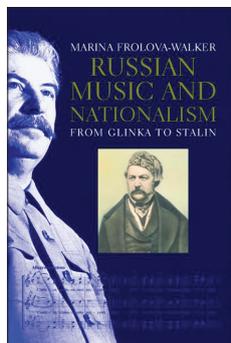
<sup>17</sup> Жиль де Ван [Gilles de Van] *L'exotisme fin de siècle et le sens du lointain* [Экзотизм конца столетия и ощущение далёкого]. В сб.: *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo: Atti del 2o Convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo* [Литература, музыка и театр времен

Руджеро Леонкавалло: материалы второй международной конференции «Руджеро Леонкавалло и его время»] под ред. Лоренцы Гуйот и Юргена Мэдера [Lorenza Guiot and Jürgen Maehder] (Milan: Casa Musicale Sonzogno, 1995), с. 103, 105.

<sup>18</sup> Мэри Хантер, *The Alla Turca Style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio* [Стиль Alla Turca в позднем восемнадцатом веке: раса и пол в Симфонии и Серале]; Беллман, *Экзотическое в западной музыке*, с. 50–52.

### Ральф П. Локк

доктор (Ph.D., Чикагский университет),  
профессор исторического музыковедения  
Истманской Школы музыки, Университета Рочестера, США



Dr. **Marina Frolova-Walker**,  
Professor of Music. University  
of Cambridge, U.K. **RUSSIAN  
MUSIC AND NATIONALISM.  
FROM GLINKA TO STALIN.**  
Yale University Press, 2008

Д-р **Марина Фролова-Уолкер**,  
профессор Кембриджского уни-  
верситета. **Русская музыка и на-  
ционализм. От Глинки до Ста-  
лина.** Издательство Йельского  
университета, 2008

Книга на тему «национализма в русской музыке», изданная в 2008-м году, по словам автора, «ставит задачу помочь создать более уравновешенный подход к русской музыке, не страдающий как склонностью её мифологизировать, так и обратной стороной такой склонности, попытками её очернить» (с. viii). В наибольшей степени книга профессора Фроловой-Уолкер интересна тем, что отражает современные западные представления о русской культуре в целом, русской музыке в частности, а также ряд заблуждений в её оценке с точки зрения национализма, проявляющегося, по мнению автора, с ранних стадий развития вплоть до новейшей истории в XX веке. В книге прослеживаются все вехи на пути развития «национализма»; каждой из них посвящена отдельная глава. Так, по мнению автора, национализм в русском искусстве первоначально проявился в формировании «мифа» о Пушкине и Глинке; затем он продолжился в трёх попытках Глинки создать национальную идею, прошёл путь от начала до конца русского стиля (в творчестве Н. А. Римского-Корсакова), проявился также в музыке, написанной в период после Могучей кучки и, наконец, развился до своего предела в сталинскую эпоху. Метод, применённый автором, основывается на концепциях и подходах современного западного музыковедения (в частности, автор многократно цитирует книги Ричарда Тарускина), а также включает некоторые материалы пост-модернистской литературной критики, получившей распространение как на Западе, так и в России.

Необходимо отметить, что ярлык «национализма» на русскую, чешскую, венгерскую и другие традиции навесили ещё в начале XX -го века музыковеды – составители словаря Гроува. В трудах Карла Дальхауза, в частности, в

его книге «Музыка 19-го века» музыка Чайковского получила такую же характеристику. На фоне этой тенденции труд д-ра Фроловой-Уолкер представляет собой попытку пересмотреть негативные моменты применения данного термина к музыкальным традициям России.

Д-р Ильдар Ханнанов

A book on the topic of nationalism in Russian art and music, published by Yale University Press, in author's own words "sets the task of helping to construct a more considered discourse on Russian music, avoiding both mystification and its twin, disdain..." (p. viii). It reflects the current western understanding of Russian culture and music and the role of nationalism in both its early stages and recent developments. The author covers several areas, each in a separate chapter, including the formation, in author's opinion, of the myths of the national idea associated with the names of Alexander Sergeevich Pushkin and Mikhail Ivanovich Glinka, Glinka's attempts at Russianness, the beginning and the end of the Russian style, nationalism after Kuchka and musical nationalism in Stalin's Soviet Union. The method chosen by the author borrows from the recent scholarship in the area; in particular, the books of Richard Taruskin are quoted quite often. In addition, the author brings in some aspects of post-modern literary criticism from both Western and Russian perspective.

Dr. Ildar Khannanov

### ОТ РЕДАКЦИИ

И всё же можно предвидеть реакцию российского читателя на изложенное в книге, также как и на устойчивое желание многих зарубежных исследователей произвести переоценку становления русской классической национальной композиторской школы. Вместе с тем редакция сочла необходимым проинформировать российских специалистов о том, как воспринимается наша культура на Западе и как много ещё предстоит сделать в направлении корректировки образа нашей культуры. Многие зарубежные коллеги, включая Ральфа Локка, представленного в нашем журнале, не согласны с воинствующим тоном рассуждений о «национализме» и пытаются изменить его. Надеемся, что этот процесс приведёт к улучшению взаимных контактов российских и западных музыковедов.

## ОТ РЕДАКЦИИ

Д-р Барри Купер, профессор университета Манчестера, один из главных авторитетов в деле издания музыки Л. ван Бетховена, опубликовал ряд книг и статей о музыке композитора. В 2008-м году издательский дом ABRSM в Великобритании выпустил в свет новое издание – «35 фортепианных сонат Бетховена» в его редакции<sup>1</sup>.

В издание вложена большая работа по критическому анализу и очищению текста выдающихся произведений от редакторских дополнений, интерполяций и ошибок. Издание сонат считается крупным событием в западном музыкальном издательском деле, и нам

оно тем более интересно, что в России в 2004-м году уже вышло уникальное издание «35 фортепианных сонат Бетховена» под редакцией профессоров Петербургской консерватории Павла Егорова и Дмитрия Часовитина. Очевидно, что эти два издания появились на свет независимо друг от друга. Они отражают растущий интерес современных музыкантов-исполнителей к обновлению наших представлений о музыке великого композитора классической эпохи.

Новейшие подходы к редактированию д-р Б. Купер кратко изложил для нашего журнала в специальных заметках, которые публикуются на двух языках – русском и английском<sup>2</sup>.

БАРРИ КУПЕР

Университет Манчестера

## НОВОЕ ИЗДАНИЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ БЕТХОВЕНА

УДК 78.072.2:786.2

Что вызвало необходимость новой редакции фортепианных сонат Бетховена? На то были три основные причины. Во-первых, некоторые из старых изданий не проводят чёткого различия между тем, что написал Бетховен и тем, что добавили редакторы. Предыдущее издание от ABRSM, предложенное Дональдом Тови и Гарольдом Кракстоном в 1931-м году, было отнюдь не худшим в этом отношении, но пришло время заменить его на более соответствующее требованиям сегодняшнего дня. Во-вторых, несмотря на то, что есть несколько более современных изданий, которые, кажется, справились с этим различием и более не содержат скрытых редакционных вмешательств, они не столь надёжны, как можно было бы предположить. Как правило, авторы таких изданий представляют их как Urtext, то есть, оригинальный текст, и утверждают, что они основаны на оригинальных источниках. В ряде мест, однако, их версии являются сомнительными или даже просто неверными. Я даже обнаружил несколько мест, где новые издания Urtext'ов были основаны на слегка пересмотренных вариантах существующих современных изданий, а не исключительно на оригинальных источниках, как утверждали их авторы. Знаками, обнаруживающими такие отклонения, к примеру, являются лиги, обозначенные в нескольких современных изданиях, которые длиннее обычных на один и тот же размер, или же знаки *crecendo*, помещённые несколько раньше обычного в двух различных изданиях.

Например, во второй части Сонаты ор. 90, такт 20, редакция от В. А. Вальнера, *cresc.* помещено раньше, чем положено, под пятой шестнадцатой такта. В издании Петера Хаусшильда этот знак *cresc.* поставлен на том же месте, в то же время в автографе Бетховена, как и в первом издании (которое он хорошо знал), *cresc.* начинается с седьмой шестнадцатой. Поскольку существует такая же проблема со знаком *cresc.* восемью тактами ранее, можно сделать вывод, что, вероятно, Хаусшильд опирался отчасти на издание Вальнера в вопросах расположения динамических указаний.

Таким образом, новый взгляд на источники был явно необходим. Но что это за источники? Для каждой сонаты сохранилось первое печатное издание, основанное на рукописи Бетховена. Почти для половины сонат – в основном, более поздних – собственноручные автографы нот Бетховена тоже сохранились. Но и для тех, и для других существует множество текстовых проблем: их гораздо больше тех, которые обнаруживаются в современных изданиях.

Первое издание часто содержит возможные опечатки, которые требуют исправления. Автографы нот тоже никогда не бывают абсолютно точными и так или иначе отличаются от первых изданий. Расхождения заставляют поднять вопрос о том, представляет ли каждое такое изменение опечатку или редакторское вторжение. Сегодня мы знаем гораздо лучше, чем ранее, какие из оригинальных печатных изданий были проверены Бет-

<sup>1</sup> См. аннотацию к изданию в разделе Анонс в этом выпуске.

<sup>2</sup> Перевод д-ра Ильдара Ханнанова.

ховеном, а какие были опубликованы без проверки и исправлений. Это позволяет оценить любые вариации между источниками более эффективно. Иногда Бетховен делал копии своих рукописей, а затем исправлял их и дорабатывал перед отправкой в печать. Такие осложнения делают сомнительной саму концепцию Urtext'a: Urtext подразумевает какой-то мифический идеальный текст, в котором всё было абсолютно точным, но такого текста не существует. Таким образом, можно лишь на основе рассмотрения практически каждой ноты и символа в каждом подлинном источнике прийти к наилучшему результату.

Третья основная причина для выпуска нового издания сонат заключалась в предоставлении практических советов исполнителям. Эта проблема особенно актуальна сегодня, поскольку в последнее время производилось множество исследований исполнительской практики бетховенской эпохи. Новое издание, отражающее эти исследования, представляет единственный способ передачи этих сведений современным исполнителям, которые не могут отслеживать новейшие научные публикации каждый раз, когда им необходимо руководство в конкретных вопросах, например, как играть трели, или где сделать *rallentando*. Это не означает, что современные исполнители обязаны играть музыку Бетховена точно так, как он сам представлял её исполнение. Но они, конечно, вправе знать, что он предполагал и ожидал от исполнителя, чтобы можно было сделать осознанный выбор: следовать его предположениям или нет.

Последние издания Urtext'a сонат Бетховена предлагают очень мало информации по таким вопросам, как украшения, педаль, артикуляция и т. д. Новое издание ABRIS включает обширный комментарий к ним, основанный на новейших исследованиях в исполнительской практике, и это сделано впервые. В частности, если оригинальное обозначение является в определённой степени неоднозначным, новое издание предлагает развёрнутое разъяснение, а не простое воспроизведение оригинального текста или формальный список различий между источниками. Объём комментариев к таким местам превышает 150000 слов.

Поэтому моя тройная цель заключалась в том, чтобы избежать ненужного засорения редакционной информацией нотного текста, но вместе с тем произвести научное (критическое) издание, то есть издание с надёжным текстом, основанным на повторном рассмотрении всех источников и объяснении каких-либо аномалий. В-третьих, было важно предоставить рекомендации к адекватному и точному исполнению, основанному на новейших достижениях исследований аутентичной исполнительской практики. Единственным существенным материалом, добавленным редактором, были реко-

мендации по аппликатуе, предоставленные Дэвидом Уордом. Однако, эти указания были сведены к минимуму, а для последних пяти сонат и вовсе не представлены; тот, кто вправе к ним прикоснуться, вряд ли нуждается в наших советах, какими пальцами их играть. Что же касается собственной аппликатуры Бетховена, которую он добавил в несколько сонат, мы её выделили (аналогичного формата, принятому при его жизни), крупным шрифтом, а не курсивом, как в некоторых современных изданиях.

В ходе подготовки издания мною было обнаружено множество вопросов и проблем, касающихся как текста, так и исполнительской интерпретации. Рассмотрим два примера из текстуальных проблем.

1. В Waldstein-Сонате op. 53, в первой части, в такте 105, в партии левой руки издание Вальнер предлагает следующее: «В автографе здесь *Fes*, в первом издании – *F*». Но оно не даёт никаких объяснений, какое же из этих двух является правильным, и почему. В действительности произошло следующее. Бетховен заменил здесь *Fes* на *F* на очень позднем этапе, во время проверки гранок, так что гравёр первого издания не мог предвидеть это. Исполнители имеют право это знать.

2. В op. 31 № 3 имеются два оригинальных издания – одно из Цюриха и одно из Лондона. Оба они основаны на одной и той же рукописи, но эта рукопись утеряна. В такте 7 Цюрихское издание представляет четыре шестнадцатые, а Лондонское показывает восьмую плюс триоль шестнадцатыми. Какое из них правильное? Все современные издания следуют Цюрихскому, но эскизы Бетховена показывают, что является на самом деле правильным именно Лондонский вариант. После того, как все текстовые проблемы такого рода были рассмотрены для каждой сонаты, работа редактора могла бы быть законченной, если бы речь шла об издании романа или поэмы. Но в данном случае речь идёт о музыке, которая требует исполнения. Поэтому печатный текст иногда требует объяснения или интерпретации, поскольку принципы нотации значительно изменились со времён Бетховена, а в его время существовали также определённые неписанные конвенции, которые уже не известны современному музыканту. На самом деле, существует ряд проблем в исполнительской практике, требующих новых оригинальных исследований. Это особенно относится к украшениям, трелям, обозначениям стаккато точками или тире и двойным тактовым чертам. В каждом из этих случаев мои дальнейшие исследования привели к нескольким неожиданным выводам о том, как соотносить оригинальные обозначения с практикой исполнения. Рассмотрим несколько примеров.

### Украшения

Большинство изданий сонат Бетховена используют перечёркнутую восьмую для обозначения *acciaccatura*. Многие исполнители будут удивлены, узнав, что Бетховен никогда в жизни не использовал этот символ. В результате исследований я пришёл также к выводу о том, что в восходящем движении украшения в музыке Бетховена должны исполняться коротко, но в нисходящем их необходимо играть так же продолжительно, как и *appoggiatura*. Это может быть выведено логически из обозначений Бетховена, но исполнители до сих пор не делали такого различия, и многие из них играют украшения в обоих направлениях коротко.

### Трели

Поставил или не поставил Бетховен *Nachschlag* в конце трели – представляется значительным и не случайным. Отсутствие выписанного *Nachschlag*'а указывает на то, что его не надо исполнять. Один интересный случай возникает в самом конце Hammerklavier-Сонаты. Здесь представлены шесть трелей, но только третья и шестая имеют *Nachschlag*. Бетховен, как представляется, сознательно написал трели таким образом, чтобы создать разнообразие, а также для укрепления перекрёстного ритма – три доли против четырёх.

### Staccato

Бетховен обычно применял тире (*Streiche*) вместо точек (*Punkte*) для обозначения *staccato*, за исключением тех случаев, когда *staccato* находилось под лигой. В этих случаях он использовал точки с указанием *portato*. Иногда, однако, он ставил точки без лиг, осознавая разницу в значении между такими точками и тире, как это видно в его самых ранних рукописях. Его точки указывают на более мягкое *staccato*, чем короткий, резкий и слегка акцентированный эффект, связанный с его тире. Но, к сожалению, многие из его тире настолько короткие или плохо выписанные, что часто выглядят как точки, а его издатели часто пользуются этим и бесцеремонно заменяют эти тире точками. Таким образом, легко предположить, что все его точки просто плохо написанные или неправильно напечатанные тире. Однако есть несколько случаев, когда он, кажется, явно намеревался использовать точки, и это показано в новой редакции, поскольку исполнители, возможно, пожелают узнать, где именно они использовались.

### Двойные тактовые черты

Академические издания, какими бы строгими они ни были в других отношениях, обычно добавляют двойные тактовые черты произвольно и в соответствии с принятым стилем соответствующего издателя. Почти каждое изменение размера

или ключевых знаков обычно служит поводом для вставки двойной тактовой черты перед ними. Этим двойных тактовых черт нет в рукописях Бетховена, но они могут незаметно исказить исполнительскую интерпретацию, подразумевая паузу между разделами, или, по крайней мере, небольшое *rallentando* перед двойной тактовой чертой. В новом издании мы строго придерживались собственных обозначений Бетховена в этом отношении, и наше издание является первым, которое следует такому принципу. Бетховен использовал различные начертания двойных тактовых черт для разных целей, и эти отдельные случаи обсуждаются в наших комментариях к новому изданию.

И последний вопрос. Почти все недавние издания фортепианных сонат Бетховена включают 32 произведения, тогда как некоторые старые издания содержат целых 38. В чём причина такого непостоянства?

Некоторые из дополнительных сонат оказываются «недействительными»: они либо неправомерно приписаны автору, либо просто являются отдельными частями сонат Бетховена, которые многие редакторы объединяли в «искусственные сонаты» (это относится к WoO 50 и WoO 51, которые иногда рассматриваются как сонаты). Три дополнительных произведения (WoO 47 № 1-3), однако, были в действительности опубликованы как сонаты Бетховеном в 1783 году, когда ему было всего двенадцать лет. Они обычно исключались из числа остальных сонат только потому, что не имели номера опуса, однако это едва ли может быть основанием. Иногда они обозначаются как *sonatinas* в качестве предлога, чтобы не включать их в общее число, но Бетховен называл их сонатами, и они являются полномасштабными произведениями, состоящими из трёх частей. Таким образом, эти три сонаты, безусловно, должны быть включены в любое полное издание фортепианных сонат Бетховена: они сочинены Бетховеном, предназначены для исполнения на фортепиано, и они сонаты – как по названию, так и по форме – требуется ли что-то ещё для их признания? На самом деле произведения были включены в самое первое полное издание, опубликованное вскоре после смерти Бетховена его близким другом Тобиашом Хаслингером. Они, вероятно, обсуждали этот вопрос вместе. Позже указанные сонаты выпали из общего числа по причинам, которые не совсем ясны, но которые не могут быть оправданы. Поэтому существует именно 35 фортепианных сонат Бетховена. В нашем издании впервые все 35 представлены вместе, благодаря научному исследованию. Дополнительные три показывают, что Бетховена развил жанр сонаты ещё дальше, чем большинство из нас предполагало, и я убеждён, что они вполне достойны включения в общее число. Вторая из них, в *f moll*,

в особенности представляет бетховенский стиль. Она даже имеет медленное вступление – то, что позднее было воплощено в таких шедеврах, как Соната-Pathétique и некоторые из его поздних кватетов. Как и у многих композиторов, некоторые из наиболее оригинальных идей Бетховена пришли к

нему в раннем возрасте. Такое определение даёт дополнительное обоснование для восстановления этих сонат, которыми долгое время пренебрегали. Таким образом, наше новое издание является не только более подробным, но и более всеобъемлющим, чем его предшественники.

**Барри Купер**

Ph.D. (Оксфорд),  
профессор музыки  
Университета Манчестера, Великобритания



BARRY COOPER  
*University of Manchester*

A NEW EDITION OF BEETHOVEN'S PIANO SONATAS<sup>1</sup>

UDC 78.072.2:786.2

Why do we need a new edition of Beethoven's Piano Sonatas? There are three main reasons. Firstly, some of the older editions do not distinguish clearly between what Beethoven wrote and what editors have added. The previous edition from ABRSM, produced by Donald Tovey and Harold Craxton in 1931, was by no means the worst in this respect, but it did need replacing by something more in tune with today's requirements.

Secondly, although there are several recent editions that seem to fulfil this need, with no unmarked editorial interference, they are not as reliable as one might assume. They usually describe themselves as 'urtext', that is, the original text, and they claim to be based on the original sources. In several places, however, their versions are questionable or even plainly incorrect. I even identified several places where a new urtext edition was based on a slightly revised version of an existing modern edition, rather than exclusively on the original sources as claimed. Tell-tale signs are such things as slurs that are slightly too long, by an identical amount, in more than one modern edition; or a 'crescendo' placed slightly too early in two different editions. For example, in the second movement of the sonata Op. 90, bar 20, the edition by B.A. Wallner<sup>2</sup> places the cresc. sign too early, just after the fifth semiquaver of the bar; the edition by Peter Hauschild shows the cresc. in exactly the same place,<sup>3</sup> whereas both Beethoven's autograph and the original edition that he oversaw have the cresc. starting on the seventh semiquaver. Since there is a

similar problem with the cresc. eight bars earlier, one must conclude that Hauschild probably relied partly on the Wallner edition in matters of alignment.

Thus a fresh look at the sources was clearly required. But what are these sources? For each sonata, an original printed edition survives that was based on a manuscript supplied by Beethoven. For about half the sonatas – mostly the later ones – Beethoven's own autograph score survives too. But whether it does or not, there are frequent textual problems – far more than those that are evident in other modern editions. The original edition often contains possible misprints that may need correcting. The autograph scores are never wholly accurate either, and always differ somewhat from the original editions. Such discrepancies raise the question of whether each change represents a misprint or a revision. Today we know, much better than we used to, which of the original printed editions were proof-read by Beethoven, and which were published without him having had a chance to correct them. This enables any variants between sources to be reappraised more effectively. Sometimes also a manuscript copy of Beethoven's autograph score was made, and then corrected and revised by him before being used for printing. Such complications actually undermine the whole concept of an 'urtext' edition: an 'urtext' implies some mythical perfect text in which everything was absolutely accurate, but such a text never really existed. Thus nothing short of a reassessment of every note and symbol in every authentic source can give us the best text.

The third main reason for producing a new edition was to provide practical performance advice. This issue is particularly pertinent today, since there has been much recent research into performance practices of Beethoven's day. A new edition, embodying this research, is the only way of communicating it to modern performers, who cannot be expected to track down learned books every time they want guidance about particular issues, such as how to play a trill, or where to make a *rallentando*. This is not to say that modern performers are obliged to play the music as Beethoven intended. But they are certainly entitled to know what he did intend and expect, so that they can make an informed choice about whether to follow him or not. Recent urtext editions of Beethoven's sonatas offer very little advice on such issues as ornaments, pedalling, articulation, and so on. The new ABRSM edition, however, includes extensive commentary on them, based on recent research in performance practice, and is the first one to do so. In particular, where the original notation is in some way ambiguous, an explanation of the problem is offered, rather than simply a reproduction of the original text or a bald list of differences between the sources. Altogether the commentary consists of over 150,000 words.

Thus my threefold aim was to avoid unnecessary editorial clutter in the music; to produce a scholarly edition ('critical edition'), i.e. one with reliable text based on a re-examination of all the sources, and an explanation of any anomalies; and thirdly to provide adequate and detailed performance advice, incorporating the latest thinking on period-style performance. The only substantial editorial material added to the music text is some recommended fingering, supplied by David Ward. This has, however, been kept fairly minimal and is omitted altogether in the last five sonatas; anyone capable of attempting these hardly needs to be told which fingers to use. As for Beethoven's own fingering, which he added occasionally in several sonatas, this has been distinguished by the use of much larger type, similar to the size used for fingering in his day, rather than in italics as in some modern editions.

During the course of preparing the edition, I came up with numerous questions and problems, regarding both text and also interpretation in performance. Here are two examples of textual problems:

i) In the Waldstein Sonata, first movement, bar 105, left hand, the Wallner edition tells us: 'In autograph F flat here, in original edition F'. But it gives no explanation of which is correct, and why. In actual fact Beethoven altered the note from F flat to F at a very late stage, by making a proof correction; the original engraver did not simply overlook the flat sign, as one might have expected. Performers have a right to know this.

ii) In Op. 31 No. 3 there are two original editions – one from Zurich and one from London. Both are based on the same manuscript, but this is now lost. In bar 7, the Zurich edition shows four semiquavers, but the London one shows a quaver plus three triplet semiquavers. Which is correct? All modern editions follow the Zurich one here; but Beethoven's sketches show that the London version is actually correct.

Once all the textual problems of this kind had been addressed, in every sonata, the editor's job would be done if this were an edition of a novel or poem. But this is music, which requires to be performed. Thus the printed text sometimes needs explanation or interpretation, in all sorts of ways, since notation has changed significantly since Beethoven's day and there were also certain unwritten conventions that are no longer so familiar. In fact there were several performance issues where fresh original research needed to be carried out, in order to clarify them. This applied particularly to grace notes, trills, staccato signs (dot or dash), and double bars. In each case, my further research led to somewhat surprising conclusions about how to relate the original notation to performance, as follows.

**Grace notes:** Most editions of Beethoven's sonatas use a crossed quaver to indicate an *acciaccatura*. Thus many performers will be surprised to learn that Beethoven never in his life used this symbol. What also emerged from the research was that, whereas his ascending grace notes should normally be played short, his descending ones should normally be played as long *appoggiaturas*.<sup>4</sup> This can be deduced from Beethoven's notation but it had not previously been realised by modern performers, some of whom play all such grace notes short.

**Trills:** Whether or not Beethoven wrote a final suffix or *Nachschlag* seems to have been significant, rather than random. Absence of a written suffix seems normally to indicate absence of one in performance. One interesting case occurs at the very end of the 'Hammerklavier' Sonata. Here one finds six trills, but only the third and sixth have a suffix. Beethoven seems to have deliberately written the trills in this way in order to create variety, and also to strengthen the cross-rhythm of 3 beats against 4.

**Staccato:** Beethoven normally used dashes (*Streiche*) rather than dots (*Punkte*) to indicate staccato articulation, except under slurs, where he used dots indicating *portato*. Occasionally, however, he used dots without slurs, and he was conscious of the difference in meaning between such dots and staccato dashes, as is clear in his very early manuscripts. His dots indicated a gentler staccato than the short, sharp and slightly accented effect associated with his dashes. Unfortunately, however, many of his dashes are so

short or badly written that they look like dots, while his publishers often substituted dots for his dashes in a cavalier manner. Thus it is easy to assume that all his dots are just badly written or incorrectly printed dashes. Yet there are a few cases where he seems unmistakably to have intended a dot, and these are shown in the new edition since performers may wish to know where these are.

**Double bars:** Scholarly editions, no matter how rigorous in other ways, have habitually added double bars liberally in line with the house style of the relevant modern publisher. Almost every change of key signature or time signature within a movement customarily has a double bar inserted before it. These double bars are not found in Beethoven's manuscripts, however, and they can subtly distort how the music is performed, by implying a pause between sections, or at least a slight *rallentando* before the double bar. The new edition adheres strictly to Beethoven's own notation in this respect, and is the first one to do so. Beethoven also used different designs of double bar for different purposes, and individual cases sometimes need discussion in the commentary to the new edition.

One final matter: almost all recent editions of Beethoven's piano sonatas include 32 works, but some older ones include as many as 38. Why the inconsistency? Some of the extra works are invalid: either they are misattributions, or they are just individual movements by Beethoven that some later editor put together into artificial sonatas (this applies to WoO 50 and WoO 51, which are both sometimes regarded as

sonatas). Three of the extra works (WoO 47 Nos. 1-3), however, were actually published by Beethoven as sonatas in 1783, when he was only twelve years old, and the only reason they have been omitted from recent editions seems to be that they have no opus number. That is hardly sound justification. They are sometimes designated as sonatinas, as an excuse for not including them, but Beethoven called them sonatas, and they are full-length, three-movement sonatas. Thus these three certainly must be included in any complete edition of Beethoven's piano sonatas: they are by Beethoven, they are for piano, and they are sonatas by name and form – what more could possibly be required? In fact they were included in the very first complete edition, produced shortly after Beethoven's death by a close friend (Tobias Haslinger) who had probably discussed the matter with him. Only later were they dropped, for reasons that are not altogether apparent and cannot be justified. There are therefore precisely 35 piano sonatas by him. This is the first time all 35 have been presented together in a scholarly edition. The extra three show that Beethoven developed the sonata even further altogether than most of us thought, and I am convinced that they are fully worthy of inclusion. The middle one in F minor is particularly Beethovenian. It even has a slow introduction that is recalled later in the movement – as in the *Pathétique* and in some of his late quartets. Like so many composers, some of Beethoven's most original ideas came to him as a child. This therefore provides further justification for rehabilitating these long neglected works, so that the new edition is not only more detailed but more comprehensive than its predecessors.

## NOTES

<sup>1</sup> Ludwig van Beethoven, *The 35 Piano Sonatas*, 6 vols. in 3, ed. Barry Cooper with commentary (London: ABRSM, 2007); also available in German, trans. Albrecht Dümling, as *Die 35 Klaviersonaten* (London: ABRSM, 2009).

<sup>2</sup> Ludwig van Beethoven, *Klaviersonaten*, 2 vols. (Munich: Henle, 1953), ii. 202.

<sup>3</sup> Ludwig van Beethoven, *Sonaten für Klavier*, 3 vols. (Vienna: Schott/Universal, 1999), iii. 50.

<sup>4</sup> For a full account of the evidence, see Barry Cooper, 'Beethoven's Appoggiaturas: Long or Short?', *Early Music*, 31 (2003), 165-78.

<sup>5</sup> See Barry Cooper, 'Beethoven and the Double Bar', *Music & Letters*, 88 (2007), 458-83.

**Dr. Barry Cooper**  
DPhil. (Oxford University, University College)  
Professor of Music  
University of Manchester, UK





А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория  
(академия) им. Л. В. Собинова*

«НЕМЕЦКИЙ КОМПОЗИТОР ИЗ РОССИИ...»\*

УДК 78.071.1 (47)

Большой видеосюжет об Альфреде Шнитке, подготовленный в 1997-м году отечественными кинематографистами, получил название «Немецкий композитор из России». Заявленная этим лексическим оборотом парадоксальная данность имеет под собой достаточные основания как в плане личностном, касающемся персональной судьбы композитора, так и в плане общеисторическом, связанном с феноменом, вошедшим в анналы мировой цивилизации как *немцы России*, или *российские немцы*<sup>1</sup>. Самое прямое отношение имеет к этому феномену Альфред Шнитке.

Город Энгельс, где родился Альфред Гарриевич, находится на левом берегу Волги, напротив Саратова, влияние которого на небольшой заволжский город всегда было значительным и самым непосредственным, поскольку самая большая диаспора немцев была именно в Саратове. Субэтнос немцев Поволжья складывался и развивался на протяжении почти двух столетий, сохраняя своё вероисповедание, жизненный уклад, быт, язык в различных его диалектах, обычаи, фольклор, одежду, характер построек. Это был достаточно обособленный мир, своего рода государство в государстве, где люди жили замкнутой жизнью, ревностно оберегая усвоенные традиции. Вот почему эта самобытная культура сохранила в неприкосновенности многое из того, что в той или иной степени было утрачено в «материковой» Германии<sup>2</sup>.

Город детства Альфреда Шнитке, а с ним и все российские немцы, пережили после 1917 года свой «звёздный» час. В 1924 году была провозглашена Автономная Советская Социалистическая Республика немцев Поволжья со столицей в городе Покровске (с 1931-го – г. Энгельс). Здесь действовали Немецкий государственный педагогический институт (с 1929-го года), библиотечный техникум, педагогическое училище, к которым можно добавить Немецкий сельскохо-

зяйственный институт и Немецкий коммунистический университет (оба – с 1931 г.). Стоит упомянуть, что в Немецком государственном педагогическом институте училась мать Альфреда Шнитке, а в Немецком коммунистическом университете – его отец.

Центральная государственная библиотека для немецкого населения располагала уникальным фондом и ценнейшими редкими изданиями, начиная с середины XVI века. В Энгельсе и в центрах кантонов издавались газеты и журналы на немецком языке. С середины 1920-х годов работало «Немецкое государственное издательство». Быстрыми темпами шла радиофикация, с 1930-го года в Покровске вещание велось на немецком и русском языках. С середины 1930-х функционировала студия кинохроники «Немецкое кино».

В 1933 году была создана довольно многочисленная республиканская писательская организация, которая имела свой литературно-художественный и публицистический журнал<sup>3</sup>. Среди живописцев безусловно лидировал Яков Вебер – единственный, удостоенный звания заслуженного художника АССР немцев Поволжья (на его смерть в 1958 году Альфред Шнитке, будучи тогда студентом Московской консерватории, откликнулся заметкой в саратовской газете «Коммунист»).

Флагманом культуры являлся Немецкий государственный драматический театр, открытый в Энгельсе в 1931-м. В 1935 году в его работу включаются пользующиеся общеевропейской известностью писатели И. Бехер и Э. Вайнерт, певец Э. Буш, режиссёр Э. Пискавор. С 1934 года в Энгельсе существовала Немецкая государственная филармония с симфоническим оркестром, Государственным хором Республики немцев Поволжья и национальным Ансамблем песни и пляски<sup>4</sup>.

Работали музыкальная школа и музыкальное училище; были в городе и композиторы. Один из них, Г. Шмидер, писал песни и танцевальную музыку для

\* Рецензия на книгу А. И. Демченко «Альфред Шнитке. Контексты и концепты» (М.: Композитор, 2009) напечатана в разделе Анонс настоящего выпуска.

Государственного ансамбля песни и пляски АССР немцев Поволжья, нотировал мелодии вышедшего в 1932 году сборника «Народные песни немцев Поволжья» (переиздание осуществлено в 1996 г.)<sup>5</sup>.

Казалось бы, внешне картина существования советских немцев выглядит весьма радужной. В том числе и по части «расцвета культуры – национальной по форме, социалистической по содержанию». Всё так, если бы не обрушившийся дважды на эту землю-житницу страшный голод – в начале 1920-х и в начале 1930-х годов (в начале 1920-х от голода погибли 27% населения автономии). Если бы не репрессии, волна за волной уносившие из жизни лучших представителей этого народа.

Так начинался многострадальный финал истории немцев Поволжья, зловещее многоточие в котором поставили события сентября 1941 года. Через два месяца после начала Великой Отечественной войны указом Президиума Верховного Совета СССР Республика немцев Поволжья была ликвидирована, в считанные дни проведена депортация её немецкого населения в Сибирь, Казахстан и Среднюю Азию. Заведомо сфальсифицированные обвинения в сотрудничестве с гитлеровским режимом или в готовности к этому, выселение на Восток с земель, в которые было столько вложено и которые давно уже стали родными, мгновенное свёртывание всех учреждений культуры и творческих коллективов, тотальный геноцид против целого народа – это была ни с чем не сравнимая трагедия. Всё названное должно было произойти и с семьёй Шнитке, но отцу удалось доказать, что он еврей. Тем не менее, нетрудно представить, как происходящее вокруг с другими могло подействовать на семилетнего Альфреда, и невозможно поверить, чтобы это так или иначе не отразилось в его будущих музыкальных концепциях, нередко насыщенных самым мрачным трагизмом<sup>6</sup>.

Сказав нелицеприятное слово о «немецком вопросе» советских времён, нужно добавить, что внешний облик родного города Альфреда Шнитке во времена его детства отнюдь не был хоть сколько-нибудь презентабельным. Покровск 1910–1920-х годов колоритно описывает земляк композитора Лев Кассиль в своей автобиографической диалогии «Кондуит и Швамбрания» (1930–1933): *«В открытые окна рвалась визгливая булга торговка. Пряная ветошь базара громоздилась на площади ... Тонкокорые арбузы лежали в пирамидках, как ядра в кинокартине “Севастопольская оборона”.*

*Картина эта шла за углом в синематографическом электротeatре “Эльдорадо”. Кинематограф всегда окружали козы. У афиш, расклеенных на мучном клейстере, нались целые стада...*

*Город Покровск раньше был слободой. Слобода была богатая. На всю Россию торговала хлебом. На берегу Волги стояли громадные амбары. Миллионы пудов зерна хранились в этом амбарном городке. Тучи голубей закрывали солнце ... Болота и грязь затопляли слободские улицы. Так жили в слободе Покровской, в семи верстах от Саратова».*

(В скобках заметим, что отцу Л. Кассиля, который был лучшим врачом Энгельса, довелось принимать роды у матери Альфреда Шнитке.)

Трудно предположить, что город капитально изменил свой облик и в те 12 лет, которые составили детство Альфреда, то есть с 1934-го по 1946-й. Как свидетельствует писатель Илья Эренбург, избравшийся здесь депутатом Верховного Совета РСФСР, ещё и в 1951 году «тротуаров местами не было, улицы плохо освещались». Следовательно, «столица» оставалась, выражаясь нынешним лексиконом, глубиной или просто-напросто российским захолустьем.

Тем не менее, тот локус, в котором зародился гений композитора, несомненно воздействовал на его будущее видение мира. Крупнейший саратовский пианист Анатолий Скрипай, уроженец Энгельса, учившийся в той же школе, что и Шнитке, не без оснований провёл такую параллель: «Город Энгельс для Альфреда Шнитке – то же, что Витебск для Марка Шагала». И будем иметь в виду, что после депортации 1941-го года здесь многое поменялось: из немецкой «столицы» Энгельс быстро преобразался в типично российское, причём заволжское захолустье. И Альфред из ребёнка превращался в подростка, как губка впитывавшего впечатления окружающего мира. Именно тогда он приобрёл определённое, если не знание, то ощущение самой обыкновенной жизни самых обыкновенных, «рядовых советских» людей.

Нетрудно предположить, что в будущем именно это ощущение могло побуждать композитора обращаться в своём творчестве к ресурсам бытовых пластов музыкального обихода с соответствующей спецификой «просторечия» и тривиально-расхожего. Вполне вероятно, что в его музыкальной интуиции уже тогда внутренне вызревало зерно стихии банального, тривиального, обыденно-сентиментального, особенно живучего и всегда актуализированного в контексте русского провинциализма, в том числе в звуковой атмосфере, окружавшей будущего композитора в Энгельсе. Говорить же о том, насколько существенной оказалась эта низовая стихия для общей художественной концепции Шнитке и насколько многозначно она трактуется в его сочинениях, не приходится – это может составить предмет специального исследования. Заметим лишь, что в ряде произведений композитора явственно угадываются отголоски впечатлений детства, проведённого на волжских берегах.

Тема приготовленного рояля, столь важная для драматургии Concerto grosso № 1 – это безусловно «слободская» мелодия (сам композитор называл её «банальной песенкой»), специфически поданный знак обывательства как обыденной и всепоглощающей формы человеческого существования. От откровенно сентиментального и старомодного «вальса» II части Фортепианного квинтета веет дымкой хрупких воспоминаний о временах патефонов с заигранными пластинками на 78 оборотов и о трогательно-сердечных излияниях, одухотворяемых интонационным контуром монограммы ВАСН. В основной теме финала Третьего скрипичного

концерта (дуэт кларнетов), имеющей отчётливые очертания жанра волжских «страданий», прослушивается ностальгия по обыкновенной человеческой жизни с её тихими радостями и меланхоличным умиротворением, по безвозвратно ушедшем детстве. В Первой виолончельной сонате тот же жанр, предстающий в столь же просветлённо-облагороженном звучании, трактуется как одна из жизненных опор (тематическая арка от I-й части к финалу). И совсем в ином, иронично-насмешливом ключе целая серия штампов русского провинциального быта воспроизводится в «Гоголь-сюите»...

Даже приведённые примеры говорят о необъятной шкале оттенков интерпретации подобного материала: от воинствующе-вульгарного до возвышенно-катарсического.

При всей «русифицированности» жизненного уклада в Энгельсе ни в коем случае не приходится недооценивать и могучую роль немецкого фактора, по разным линиям воздействовавшего на Альфреда в его детские годы. Не говоря уже о «голосе крови»: отец – немецкий еврей, родившийся и живший во Франкфурте-на-Майне (родина Гёте!); мать – чистокровная немка из потомственных колонистов Поволжья (об отношении к ней говорит тот факт, что она была единственным человеком из родных, кому композитор посвятил своё наиболее значительное мемориальное произведение – Фортепианный квинтет); бабушка – глубоко набожная католичка, совсем не говорившая по-русски и часто уединявшаяся с любимым внуком для долгих бесед. Общение в семье шло преимущественно на немецком, и хотя Альфред называл впоследствии своим родным языком русский, он начал прежде говорить по-немецки и признавался, что порой даже думает на немецком. Известный немецкий дирижёр Курт Мазур свидетельствовал о произношении Шнитке: «Его немецкий язык был чрезвычайно изысканным, что само по себе является редкостью среди представителей его поколения».

До начала депортации в городе всюду звучала немецкая речь, шли радиопередачи на немецком, читались немецкие газеты, журналы и книги. И. Эренбург с удивлением отмечал, что ещё и в послевоенные годы в городской библиотеке «оказалось много редких немецких изданий, а русских книг было мало». Кроме того, в те времена по всей округе звучала немецкая музыка (главным образом фольклорная и бытовая) – горожане с удовольствием распевали старинные песни и охотно музицировали в многочисленных любительских инструментальных ансамблях. Единственное, чего недоставало подраставшему мальчику, так это музыкальной классики, голод на которую он частично утолял услышанными по радио наборами популярных оперных арий. Едва ли не единственное исключение составила Девятая симфония Шостаковича, целиком прозвучавшая по трансляции в 1945 году – и не симптоматично ли, что это была симфония и это было произведение Шостаковича, «правопреемником» которого в данном жанре оказался впоследствии Шнитке.

Вот почему перемещение в отрочестве из Энгельса в Вену (отец был командирован туда переводчиком и сотрудником газеты, издававшейся советскими властями) явилось прорывом в качественно новое измерение не только с точки зрения музыкальных впечатлений, но и в отношении чего-то общечеловеческого и недосягаемо высокого. Оно сопровождалось интуитивным постижением духа большой исторической традиции, которой дышали сами камни австрийской столицы.

*«Попасть в Вену – значило для меня понять, что существует история, что она – рядом. В каждом здании что-то было сто, двести, триста лет назад. В Энгельсе я не мог ничего такого ощущать. Произошла полная перестройка. И я не знаю, что было бы со мной, если бы я не попал тогда в Вену, а попал бы в Саратов, а потом в Москву».*

Это был прорыв к грандиозной немецкоязычной культуре, предощущение чего впитывалось Альфредом с молоком матери. О том, насколько значимыми для всего последующего оказались два года, проведённые тогда в Вене, говорят воспоминания композитора начала 1980-х годов.

*«... Почти тридцать лет повторяется один и тот же сон: я приезжаю в Вену – наконец-то, наконец-то, это – несказанное счастье, возвращение в детство, исполнение мечты, словно впервые я еду с Восточного вокзала по Принц-Ойгенштрассе, по Шварценбергштрассе, по Зайлерштрассе к перекрёстку с Зингерштрассе, захожу в подъезд, направляюсь к лифту, выхожу на четвёртом этаже, налево дверь в квартиру, захожу, всё – как когда-то, в то лучшее время моей жизни...»*

*Потом я просыпаюсь в Москве или ещё где-нибудь с учащённо бьющимся сердцем и горьким виноватым чувством беспомощности, ибо мне не хватило силы для последнего маленького напряжения, которое могло бы навсегда оставить меня в желанном прошлом...»*

И ещё, вновь о том, как после Энгельса ему открылась «прекрасная, вся заряженная историей Вена, каждый день – счастливое событие, везде что-то новое ... Я уже и тогда понял, что со мной произошло нечто важное, что я не случайно вырван из душевных теней детства и введён в этот светлый мир».

... Немецкий компонент в творчестве Шнитке самоочевиден, и это опять-таки может стать предметом отдельного исследования. Стоит напомнить только несколько характерных штрихов: многие его произведения наполнены всевозможными цитатами, псевдо-цитатами и реминисценциями из австро-немецкой музыки (апогеем в этом отношении стала Третья симфония), немало сочинений создано на немецкие тексты, первые знаки официального признания исходили из Германии (член-корреспондент Академии искусств Западного Берлина в 1982-м, избрание в члены аналогичных академий ГДР и Баварии в 1986-м), последние годы жизни провёл и умер в Гамбурге.

Однако сразу же возникает несколько «но». Шнитке принял католическое крещение, но исповедовался

у православного священника и пребывал преимущественно в лоне православия. Умер в Германии, но отпевали его в одной из московских церквей и предали земле на Новодевичьем кладбище. Знаменательны многократные признания композитора типа следующего: «По языку молитвы, языку восприятия я принадлежу русскому миру. Для меня вся духовная сторона жизни схвачена русским языком». Столь же характерна реплика, брошенная им по поводу себя и своего творчества: «Конечно, превалировало русское».

Но и здесь неизбежно возникают внутренние возражения. Вот почему Шнитке всю жизнь преследовала мучительная дилемма «национального самоопределения». Не дилемма, а, пожалуй, даже «трилемма», если учесть, что взаимодействие полюсов менталитета российского немца дополнительно осложнялось присутствием еврейского «фермента». Касательно музыки этот симбиоз примечательно обозначил С. Волков: «Русский максимализм соседствует в произведениях Шнитке с еврейским скепсисом, окрашенным в густые тона немецкой культурной традиции». Сам композитор попытался разрешить столь запутанный клубок противоречий следующим образом: «Я не русский, а полунемец, полужид, родина которого – Россия». Представляется, что развязать этот гордиев узел можно только по примеру Александра Македонского. Судьбе было угодно соткать натуру Шнитке из всевозможных нитей, спутывая в ней всё и вся. «Я, родившийся в Энгельсе, в центре Республики немцев Поволжья, но не высланный, как все немцы. Мать – немка, а отец – ев-

рей, хотя и Шнитке». Подразумевается, что Шнитке (Schnittke) – чисто немецкая фамилия, приобретённая дедом композитора почти случайно. К этому примешивается ещё одно важное обстоятельство: «Мои предки-немцы, двести лет прожившие здесь, оставались в каком-то смысле не теми немцами, которые росли и развивались на Западе, а как бы сохранившими особенности психологии, свойственные немцам преемственно. Это ведь факт, что люди, уехавшие из какой-то реальности, консервируют ту реальность, которую увезли с собой». Добавим к этому полуанекдотическое «смешение языков» в конструкции *Альфред Гарриевич Шнитке: Альфред – нечто французское, Гарри – скорее английское, Шнитке – сугубо немецкое*, а сочетание *Альфред Гарриевич* мыслимо только на русской почве. В отменном напластовании по-своему запечатлелся лик «гражданина мира».

Что ж, будем благодарны судьбе и стечению обстоятельств, что они создали эту фигуру именно такой – невероятно противоречивой и «синтетической». Ведь в какой-то степени благодаря этому Шнитке сумел сказать самое весомое слово в мировой музыке конца XX столетия. И не будем забывать, что в своей изначальности глобальное художественное пространство, созданное композитором, восходит к локусу под названием *русские немцы* и даже *уже – немцы Поволжья*. И если бы этот своеобразный национальный анклав дал миру только одного Альфреда Шнитке, то и того было бы более чем достаточно, чтобы оправдать существование данного исторического феномена.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Невозможно переоценить сделанное для России выходцами из этой среды. Обширнейшая панорама отдельных фигур и целых династий, внёсших существенный вклад в жизнеустройство страны разворачивается в издаваемой энциклопедии «Немцы России» (1 том вышел в 1999 году).

<sup>2</sup> И вот почему своеобразие этой культуры вызывает в последние десятилетия столь пристальный интерес. Так, «Институт немецкой музыки на Востоке» инициировал издание Э. Штекля «История музыки российских немцев» (1993).

<sup>3</sup> В её составе: Ф. Бах, В. Гофман, Г. Завацкий, А. Закс, П. Куфельд, А. Лонзингер, А. Роор, С. Шиман, К. Шульмейстер, Х. Эльберг, И. Эндерс и др.

<sup>4</sup> Симфоническим оркестром руководил С. Деличиев (впоследствии дирижёр Большого театра), а затем А. Климов (позже был главным дирижёром Киевского и Ленинградского театров оперы и балета).

<sup>5</sup> Возглавил подготовку этого сборника его инициатор Г. Дингес, крупный лингвист и этнограф, профессор Саратов-

ского университета, основатель Центрального музея АССР немцев Поволжья, один из организаторов и проректор Немецкого государственного педагогического института, руководитель Центрального бюро по изучению диалектов.

<sup>6</sup> Обвинения в адрес немцев были признаны необоснованными только в 1964 году, а в 1971-м были сняты препятствия к возвращению немцев Поволжья на свою историческую родину. Однако на деле эта реабилитация во многом оказалась пустым звуком. До сих пор по всевозможным причинам и несмотря на многочисленные усилия российские немцы не могут оправиться после произошедшей катастрофы и вновь, хотя бы в самой условной форме, обрести себя как национальную общность. Показательный факт: из их числа в середине 1990-х годов в Казахстане проживало 958 тысяч человек, а в России только 843 тысячи – совершенно ясно, что подобный дисбаланс является прямым следствием депортации 1941 года.

**Демченко Александр Иванович**

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



А. Е. ГАЛИМЗЯНОВА  
*Магнитогорская государственная консерватория  
 (академия) им. М. И. Глинки*

## ДОМРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО В МАГНИТОГОРСКЕ

УДК 78.037(2):787.8

История музыкальной культуры Магнитогорска восходит к началу 30-х годов XX века – времени основания металлургического комбината. В 1929 году в Магнитогорск приехала группа музыкантов, состоящая из выпускников Московской консерватории. Однако среди них не было исполнителей на народных инструментах. Отделение народных инструментов было открыто лишь в 1939 году, одновременно с рождением Магнитогорского музыкального училища. Контингент народного отделения в те годы был малочисленным. Из-за отсутствия педагогов по классу баяна студенты-баянисты тогда учились у педагогов-пианистов: А. Л. Сулержицкого, В. А. Декстерёва, Л. Д. Нестерова. В 1943 году состоялся первый выпуск. Его представил баянист П. Н. Сивухин.

В 1948 году в Магнитогорском музыкальном училище открылся класс домры, в него приняли первых четырёх студентов. Учитывая, что в музыкальном училище в послевоенные годы общий контингент составлял всего 20-30 учащихся, то наличие четырёх человек выглядело солидным началом профессионального обучения домристов. Среди первых выпускников (1951) – Александр Коновалов (домра малая), Николай Прошко (домра-альт), Павел Малов (домра-тенор), Михаил Дорогин (домра-бас). Все они учились в классе первого магнитогорского профессионального домриста, выпускника Уральской консерватории Ивана Григорьевича Минина и были исполнителями на четырёхструнной домре.

Становление музыкальной культуры Магнитогорска продолжалось и в тяжёлые военные годы. В 1943 году в городской госпиталь поступил раненый солдат, скрипач Леонид Иванович Арзаманов. Именно он организовал первый коллектив, в который были приглашены музыканты, владеющие игрой на различных инструментах. Среди них оказались и домристы, один из которых – Михаил Максимович Дорогин.

В 1945 году во Дворце культуры металлургов был организован самодеятельный оркестр народных инструментов, его руководителем стал В. П. Барминцев. После него, с 1946 года, оркестр возглавил Иван Григорьевич Минин. Разносторонний музыкант, педагог И. Г. Минин известен как организатор многочисленных самодеятельных оркестров народных инструментов. К 1950 году оркестр русских народных инструментов Дворца культуры металлургов под его руководством расширился до ста человек. Помимо уникальной чис-

ленности артистов оркестра, очевидцы отмечали высокий исполнительский уровень участников.

Коллектив неоднократно выезжал в Челябинск на ежегодные смотры художественной самодеятельности. Знаменательным стал 1952-й год, когда оркестр принял участие во Всесоюзном смотре-конкурсе оркестров русских народных инструментов в Москве. Его жюри возглавил известный симфонический дирижер Николай Семёнович Голованов. Показательно, что в программу выступления И. Г. Минин включил такие произведения, как Увертюра из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки и Рапсодия № 12 Ф. Листа. Тепло приняла публика самобытную обработку Мининим украинской народной песни «Реве та стогне Дніпр широкий». В итоге оркестр стал лауреатом первой премии и выступил с концертами во дворцах культуры Москвы.

В 1956 году состоялась повторная поездка в Москву оркестра Левобережного Дворца культуры метал-



*И. Г. Минин*

лургов под управлением И. Г. Минина, где коллектив блестяще играл в концертном зале Кремлёвского Дворца съездов на Международном фестивале молодежи и студентов и был отмечен высшей наградой – дипломом первой степени с присвоением звания лауреата Международного фестиваля.

Столь высокие результаты и достижения были обусловлены рядом причин. В 40-е – 50-е годы в Магнитогорске любительское исполнительство на русских народных инструментах, представленное многочисленными коллективами, находилось на высоком уровне развития. Были и другие причины, во многом характерные для становления домрового исполнительства в России: во-первых, это возросший интерес в стране в целом (и в Магнитогорске, в частности), к русским народным инструментам (домре, балалайке, баяне);

во-вторых, в городе, где исполнительство на народных инструментах находилось на начальной стадии развития, создание большого коллектива оркестра русских народных инструментов привлекло внимание самодельных исполнителей и широких масс слушателей; в-третьих, важную роль сыграла личность Ивана Григорьевича Минина, обладающего огромным организаторским талантом. Участники оркестра проходили прекрасную исполнительскую школу, максимально приближенную к профессиональной. Так как Минин сам был домристом-исполнителем и владел методикой преподавания игре на домре, большое внимание уделялось повышению исполнительского мастерства среди домристов – участников оркестра. Помимо основного состава оркестра, был ещё и детский оркестр, где юные музыканты приобретали первые навыки игры.

Многие ученики Минина стали впоследствии известными музыкантами, среди них можно назвать лауреата Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, доцента Минской консерватории Николая Прошко, руководителя оркестра русских народных инструментов Государственного Северного народного хора, заслуженного артиста РСФСР Бориса Туровника и многих других. В Магнитогорске долгое время работали ученики Минина – Н. Бабаев, Е. Белявский, А. Гомон, Н. Родак и другие.

Нельзя не сказать ещё об одном из них – талантливом домристе и дирижёре, аранжировщике, народном артисте России В. С. Красноярцеве. Сегодня он – солист и концертмейстер Государственного академического ансамбля русских народных инструментов «Россия». После четырёх лет игры в детском оркестре русских народных инструментов под руководством Минина, он, как наиболее способный, был переведён во взрослый оркестр, где исполнял партию второй домры. Во время учебы в музыкальном училище В. С. Красноярцев не раз давал сольные концерты. Так, 2 июля 1956 года в драматическом театре им. А. С. Пушкина состоялся концерт, где в первом отделении Красноярцев выступал как солист, а во втором – в качестве дирижёра оркестра русских народных инструментов.

Массовое профессиональное обучение домристов в Магнитогорске началось лишь в начале 50-х годов прошлого века. Это было связано с тем, что в конце 50-х – начале 60-х годов возросла потребность в преподавателях народных инструментов в связи с расширением сети детских музыкальных школ города и села.

Вместе с Мининым на отделении русских народных инструментов Магнитогорского музыкального училища в послевоенные годы работал домрист Леонид Аркадьевич Аншелес, внёсший существенный вклад в деятельность отделения народных инструментов. После отъезда Минина он возглавил оркестр русских народных инструментов отделения (1962 – 1965). Репертуар его коллектива был необычайно разнообразным, а исполнение соответствовало самым высоким критериям. В концертах оркестра звучали произведе-

ния Чайковского, Прокофьева, Дунаевского, Будашкина и других композиторов. Л. А. Аншелес также значительно укрепил класс дирижирования на отделении. Он воспитал целую плеяду педагогов-домристов, успешно работающих как в музыкальном училище, так и в музыкальных школах города и области.

Одновременно со становлением профессионального обучения домристов-исполнителей и педагогов продолжает активно развиваться любительское музицирование. Среди ведущих коллективов можно назвать ряд самодельных оркестров: калибровочного цеха металлургического комбината (руководитель А. Лекарчук), Дворца культуры «Строитель» (руководитель Н. Сарайкин), Правобережного дворца культуры (руководитель А. Сошин), оркестр «Русский пыш» (руководитель Н. К. Бабаев), оркестр баянов Дворца культуры металлургов (руководитель И. Фоменко), кружок баянистов клуба железнодорожников (руководитель М. Захарович). Помимо этого, почти во всех музыкальных школах существовали домровые оркестры: в это время домра стала одним из самых популярных инструментов в Магнитогорске. Даже после того, как домровые оркестры расширились до андреевского состава (включая группу баянов и балалаек), их продолжали называть «домровыми».

В 50-х–80-х годах прошлого века в Магнитогорском музыкальном училище работал домрист и дирижёр Николай Кузьмич Бабаев. В 1969 году Н. К. Бабаев возглавил оркестр русских народных инструментов Магнитогорского музыкального училища. Проработав в музыкальном училище более 40 лет, он воспитал десятки домристов, балалаечников и гитаристов.



*Н. К. Бабаев*

В 70-х годах намечается спад любительского музицирования на русских народных инструментах. К концу 80-х в Магнитогорске не осталось ни одного самодельного оркестра.

Деятельность педагогов того времени, их творческая энергия и активность способствовали становлению и развитию профессионального творчества на многие годы вперёд. В 70-х годах отделение народных инструментов пополнилось новыми педагогическими кадрами – домристами Г. Львовичем, С. Расторгуевой, Г. Чудиновой, В. Устиновой.

Развитие исполнительства на русских народных инструментах и на домре в частности, создало опре-

делённые предпосылки для проведения в 80-х годах в Магнитогорске Всеуральского конкурса молодых исполнителей на народных инструментах. В нём приняли участие 33 музыканта, представивших учебные заведения крупных городов Урала – Свердловска, Уфы, Челябинска, Магнитогорска.

Позже конкурс был утверждён традиционным и проводился раз в два года. Во втором конкурсе в Магнитогорске участвовало 47 молодых исполнителей и 13 – из городов Урала, Сибири и Подмосковья. Среди домристов первая премия не была присуждена. Второе место поделили Т. Тузлукова (Челябинск) и И. Матвеева (Свердловск). С 1982 года конкурс получил статус Всероссийского. Впоследствии лауреатами этого конкурса стали ученики преподавателя по классу домры Магнитогорского музыкального училища С. П. Расторгуевой – Н. Морозова, А. Сучкова, Н. Папшой (Сагадеева).

В 1980 году по инициативе заведующего отделением народных инструментов музыкального училища А. Н. Якупова в городе образовался первый профессиональный концертирующий коллектив – ансамбль русских народных инструментов «Родные напевы». В течение шести лет его художественным руководителем и исполнителем партии баяна был А. М. Мордухович. С 1986 года ансамблем руководит талантливый исполнитель на балалайке, выпускник Уфимского государственного института искусств П. А. Цокало.

В ансамбль играли педагоги народного отделения Магнитогорского музыкального училища. В последнее время в его состав входили П. А. Цокало (балалайка-прима), О. Ю. Кочина (первая домра), С. П. Расторгуева (вторая домра), В. П. Черкасов (домра-альт), В. С. Васькевич (ударные), Е. В. Мушкин (баян), И. Гафаров (балалайка-контрабас), Т. Ю. Цокало (фортепиано, синтезатор). В разное время участниками ансамбля были В. Устинова (домра малая) – выпускница Уральской консерватории, Н. К. Бабаев, а затем П. С. Ванюков, исполнявшие партию балалайки-контрабаса.

Ансамбль пользовался большой популярностью в городе и хорошо знаком любителям народной музыки. В городах и сёлах Южного Урала музыканты дали сотни концертов.

В декабре 1996 года все участники ансамбля окончили ассистентуру-стажировку при Казанской консерватории. Их творческим руководителем стал лауреат международных и всероссийских конкурсов, заслуженный артист России, профессор Ш. С. Амиров (в прошлом выпускник Магнитогорского музыкального училища им. М. И. Глинки).

В 1997 году ансамбль «Родные напевы» в рамках программы «Музыка без границ» побывал с гастролями в США. Музыканты выступили в двух штатах (Пенсильвания и Нью-Джерси) и дали 14 концертов. Ансамбль удостоили приёма и в Конгрессе США.

За время своего существования ансамбль русских народных инструментов «Родные напевы» подготовил

более 20 программ, провёл свыше 400 благотворительных концертов. Вот названия некоторых концертных программ:

1. Камерная музыка зарубежных композиторов.
2. Произведения магнитогорских композиторов.
3. Музыка для детей.
4. Звучат народные инструменты.

В эти же годы, помимо «Родных напевов», в городе активно концертируют и другие коллективы, которые по уровню исполнительского мастерства можно отнести к профессиональным: студенческий оркестр русских народных инструментов Магнитогорской государственной консерватории, инструментальное трио «Фейерверк» (руководитель С. А. Брык), ансамбль «Калинушка» (руководитель П. А. Цокало).

В следующем десятилетии в Магнитогорске продолжает совершенствоваться система профессионального музыкального образования, которая не только сохранила накопленный потенциал, но и вышла на новый качественный уровень развития. В начале 90-х годов Магнитогорское музыкальное училище им. М. И. Глинки было преобразовано сначала в Высшее музыкальное училище, затем в Музыкально-педагогический институт, а позже – в консерваторию. Таким образом, в Челябинской области была создана модель многоуровневой системы профессионального музыкального образования (музыкальный лицей – музыкальный колледж – консерватория).

Огромный вклад в развитие домрового исполнительского искусства Магнитогорска внесла заслуженная артистка РФ, профессор Светлана Павловна Расторгуева, автор методических работ, учебных по-



С. П. Расторгуева

собий и репертуарных сборников для домры. Среди её учеников целый ряд имён – победителей республиканских и всероссийских конкурсов: А. Сучкова – лауреат Открытого республиканского конкурса молодых исполнителей на народных инструментах (Уфа, 1991), А. Бородин – дипломант Международного конкурса им. В. В. Андреева (Санкт-Петербург, 2000), Н. Морозова – лауреат Республиканского конкурса исполнителей на народных инструментах (Уфа, 1989), Н. Папшой (Сагадеева) – дипломант 5-го Открытого конкурса молодых исполнителей на народных инструментах им. В. В. Андреева (Магнитогорск, 1991), Г. Тугаева – лауреат Всероссийского конкурса испол-

нителей на народных инструментах педагогов детских школ искусств (Волгоград, 2001).

Нельзя не заметить успехи молодого поколения педагогов кафедры народных инструментов – домристов О. Ю. Кочиной и Н. Г. Сагадеевой. Эти талантливые музыканты в настоящее время взяли на себя основную нагрузку по исполнительской деятельности кафедры. Домристки используют любую возможность выступить на эстраде: в составе унисона домр, в дуэте с учениками, в качестве солистов оркестра русских народных инструментов «Калинушка» Магнитогорской городской филармонии. Они также исполняют ведущие партии в оркестре русских народных инструментов консерватории.

Сегодня домровое исполнительство в Магнитогорске представляет собой синтез двух исполнительских школ – московской (представители С. П. Расторгуева и О. Ю. Кочина) и уральской (представитель Н. Г. Сагадеева). Здесь существует практика включения в программы домристов произведений, исполняющихся на двух инструментах – трёх- и четырёхструнных домрах. Часть программы (как правило, это переложения скрипичных произведений) исполняется на четырёхструнном инструменте, и это в значительной степени обогащает процесс создания транскрипций. На трёхструнной домре чаще исполняются произведения, созданные на основе фольклора, виртуозные сочинения

и др. Такая практика позволяет значительно расширить технические, красочные, тембровые возможности домры. Намечается также взаимодействие с другими инструментами, например, мандолиной, которая была одним из популярных инструментов ещё до появления усовершенствованной домры в конце XIX века.

В Уральской государственной консерватории практикуется обучение игре на мандолине студентов-домристов, что значительно обогащает исполнительское, образное мышление музыкантов. В Магнитогорске стала применяться и такая практика, как обучение детей в Центре эстетического воспитания (класс мандолины в Центре «Камертон» открылся в 2009 году).

Одна из особенностей музыкальной культуры Магнитогорска – многонациональный состав населения, оказала влияние на все виды искусств. Не является исключением и домровое исполнительство. Здесь звучит музыка, основанная на фольклоре, – татарском (творчество Р. М. Бакирова), еврейском (творчество А. М. Мордуховича), уральском (творчество В. Сидорова).

Таким образом, домровое исполнительское искусство Магнитогорска представлено преимущественно не сольным, а коллективным – в составе оркестра или ансамбля русских народных инструментов и является многонациональным, достаточно популярным и, безусловно, любимым слушателями.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Брык С. А. Произведения магнитогорских композиторов для оркестров и ансамблей русских народных инструментов: истоки творчества, традиции и новаторство // Вестник МаГК. – 2001. – № 2. – С. 28-30.
2. Вольская Т. И. Мир щипковых инструментов, домра и мандолина: о месте струнных народных инструментов в современном мире // Народник. – 2006. – № 1. – С. 14-16.
3. Вольская Т. И. Содружество домры и мандолины // Народник. – 1996. № 3. – С. 19-21.
4. II Всероссийский конкурс исполнителей на народных инструментах студентов музыкальных Вузов // Народник. – 1994. – № 4. – С. 10.
5. Гунн Э., Менцова, М. О концертной деятельности Магнитогорской государственной консерватории // Вестник МаГК. – 1999. – № 2. – С. 9-12.
6. Желтирова А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2009.
7. Мордухович А. М. Душой я магнитогорский // Народник. – 2003. – № 2. – С. 34-35.
8. Мордухович А. М. Конкурс прописан в Магнитке // Сов. музыка. – 1980. – № 11. – С. 138.
9. Мордухович А. М. Весь вечер на «бис» // Народник. – 1996. – № 1. – С. 22-24.
10. Мордухович А. Профессиональное обучение народников в Магнитогорске // Вестник МаГК. – 1999. – № 2. – С. 13-15.
11. Расторгуева С. Кафедра народных инструментов // Вестник МаГК. – 2003. № 1. – С. 28-30.
12. Скрыбина Е. Г. Домровое искусство: истоки, становление, тенденции развития: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2009.
13. Творчество Бакирова Р. // Вестник МаГК. – 2001. – № 2. – С. 29.
14. Яес Т. П. Штрихи к творческому портрету А. М. Мордуховича // Вестник МаГК. – 2004. – № 1-2. – С. 51-55.
15. Якупов А. Как создавалась консерватория в Магнитогорске // Вестник МаГК. – 2003. – № 1. – С. 5-10.

### Галимзянова Александра Евгеньевна

аспирантка кафедры истории, теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки



М. Л. АХМАДУЛЛИН

*Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова***МУЗЫКАЛЬНАЯ СИМВОЛИКА В ТИПОГРАФСКОМ ИСКУССТВЕ  
УРАЛО-ПОВОЛЖСКОГО РЕГИОНА**

УДК 78.011

Состояние дизайна печатных книг, изданных арабским и кириллическим шрифтами в Поволжье и на Урале, на наш взгляд, недостаточно изучено в аспекте типографского искусства. Долгое время этот вопрос рассматривался без учёта дореволюционной истории или с явной недооценкой существовавших традиций и культуры книгопечатного дела. Сегодня, когда общественность вновь пытается определить оптимальный вариант искусства национальной книги, опыт и традиции книгопечатного искусства арабоалфавитных и кириллических изданий могут быть востребованными. За последнее время в среде дизайнеров-практиков и исследователей заметно вырос интерес к этой теме. В данном материале автор рассматривает элементы дизайна нотных и специализированных изданий по музыке, материалы периодики и другую литературу, где применялись типографские клише, формы для печати с изображениями символов музыкального искусства.

На Западе типографское искусство имеет более давние традиции, эти проблемы освещаются в обширной литературе, а потому содержание термина «типографика» не является дискуссионным и не нуждается в повторных дефинициях. Выделение типографики в особую область искусства и формирование её методов относятся к первой половине XX в. и связаны главным образом с работой художников-футуристов в книге и художников-конструктивистов – в книге, журнале, плакате (в России – Л. М. Лисицкий, А. М. Родченко, С. Б. Телингатер, в рассматриваемом регионе – Ф. Тагиров).

Не вызывает сомнения значимость и величие национального культурного наследия, необходимость его освоения. Данная потребность усиливается желанием заполнить образовавшийся за последние десятилетия духовный вакуум, найти и вновь соединить незримые нити, веками связывавшие поколения в одну цепь. Постигая прошлое, мы стремимся разобраться в настоящем и определить тенденции развития современного общества.

Однако, когда провозглашение диалектического единства традиции и новаторства доходит до реального воплощения в современной культуре, обнаруживается, как правило, недостаточное его знание издателями, художниками и дизайнерами в силу малой исследованности вопроса, особенно тради-

ций в книжном и печатно-графическом искусстве. Назрела острая необходимость научного исследования богатейшего фонда книг, напечатанных арабским и кириллическим шрифтами, издававшихся ранее в огромных количествах, но ныне представляющих собой важнейшую и крайне неизученную часть истории книжного искусства и духовной культуры Поволжья и Урала. Изучение книг, напечатанных арабским шрифтом, в аспекте типографского искусства, помимо этого, является и новым направлением в востоковедении Поволжья и Урала.

Одним из первых на проблему художественного оформления книг, изданных в Казани в начале XX века, обратил внимание казанский искусствовед П. М. Дульский<sup>1</sup>, позже в аспекте авторской иллюстрации исследовательскую работу проделали А. Б. Файнберг<sup>2</sup>, Е. П. Ключевская<sup>3</sup>, С. М. Червонная<sup>4</sup>, Н. А. Розенберг<sup>5</sup>, О. Л. Улемнова<sup>6</sup>. Отдельные сведения, интересные в плане исследования книгопечатного дела в Казани, имеются в работах Н. П. Загоскина<sup>7</sup>, Н. П. Лихачёва<sup>8</sup>, В. Д. Смирнова<sup>9</sup>.

Среди множества типографских средств печати в конце XIX и в начале XX века провинциальные издательства и типографии были вынуждены использовать для работы старинные клише столичных журналов, политипажи, в частности, музыкальные лиры, лавровые венки и т. д. Политипаж – металлическая отливка в виде выпуклой печатной формы, стандартный массовый вид полиграфического оформления, позволявший многократно, в разных книгах и разных странах, использовать одни и те же книжные украшения. Политипаж обычно входил в набор со шрифтами и использовался в зависимости от композиционного замысла в различных комбинациях. По рисунку он мог быть орнаментальным, символическим или аллегорическим. В начале XIX в. политипаж, выполненный в технике торцовой гравюры, относился к иллюстрациям. Как пишут авторы, наборные орнаменты часто походили на тяжелые узоры чугунных решёток или на декоративную лепнину ампирических фасадов. В виньетках, отливавшихся в виде политипажей и многократно применявшихся в различных изданиях, «варьировались освящённые давней традицией символы – лиры и лавровые венки, античное оружие и урны, купидоны и Славы». Этими элементами в достаточном количестве пользовались при

изданиях поэтических сборников. В первой трети XIX в. они также применялись при изданиях делового или прозаического характера (рис. 1).

Наборный типографский материал представляет собой модули из постоянных и стандартных элементов. Природа этих элементов-знаков вариативна, наборщик работает только в рамках определённых общественных норм и стилистики времени. В араб-алфавитной книге были свои «изюминки», что было связано с традициями восточной рукописной книги. К ним можно отнести набор текста в некоторых изданиях. В наборе постепенно начали применять также новострочия, концевые полосы: перевёрнутый треугольник, появление на отдельном листе заголовка названия книги, то есть титульного листа, – это становление книжной акциденции. Немецкий типограф Александр Вальдов отмечал, что «обыкновенный титульный набор – это, так сказать, азбука акцидентного наборщика»<sup>11</sup>.

Современные кириллические шрифты являются прототипами гражданского шрифта<sup>12</sup>. В XIX в. типографии издавали образцы своих шрифтов, по ним в какой-то мере можно определить принадлежность рисунка шрифта той или иной типографии. Известны образцы шрифтов московских частных словолитен: типографии П. П. Бекетова (1805), С. И. Селивановского, А. И. Семёна, Н. С. Всеволожского. Свои словолитни имели и провинциальные типографии, к примеру, в Казани. По сведениям А. Г. Шицгала, в большинстве провинциальных типографий рисунки шрифтов были заимствованы из столичных типографий. Современный шрифт представляет собой результат многовекового развития шрифтовых форм. Издательское дело и типографии разделялись весьма условно, владелец типографии зачастую был и издателем.

В 1801 году открылась типография при губернском правлении в городе Уфе, которая служила для печатания различных бланков, высочайших указов и распоряжений. Ввиду недостатка шрифтов, плохого технического оснащения (имелось всего два ручных станка) условия для печатания книжной продукции не отвечали потребностям. В связи с данными обстоятельствами, заказчики из Уфы в основном обращались в типографии Казани.

В отличие от других типографий, расположенных в провинции и первоначально занимавшихся в основном для нужд делопроизводства (пример: губернская в Уфе), Казанские типографии «Азиатская», Казанского университета, губернская имели возможность заниматься книгопечатанием и уже в первой половине XIX века стояли на одном из первых мест по России по количеству напечатанных книг. В типографиях, занимавшихся книгопечатанием, были заведены словолитни. Печатные машины и оснащение для словолитни, различное оборудование – всё это выписывалось из более крупных предприятий Петербурга, Москвы и Германии.



Рис. 1

Во второй половине XIX века доходы типографии в Казани увеличиваются, что позволяет вкладывать деньги в приобретение нового оборудования, словолитные и скоропечатные машины, которые были приобретены в 1868 и 1869 гг. Из Москвы фактором типографии М. Ветошкиным были доставлены первая скоропечатная машина голландской фирмы и словолитная машина. Это позволило увеличить выпуск печатной продукции и значительно ускорить сроки исполнения заказов<sup>13</sup>. В дальнейшем, в 1878 и 1881 гг. укрепление материально-технической базы типографии университета продолжалось, дополнительно были приобретены две скоропечатные машины малого формата. Более крупные скоропечатные машины типа «Аугсбург» были приобретены в Германии в 1886 и 1895 гг.<sup>14</sup>

Следующее заведение, оставившее заметный след в печатном деле, первоначально называлось «Идрисов, Галиев ва ширкасе», впоследствии – издательство «Миллят» («Нация»). Оно было открыто в сентябре 1908 года в Казани, здесь также имелась своя типография. Организатором предприятия был купец и книготорговец И. Идрисов, фактически типографией руководил его сын Мухаммат Идрисов, сыгравший важную роль в истории печатного дела Казани, он был каллиграфом, гравёром, мастером книжного дела. Впоследствии М. Идрисов работал в Москве в Центральном издательстве народов СССР. Заведуя цехом словолитни, изготовления шрифтов, разрабатывал тюркский, угро-финский шрифты. Им были созданы новые тюркские шриф-

ты на основе арабской, позже – на латинской основе. В начале XX века М. Идрисов также имел отношение к возникновению полихромной печати в Казани<sup>15</sup>. К моменту национализации в конце 20-х гг. здесь было 4 скоропечатных машины, 1 типографская машина типа «американка», 1 «бостонка» и 1 стереотипный станок. После национализации данное издательское предприятие стало восьмой государственной типографией<sup>16</sup>.

Типография «Умид» («Надежда») открылась в Казани в 1911 году, издательство «Сабах» («Утро») было основано десятью годами раньше. Типографией руководил В. Ахмадуллин, имевший опыт работы в типографиях университета и Харитонов. Заведение сыграло заметную роль в деле просветительства. «Умид» довольно быстро становится крупным и одним из лучших татарских печатных заведений в Казани. В 1919 году в словолитне типографии «Умид» были отлиты шрифты для Башкирского временного военно-революционного комитета.

В последующем, с 1916 года происходит объединение «Умида» с крупной типографией И. Н. Харитонов. Мастера-типографчики «Умида» всегда обращали особое внимание на художественное и полиграфическое оформление издаваемых книг<sup>17</sup>. Из периодических изданий здесь печатали «Суюмбике», «Ак юл» («Светлый путь»), «Балалар доньясы» («Детский мир»), «Мэктеб» («Школа»), «Йолдыз» («Звезда»). Некоторая непоследовательность в оформлении печатной продукции типографий<sup>18</sup>, при визуальном анализе журналов разных лет, приводит к выводу, что иллюстративный ряд был разностильным, старые политипажи явно привозного характера соседствовали с авторскими иллюстрациями местных мастеров. Так, на обложке журнала «Ак юл» за 1914 год мы можем увидеть иллюстрацию с изображением группы медвежат, музицирующих на инструментах (рис. 2). Удивительным в данном случае является появление фигурных изображений животных, наделённых образами людей, учитывая, что журнал печатался арабским шрифтом и целевая аудитория его – это в основном мусульманские семьи. В данном контексте мы не должны забывать, что в регионе преимущественно проживали мусульмане сунниты с их несколько сдер-

жанным отношением к изображениям фигур людей, животных и т. д. Для того времени это был очень смелый ход, возможно, что здесь сыграли свою роль веяния джадидизма.

Полиграфический и художественный уровень книг региона Поволжья и Урала существенно вырастает на рубеже XIX–XX веков, совершенствуется искусство шрифта. Первые шаги здесь были сделаны в типографии Вечеслова, при участии Харитонов, работавшего в типографии управляющим. Типография завоевала высокую репутацию среди читателей и издателей благодаря тому, что издания печатались на лучшей бумаге, чётким и аккуратным набором, умело применялись готовые элементы художественного оформления. По количеству выпускаемых книг эта типография конкурирует с типографией университета. Здесь имелись две скоропечатные машины. С 1888 года Харитонов, работая управляющим типографии, заводит литографию, гальванопластику и скоропечатные машины. Книги типографии Вечеслова в 1890 году были награждены серебряной медалью. Типография работала до 1894 года.

Трудно переоценить вклад в печатное искусство типографии и словолитни Харитонов – это новые шрифты для набора, прекрасные издания, завоевавшие награды различного уровня. В аспекте нашего исследования представляют интерес первые издания татарской комедии 1908 года «Первый театр» (рис. 3). На обложке зеленоватой бумаги, практически в геометрическом центре, тёплой охристой краской сделано изображение музыкальной лиры, которое прочитывается на контрасте тёплых и холодных оттеков. Музыкальная лира в нижней части симметрично дополнена лавровыми и дубовыми листьями, которые в свою очередь визуально поддерживают лиру и композиционно усиливают плоскость изображения. В верхней части лиры видим шести-конечную «звезду», которая освещает пространство лучами и привносит некоторую торжественность. Неброское изображение музыкальной лиры создаёт хорошую подоснову для шрифтов, напечатанных чёрной краской. В целом по характеру обложка выполнена в стилистическом русле своего времени – в стиле модерна.



Рис. 2

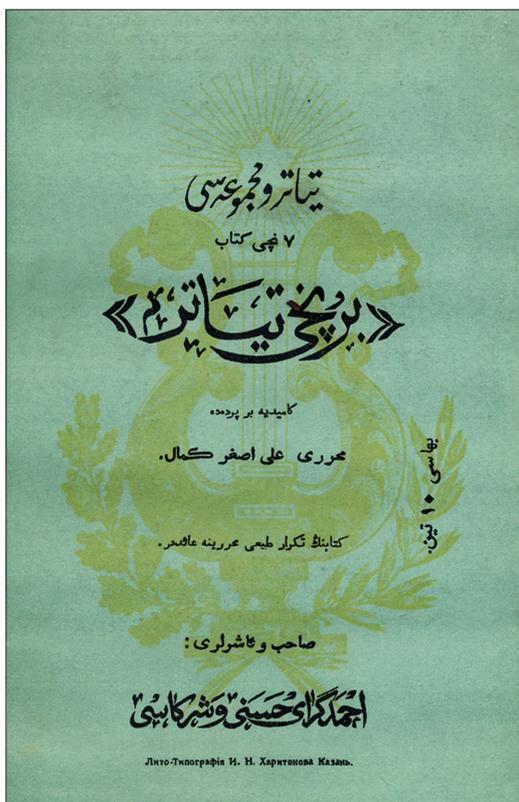


Рис. 3

«Беренче театр» комедиясының  
беренче басмасынлы тышлыгы.

Казанда Харитонов матбагасында басылган. 1908

Обложка первого издания комедии «Первый театр».  
Напечатано в типографии Харитонова. 1908.

Следующая обложка (рис. 4) – также продукция типографии Харитонова, это пьеса «Банкрот» 1912 года, бумага тёплого желтоватого оттенка, на которой чёрные шрифты и линейки очень органично вписываются в пространство листа. В верхней части политипаж в модернистском стиле, изображающий головку юной девы, играющей на музыкальном инструменте. В рассматриваемый период изображения такого характера были широко распространены как в России, так и в Европе. Наиболее характерные и распространённые элементы, применяемые в этот период для оформления в регионе Поволжья и Урала, это орнаменты «Анкер», «Сильвина», «Лавровый» и «Французский».

Модерн – искусство рубежа двух столетий. В России оно известно под названием «стиль модерн», в Бельгии и Франции – «ар нуво», в Австро-Венгрии – «сецессион», в Германии – «югендштил», в Италии – «стиль либерти», в Великобритании – «модерн стайл», в США – «стиль Тиффани». Мастера «стиля модерн» создают новый тип книги, всё оформление которой, включая иллюстрацию, акцидентный рисунок, шрифт, формат, переплет и т. д., образует художественное целое, объединённое общим стилем. По мнению некоторых исследователей, «создание худо-

жественной культуры книжного дела – историко-художественная заслуга «стиля модерн»»<sup>19</sup>.

Типичные признаки книги стиля модерн: утончённая, плоская манера рисунка, обилие декоративных мотивов, использование манерных шрифтов и прихотливое плетение изломанных линий орнамента; обязательное присутствие в книге заставок, концовок, вишенок, частое цитирование графических приёмов галантного XVIII века, повышенный интерес к восточной экзотике. В данном случае можно назвать его основное художественное качество, как «промежуточность между отражающей весь опыт зрелого XIX в. натуральностью и метафорической условностью»<sup>20</sup>.

Появление «модерна» в арабиграфичной книге было органичным, если Европа «открывает» Восток в конце XIX века, в нашем случае мы уже исторически находились на стыке Европы и Азии. Азиатская черта модерна – декоративность и орнаментальность; декоративность – через ритмическое чередование структур, линии, в основе которого – симметрия. Признаки «стиля модерн» – «плоские пятна цвета и линии, которые не выделяют объёмы, а сливают их с плоскостью» и «декоративно-узорное начало определяет построение композиции»<sup>21</sup>.

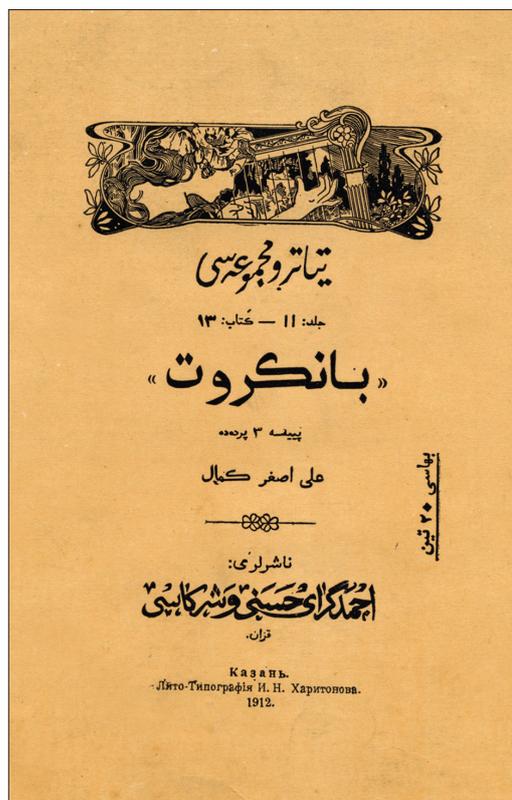


Рис. 4

«Банкрот» пьесасының тышлыгы  
1912 нче ел Казанда Харитонов матбагасында басылган

Обложка пьесы «Банкрот».  
Напечатано в типографии Харитонова. 1912.

Акцидентный набор превалировал в арабиграфичной книге, типографика модерна утверждала «новую» пластическую свободу, которая создавалась растительными мотивами. Впоследствии писали, что пора слащавых бантиков и нежных цветочков прошла и вряд ли вернётся.

Благодаря своеобразию регионального развития на Востоке России книжная культура региона имела вместе с восточным колоритом и одновременно европеизированный облик. Со времён петровской реформы русская книжная культура, развивавшаяся в русле общевосточной культуры, оказала естественное воздействие на арабоязычную книгу. В исследуемый период художественный облик книжной продукции региона претерпел ряд стилистических изменений, здесь имеются отголоски классицизма, модерна и конструктивизма. Значительную роль

в эволюции типографского искусства книги сыграли печатные заведения Казанского университета, Вараксина, Домбровского, Бр. Каримовых; следует отметить и особый творческий вклад типографии Харитоновой. Концептуальные идеи и новаторство получили распространение благодаря педагогическим центрам (ВХУТЕМАС, Казанской художественной школы).

Именно в конце 20-х годов в дизайне книг появляются смешанные шрифты, разнотипные художественные решения, очевидно обусловленные происходящими событиями в стране. Художественный язык европейской книги отвечал потребностям арабоязычной книги. Культурные и духовные особенности развития региона наложили свой неизгладимый отпечаток на развитие типографского искусства и создали его узнаваемое лицо.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Дульский П. М. Оформление татарской книги за революционный период. – Казань, 1930. – С. 6.

<sup>2</sup> Файнберг А. Б. Изобразительное искусство советской Татарии: дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1977.

<sup>3</sup> Ключевская Е. П. Из истории художественной жизни среднего Поволжья конца XIX и первой трети XX века. (Роль Казанской художественной школы): дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1985.

<sup>4</sup> Червоная С. М. Искусство Татарии. – М., 1987.

<sup>5</sup> Розенберг Н. А. Становление и развитие книжной графики в автономных республиках Поволжья и Приуралья: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1986.

<sup>6</sup> Улемнова О. Л. Искусство графики Татарстана 1920-30-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2005.

<sup>7</sup> Загоскин Н. П. История Императорского Казанского Университета за первые сто лет его существования. 1804 – 1904. – Казань, 1902.

<sup>8</sup> Лихачёв Н. П. Книгопечатание в Казани за первое пятидесятилетие существования в этом городе типографий. – СПб., 1895.

<sup>9</sup> Смирнов В. Д. Мусульманские печатные издания в России // Записки восточного отделения Русского археологического общества. – СПб., 1888. – Т. 111, вып. 1, 2. – С. 104.

<sup>10</sup> Герчук Ю. Я. Художественные миры книги. – М., 1989. – С. 82.

<sup>11</sup> Кричевский В. Типографика в терминах и образах. – М., 2000. – С. 14; Учение об акцидентном наборе, изданное Александром Вальдовым в новейшей переработке Ф. Бауэра. – Харьков, 1900.

<sup>12</sup> Барышников Г. М., Бизяев А. Ю., Ефимов В. В. и др. Шрифты: разработка и использование. – М., 1997. – С. 8.

<sup>13</sup> ЦГА РТ. – Ф. 977, оп. Совет, дело 6436. – С. 12.

<sup>14</sup> ЦГА РТ. – Ф. 977, оп. Совет, дело 6436. – С. 11 - 14.

<sup>15</sup> Каримуллин А. Г. Из истории Татарской дореволюционной книги // Здравствуй, книга. – Казань, 1989. – С. 20.

<sup>16</sup> Мифтахов З. З. Развитие полиграфической базы в Татарии // Здравствуй, книга. – Казань, 1989. – С. 100.

<sup>17</sup> Каримуллин А. Г. Татарская книга // Татарское книжное издательство. – Казань, 1974. – С. 120.

<sup>18</sup> Каримуллин А. Г. Из истории Татарской дореволюционной книги..., с. 20.

<sup>19</sup> Полевой В. М. Двадцатый век. – М., 1989. – С. 51.

<sup>20</sup> Сарабянов Д. В. Модерн. История стиля. – М., 2001.

<sup>21</sup> Полевой В. М. Двадцатый век, с. 49.

### Ахмадуллин Марс Лиронович

доцент кафедры дизайна

Уфимской государственной академии искусств

им. Загира Исмагилова



Анонсы российских и зарубежных изданий



**Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: учебное пособие.** – Астрахань: Волга, 2009. – 360 с.: нот.

Издание представляет собой методическое обеспечение к курсу «Содержание музыкального произведения в контексте культуры». Здесь находят продолжение идеи,

высказанные в учебном пособии автора «Основы теории музыкального содержания» (Астрахань: Факел, 2001; 2-е изд. – Астрахань: Волга, 2009), где были показаны основные понятия этой теории: тон, средства музыкальной выразительности, интонация, музыкальный образ, пространство и время в музыке, музыкальная драматургия, тема и идея, авторское начало. Теперь содержание музыкального произведения рассматривается в музыкальной жизни (в исполнительской интерпретации и восприятии), музыкальной культуре (в соотношении с жанром, стилем, формой), а также как носитель интертекстуальности и архетипичности в художественной культуре (во взаимосвязях с другими искусствами).

Предназначено для студентов музыкальных вузов, музыкантов-профессионалов и читателей, интересующихся проблемами музыки.

Заказы направлять по адресу:

414004 Астрахань-4, а/я 66, Казанцевой Л. П. или e-mail: kazantseva-lp@yandex.ru



**Музыкальное содержание: пути исследования: сборник материалов научных чтений / ред.-сост. Л. П. Казанцева.** – Краснодар: ХОРС, 2009. – 156 с.

В издании опубликованы доклады учёных из Астрахани, Волгограда, Краснодара, Майкопа, участвовавших в научных чтениях по проблемам

музыкального содержания, состоявшихся в Астрахани и Волгограде в 2007 – 2009 гг.

Для музыкантов-профессионалов, студентов музыкальных вузов и средних музыкальных учебных заведений, а также читателей, интересующихся проблемами музыкального искусства.

Заказы направлять по адресу:

414004 Астрахань-4, а/я 66, Казанцевой Л. П. или e-mail: kazantseva-lp@yandex.ru



**Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского: 75 лет истории / ред.-сост. Е. Н. Федорович, Л. К. Шабалина.** – Екатеринбург: Уральская гос. консерватория, 2009. – 596 с.

Коллективная монография Об Уральской консерватории посвящена 75-летию

юбилею одного из старейших музыкальных вузов России. В книге прослежена история консерватории, продолжающая музыкальные традиции Урала, описано становление исполнительских и музыковедческих школ, выросших из ведущих школ Москвы, Санкт-Петербурга и Киева. Свыше 300 статей более 100 авторов посвящены жизненному и творческому пути музыкантов, работавших и работающих в Уральской консерватории.



**Beethoven. The 35 Piano Sonatas / ed. Barry Cooper.** – ABRSM, 2008.

**Бетховен. 35 фортепианных сонат / под ред. Б. Купера.** – Лондон, 2008.

Новое издание сонат Бетховена британским издательством ABRSM (Ассоциированная Комиссия Королевских Школ Музыки) в Лондоне в

редакции известного исследователя музыки Бетховена, профессора Манчестерского университета, выпускника Оксфорда, музыковеда, д-ра Барри Купера, является вехой в развитии бетховенианы и музыкального исполнительства в Западной Европе и в США. Автор издания известен такими публикациями, как «Бетховенский Компендиум», ставший настольной книгой для студентов в Европе и в США, а также книгами «Бетховен и творческий процесс» и «Обработки народных песен Бетховена», работой по исследованию набросков к 10-й симфонии Бетховена и другими публикациями.

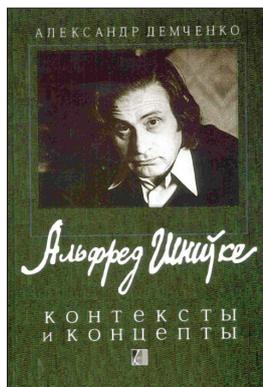
35 Сонат Бетховена изданы в трёх томах, содержащих шесть частей.

The new scholarly edition of Beethoven's 35 Piano Sonatas, published by ABRSM in 2008, edited by the renowned scholar of Beethoven's music, professor of the Manchester University, Oxford graduate, musicologist, Dr. Barry Cooper, is a landmark in development of Beethoveniana and a serious achievement in theory of musical performance in the West. The author is famous for his *Beethoven Compendium*, *Beethoven and the Creative Process*, *Beethoven's Folksong Settings*, and his research on the sketches to Beethoven's 10<sup>th</sup> symphony.

This new edition is in 6 parts in three volumes.

## Рецензии на российские и зарубежные издания

## ГЕНИЙ ИЗ ЭНГЕЛЬСА: КОНТЕКСТЫ И КОНЦЕПТЫ



Услышать и осмыслить музыкальное творение, постигнуть его замысел, правильно трактуя и оценивая его, – всё это составляет целый ряд пунктов, отражающих богатую по своему многообразию деятельность музыковеда, – ряд, необходимый для создания им собственного творческого опуса, своеобразной надстройки над опусом музыкальным. Здесь

особенно важно достичь точного попадания в цель в плане воссоздания творческого замысла композитора, выражающего его кредо и воплощающего авторскую идею средствами музыки, а также адекватного освещения творческого и жизненного пути маэстро.

Метауровень другого плана касается уже меньшего числа «шагов», включающих чтение, осмысление, понимание и оценку теоретического труда. Так, собственно, и рождается рецензия, автору которой важно с надлежащей осторожностью и тактичностью, ответственностью и, конечно, компетентностью выявить главное – верную координацию (а иногда и субординацию) действий музыковеда-писателя по отношению к избранному, подвергнутому анализу объекту. Только таким путём он, музыковед-критик, может оценить соответствие созданной музыкальной теории (модели) художественной практике (прототипу).

В заглавии нашей рецензии совмещены название первой книги и подзаголовков второй одного и того же автора. Обе они – об Альфреде Гарриевиче Шнитке, обе изданы в 2009 году к 75-летию со дня рождения композитора и обе принадлежат перу саратовского музыковеда Александра Демченко, имя которого широко известно в среде музыкантов. Многогранная деятельность музыковеда отличается особой всеохватностью, своеобразным космизмом, масштабностью воззрений, оригинальностью проводимых идей – иногда острых, дискуссионных, провоцирующих на спор с автором, – но всегда вызывающих интерес читателя.

Первая книга «Гений из Энгельса. Альфред Шнитке – штрихи к портрету» издана в Саратове, вторая «Альфред Шнитке. Контексты и концепты» опубликована в Москве\*. Обе адресованы и профессионалу, и меломану, одним словом, – широкой читательской аудитории. Обе книги выдержаны в едином очерковом жанре и по содержанию перекликаются друг с другом, но некоторое различие между ними всё-таки

есть. Московское издание дополнено новым материалом, поэтому отличается от саратовского более насыщенной содержанием, широтой направленности излагаемой мысли, новыми смысловыми акцентами в языковом оформлении текста.

Первая (саратовская) книга состоит из пяти глав. Это очерки о детстве и отрочестве, творческих истоках и исканиях А. Шнитке, прославившего город Энгельс Саратовской области своим рождением, о радикальных устремлениях, в частности, авангардных поисках композитора, сделавшего своеобразным знаменем развития музыкального искусства второй половины XX века такой кардинальный вектор, как полистилистика, – направление, предлагающее, по словам В. В. Задерацкого, безмерный охват представлений. Здесь же раскрываются столь важные для формирования звукового мира композитора контакты с другими людьми, различными социально-художественными явлениями. Исследуется космогоническая идея, принявшая статус творческого кредо Шнитке и представленная как художественный прогноз будущего, как прорыв в неизведанную фоносферу. При этом, образно говоря, музыкой пронизан весь текст книги, музыка словно озвучивает её материал.

Автору книги удалось органично сочетать популярную манеру изложения о жизни композитора с основательным анализом конкретных произведений, написанных в обозначенные временные периоды. Хронология счастливо дополнена суждениями самого Шнитке, воспоминаниями о нём его родных, друзей, коллег, что, собственно, и образует «штрихи к портрету». Книга иллюстрирована чёрно-белыми фотографиями и дополнена Указателем основных произведений А. Г. Шнитке, содержащим жанровую классификацию его музыки.

Текст второй (московской) публикации, состоящей уже из семи глав, представляет расширенный и углублённый вариант первой книги. Структура издания пополнена новыми разделами – «Концепты» и «Постмодерн». Материал богато иллюстрирован фотоснимками. Но главное, что особенно важно для неискущённого читателя, к книге приложен компакт-диск, состоящий из отдельных, специально подобранных частей разных произведений композитора (перечень 29 музыкальных фрагментов с указанием времени звучания находится в конце). В сравнении с первой книгой коррекции подвергся и Указатель основных произведений А. Г. Шнитке, значительно дополненный преимущественно за счёт музыки к 60 кинофильмам.

\* Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. – М.: Композитор, 2009. – 296 с.: ил.

Содержательный контекст и немалый объём (296 с.) приближает издание к монографическому. Знакомый по первой книге материал отчасти стереотипен, но, начиная со второй её половины, существенно изменён в сторону выявления стилевых основ творчества Шнитке и больше нацелен на изучение специфики его произведений. Всё это образует эффект своеобразного вживания в конкретику творческого процесса, в самобытность музыкального языка композитора.

В гармонично спаянном материале обоих изданий удачно переплетаются многие важнейшие мотивы и события, повествующие о жизни и творчестве композитора. В них прослеживаются его корни, «интернациональный симбиоз», 20-летний период неприятия официозом за поддержку вольных идей диссидентского движения, истоки авангардистских исканий, увлечение полистилистикой (термин самого композитора), работа в киноискусстве, раскрывается его музыковедческий талант (как известно, композитором написано свыше 50 работ), говорится об усилении автобиографической линии в творчестве к концу жизни.

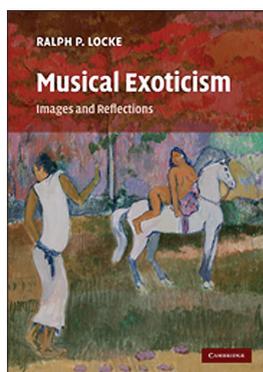
Сквозь время просматривается само движение таланта, путь гения. За многими фактами стоит углублённый анализ их генезиса, их побудительных причин. Дается ответ на вопрос о постоянном поиске и смене стилевых предпочтений композитора: от субъективных ощущений – к объективному концепту, к трансляции всеобъемлющей картины мира, о приверженности к возрождённому им жанру *Concerto grosso*, о мелод-

раматических тенденциях, наблюдаемых в творческом процессе, о выходе через земное, часто негативное, к космическим высотам, о ненавистном шлягере, воплощённом в дьявольском танго, об особых зонах медитативного, катарсического, духовно обогащённого, имеющего нередко явную опору на культовое пение.

Юбилейные издания книг, посвящённые А. Г. Шнитке, – не единственные в огромном багаже трудов А. И. Демченко. Целый ряд статей, опубликованных в последние годы, в том числе «Космогония авангарда и прогнозы Альфреда Шнитке» и «Диалог времён в музыке Шнитке», – показатели устойчивого и пристального внимания учёного к личности Мастера, «художника планетарного масштаба», словно услышавшего божественную музыку сфер и сумевшего передать «флюиды космизма» нам, землянам.

Фолианты, содержание которых насыщено новой, иногда захватывающей информацией, написаны легко, читабельным литературным языком. Даже сложный для понимания простым читателем непредвзятый аналитический материал музыки Шнитке настолько логично встроено в монументальный проект книг, что вызывает только интерес, а не заведомое отторжение. Представляется, что обе книги, словно на одном дыхании написанные летящим пером увлечённого музыковеда, ждёт большое будущее, потому что в них находят удачное сочетание три ипостаси: почитание, любовь и восторг перед гениальной музыкой бессмертного Творца.

**Кулапина Ольга Ивановна**  
доктор искусствоведения,  
кандидат философских наук,  
профессор



**Ralph P. Locke. Musical Exoticism. Images and Reflections. – Cambridge UP, 2009, New York.**

**Ральф. П. Локк. Музыкальный экзотизм. Образы и отражения. – Кэмбридж, 2009.**

Публикация нового исследования на тему музыкального экзотизма представляется нам долгожданным, серьёзным и радостным событием. Д-р Ральф Локк предлагает новые решения этой в принципе не новой проблемы. Структура книги весьма убедительна: первые две главы вводят в контекст проблемы и подготавливают концептуальную инновацию, представленную в главе 3 как модель «Вся музыка в полном контексте». Глава 4 адресует проблему «национализма»

(в том виде, в каком она существует в западном музыковедении) и ставит философский вопрос «Кто такие МЫ?». После этого автор предлагает ряд глав, в которых рассматриваются различные области экзотизма в музыке – такие, как представление индейцев Инка в музыке Рамо («Галантная Индия») (глава 5), венгерские рапсодии в творчестве Листа (глава 6), испанская цыганская тематика в произведениях композиторов девятнадцатого века (глава 7), Восток в произведениях Пуччини (глава 8), Япония в музыке Дебюсси (глава 9) и произведения композиторов, родившихся за пределами западного мира, таких, как Тан Дун (глава 10). Книгу завершает Эпилог (глава 11).

В первых двух главах д-р Локк использует мощную концептуальную базу современной критической теории, включая ссылки на труды Эдварда Саида (пожалуй, самого крупного специалиста в данной области), а также Роуз Розенгард Суботник и Ричарда Тарускина. Уже во Вступлении д-р Локк отказывается от термина «ориентализм» как представ-

ляющего «идеологическую систему, при помощи которой Запад, в течение веков, доминировал над большинством стран мира за его пределами» (с. 4). С самого начала книги автор помещает проблему экзотизма в контекст современных баталий между традиционными теоретиками — сторонниками формального подхода и автономии музыки и теми, кто воспринимает экстрамузыкальное содержание как незаменимый компонент музыкального произведения. Д-р Локк понимает мотивацию выделения экзотического как результат глубоко укоренившегося на Западе стереотипа изоляции своей традиции как «линейки однозначных семиотических индикаторов, не требующих контекста для своей функции» (с. 64) от «некоего удивительного, притягательного, а иногда и пугающего места, от Нездешнего» (с. 1). Автор раскрывает свою позицию по отношению к такому разделению: «В откровенно антиформалистском духе я хотел бы привлечь внимание к главному контекстуальному аспекту экзотических музыкальных произведений, к тому аспекту, который и композиторы, и импрессарио, и певцы, и критики, и слушатели, и — хотя бы и не всегда — учёные, всегда понимали как существенный: к фабуле, к сюжету, к действию и к слову» (с. 84). Такая позиция по отношению к экзотизму скорее всего вызовет положительную реакцию современных российских музыковедов, так же как и её резонанс с идеями всей русской, советской и российской традиции содержательного подхода к музыкальному произведению.

Д-р Локк представляет и позиции своих оппонентов, включая такие имена, как Хайнрих Шенкер (который считал, что музыка арабов и индейцев напоминает «лепет младенца» (с. 30), или Арнольда Шёнберга и Пьера Булеза, которые, хотя и не высказывали таких резких суждений, тем не менее, не предполагали внедрения экзотических элементов в творчество западных композиторов. Д-р Локк высказывает осторожное несогласие с жёстким заявлением Ричарда Тарускина о том, что «фольклоризм и вернакулярное начало в русской музыке являются только лишь поверхностными и легко заменимыми маркерами национализма» (с. 22). Это было бы справедливым, если бы отношение между композитором, его экзотическим объектом и контекстом его родной культуры было бы простым и иерархическим. Тарускин также описывает опасность «колониального национализма ... который позволил Дворжаку приобрести международную известность, но в то же время, сделал его второстепенным по сравнению с Брамсом» (с. 77). С этим можно согласиться, поскольку в такой ситуации есть элемент двойной зависимости: приходится платить большую цену за момент славы. Д-р Локк заме-

чает, что другой исследователь, д-р Майкл Бекерман предпринимает более оптимистический подход, тот, при котором выигрывают все. «Ноты “Моравских Дуэтов” покупали и чешские патриоты из Праги, и учителя музыки из Лейпцига. Для одних эта музыка была подтверждением их национальной идентичности, для других она была ценна тем, что была из другой культуры» (с. 77).

Д-р Локк предлагает своё, весьма элегантное решение этой, казалось бы, неразрешимой проблемы. Он отмечает, что, например, не всё в «Шехеразаде» Н. А. Римского-Корсакова экзотично, связано с арабским Востоком. Изображение морских волн, например, имеет много общего с такими же изображениями в западноевропейской музыке. И тем не менее, слушатель приписывает качество экзотичности даже этим, в принципе, нейтральным образам. Ещё более сложно обстоит дело с «экзотическим» началом в музыке Шопена. Для него, городского жителя, танцы далёких польских деревень всегда оставались глубокой экзотикой, несмотря на его польскую национальность и польский характер. В своей расширенной концепции Всей Музыки в Полном Контексте д-р Локк предлагает деконструировать бинарные оппозиции. Вместо оппозиции Здесь и Там он предлагает использовать более широкую, философскую оппозицию Я–Другой, ту, которая рассматривалась философами на протяжении тысячелетий как вопрос о том, как индивид (Я) представляет себя и соотносится с другим индивидом (с Вами, с Другим). В дополнение к этой, д-р Локк предлагает ещё несколько оппозиций взамен старой: Сейчас и Тогда, Близкое и Далёкое, Реальное и Вымышленное, и наконец, Музыкальное и Экстрамузыкальное. В своём расширенном представлении об экзотизме д-р Локк рассматривает сложные диалектические аспекты данного уравнения. Он предлагает следующие уточнения: Нездешнее не столько существует, сколько представляется в восприятии; Здесь и Там соотносятся не как реальные области, а как различные эмоциональные реакции; Нездешнее часто напоминает о Местном. Если композитор хорошо осознает Нездешнее как таковое, то в представлении слушателя оно чаще всего выражено как Неосознанное; и наконец, Нездешнее в процессе длительной истории исполнения произведения утрачивает свою оригинальную экзотичность и часто обретает новые черты, ранее не присущие данному произведению.

В заключение остается поздравить д-ра Локка с его значительным вкладом в эту важную область исследований музыки. Мы уверены, что российский читатель найдёт много общего со своими идеями и приобретёт много новых знаний при чтении этой замечательной книги.

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

The publication of a new comprehensive study of musical exoticism is a long-awaited, serious and joyous event. Written by a very talented and versatile scholar, Dr. Ralph P. Locke, it suggests the renovation of solutions to this centuries-old problem. The structure of the book is quite convincing: chapters 1 and 2 prepare the ground for the main conceptual breakthrough of the chapter 3 (the All Music in Full Context paradigm), chapter 4 addresses the issue of “nationalism” and sets forth the question: “Who are Us?” Then, the author goes over a number of exotic areas, such as representations of Incas in music of Rameau (Ch. 5), Hungarian rhapsody in music of Liszt (Ch.6), Spanish Gypsy in a number of nineteenth-century scores (Ch. 7), the Orient in music of Puccini (Ch. 8), Japan in music of Debussy (Ch. 9) and the music written by composers who came from exotic places (such as Tan Dun) in Ch. 10. The book ends with an Epilogue (Ch. 11). In the first two chapters Dr. Locke unleashes the power of contemporary critical studies, including references to Edward Said (probably, the most trustworthy expert on this problem), as well as Rose Rosengard Subotnik and Richard Taruskin. Already in the Introduction Dr. Locke sets aside the term “orientalism” as “the ideologically supported system by which the West, for centuries, dominated large parts of the non-Western world” (p.4). From the outset, the problem of exoticism is placed in the context of the recent battle between traditional music theorists (the supporters of formal analysis of autonomous artworks) and those who embrace extramusical content as an indispensable component of music. Dr. Locke understands the motivation behind the problem of exoticism as a deeply rooted stereotype of the westerners: the tendency of isolating their own tradition as based upon “a lineup of one-to-one semiotic indicators that need no context to do their work” (p. 64) from “some especially fascinating, attractive, or fearsome place, the “Elsewhere” (p.1). The author reveals his position regarding this stereotype: “In a frankly anti-formalist spirit, I urge attention ... to one of the chief contextual aspects of exotic musical works, an aspect which composers, impresarios, singers, contemporary critics and audience members through the years—if sometimes not scholars—have always understood to be essential ... its premise, its plot, action, and sung words” (p. 84). Such a position in relation to exoticism would definitely resonate with the recent developments of musicology in Russia, including the indigenous theory of musical content of Valentina Kholopova and others, as well as with the whole tradition of integrated analysis of music in Russia and in the Soviet Union.

Dr. Locke does not hesitate to present the position of the opposing group, which includes such names as Heinrich Schenker (who thought that music of Arabs and Indians sounds like “the babbling of a child”(p.30)), as well as Arnold Schoenberg and Pierre Boulez (whose interpretation of indigenous traditions was milder than

that of Schenker, yet also not allowing the implementation of the oriental element into western composer’s music). Dr. Locke voices a careful disagreement with somewhat harsh views of Richard Taruskin, who suggested that “folklorism and vernacularism were only superficial and dispensable markers of nationalism” (p. 22). This would be true if the relationship between the composer, his or her exotic object, and the context of his or her second motherland (the West) were of a simple hierarchical type. Indeed, as Taruskin mentions, “colonial nationalism ... allowed Dvorak to receive an international recognition on the one hand, and permanent secondary status in relation to the composers of the metropolis, such as Brahms.” This is true, in a sense, that there is always a double bind, a price to pay. Michael Beckerman, as noticed by Dr. Locke, takes a more optimistic approach, a win-win result for Moravian Duets studied by a Czech patriot in Prague and a teacher in Leipzig (p. 77).

Dr. Locke offers his quite graceful solution to this seemingly dead-end dilemma. He observes that, for example, not everything in Rimsky-Korsakov’s *Scheherazade* is exotic. Its depictions of the sea and other elements are more common with western music. Yet, the listeners perceive even these neutral images as exotic. Even more complicated is exoticism of music of Chopin, for whom the dances of remote Polish villages were exotic, despite his nationality. In his concept of All Music in Full Context, as opposed to Exotic Style Only, Dr. Locke proposes to deconstruct the very binary opposition of Western and Exotic. He suggests a number of elegant substitutions to this black-and white opposition. Instead of comparing “here and there,” he suggests to translate this relationship into the coordination of the Self to the Other, which is a larger issue “derived from a more basic philosophical principles, pondered over the millennia, on how an individual (the I, the Self) conceives of , and relates to, another individual (you, or the Other)” (p.82). In addition to this, Dr. Locke suggests a number of other oppositions, such as then and now, nearness and distance, real or fictive, and musical or extramusical.

In his broader view on exoticism, Dr. Locke observes a very interesting dialectical multiplicity of the sides of the equation: the Elsewhere is not real, but what is perceived as such; Here and There are related by various emotional states; beneath the surface the Elsewhere reminds one of his or her home; the Elsewhere is a conscious choice for the composers, but often an unconscious or unrealized condition for the listener; and, finally, what used to be the Elsewhere, after a long history of performance of a given work, fades, loses its tie with a concrete place, or acquires new features.

In conclusion, we would like to congratulate Dr. Ralph P. Locke for making a great contribution into this centennial field. We hope that the Russian reader will find the points of convergence with Dr. Locke’s ideas and will benefit from reading this fascinating book.

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





С. И. УТЕГАЛИЕВА

*Казахская национальная консерватория  
им. Курмангазы*

## ВИДЫ НАСТРОЕК НА ХОРДОФОНАХ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

УДК 781.12: 787.8

В музыкальном инструментарии народов Центральной Азии доминантное положение занимают так называемые составные хордофоны (смычковые и щипковые, в том числе и плекторные). Наряду с корпусом, они имеют также шейку, а в ряде случаев и гриф, их относят к наиболее сложным музыкально-акустическим, соответственно музыкально-слуховым системам.

На многих инструментах, несмотря на разную конфигурацию, национальную принадлежность, используются сходные виды настроек. Этот факт указывает на важность данного компонента в понимании звуковысотной организации восточной музыки и заслуживает специального исследовательского внимания. Кроме того, основу народной музыки указанного региона составляет бурдонное многоголосие, представленное весьма широко – от простых до более сложных форм. Нижний тон в скрытом виде присутствует даже в развёрнутых мугамных/макомных композициях.

Рассмотрим, как связаны между собой бурдонное многоголосие и виды настроек на хордофонах. В освещении данной проблемы впервые привлекается разнообразный материал, преимущественно инструментальной, отчасти вокально-инструментальной музыки тюркоязычных (в сравнительном плане и монгольских) народов. Речь идёт о пьесах для различных хордофонов: *смычковых* (монгольский моринхур, тувинский игил, киргизский кыл-кыяк, казахский кыл-кобыз) (рис. 1) и *щипковых лютневых* (алтайский тобшур, казахская домбра, киргизский комуз, узбекский и туркменский дутары, а также таджикский танбур, азербайджанский тар) (рис. 2, 3). На них навязываются разные виды струн – от волосяных, жильных, шёлковых до металлических, которые делятся на бурдонные и мелодические, а также резонирующие, расположенные снизу основных (это 2-х – 4х- и многострунные инструменты).



Рис. 1.

*Монгольский моринхур*

Наиболее типично соотношение струн, при котором верхняя по положению на инструменте является бурдонной, а нижняя – мелодической. Следовательно, тоны, извлекаемые у головки инструмента (начало грифа) и ближе к корпусу (конец грифа), характеризуют нижний и, соответственно, верхний регистры.

Используя сравнительно-исторический, сравнительно-типологический, а также системно-этнофонический методы [9, с. 34-36], мы предполагаем рассмотреть три круга вопросов: 1) о разновидностях строев на смычковых и щипковых хордофонах с их краткой характеристикой; 2) о связи настроек с натурально-обертоновым рядом (горизонтальный и вертикальный аспекты); 3) о зонной природе музыкального строя на казахской домбре [14, с. 75].

Полученные результаты не претендуют на исчерпывающую полноту и трактуются как предварительные.

На хордофонах Центральной Азии используются октавный, квинтовый, квартовый (преимущественно двухструнные смычковые, щипковые с принципом звукоизвлечения – бряцание), а также терцовый, секундовый, унисонный строи (щипковые)<sup>1</sup>. Встречаются смешанные их виды – кварто-квинтовые, кварто-секундовые (трёхструнные щипковые). На многострунных (плекторных) инструментах, как правило, мелодические двух-, трёххорные струны настраиваются в унисон, а остальные находятся в кварто-квинтовом соотношении или применяются в качестве резонаторных.

Широкое распространение получили квинтовый и квартовый строи (почти все смычковые и щипковые хордофоны Центральной Азии). Унисонный строй можно найти в казахской домбровой, узбекской и туркменской дутарной музыке [2; 5; 7; 13], терцовый, секундовый – в некоторых домбровых кюях [3, с. 15-16; 4, с. 116-120; 12, с. 85-88].

В народной инструментальной музыке казахов популярным является кварттовый строй. Квинтовый строй преобладает в восточном, терцовый, секундовый и унисонный – в центральном (Сары-Арка) и южном регионах республики, а также за её пределами (Жетису, Алтай, Тарбагатай).

В обозначении музыкальных строев используются народные термины, в которых преимущественно находит отражение интервальное соотношение между голосами. Квинтовый строй – *теріс бурау* (букв. с каз. яз. – неправильный, обратный, зеркальный), кварттовый, соответственно, *он бурау* (правильный), терцовый – *калыс бурау* (отстающий через звук, переходный), секундовый – *шалыс бурау* (соприкасающийся), унисонный – *тел (егіз) бурау* (одинаковый, параллельный). Важное значение в терминологическом обозначении квинтовой и квартовой настроек приобретает положение колка<sup>2</sup>, к которому прикрепляется бурдонная струна. Именно его (колка) поворот вправо (*он бурау* – кварттовый) или влево (*теріс бурау* – квинтовый) находит отражение в народной музыкальной терминологии.

Кроме того, эти настройки имеют и другие названия, связанные с их качественными характеристиками. Нередко в традиции встречаются следующие различия: а) по характеру звучания – *жумсак бурау* (мягкий), *катты бурау* (твёрдый); б) по степени натяжения струн – *боз бурау* (спущенный, низкий), *катты бурау* (натянутый, высокий) и т. д. [15, с. 89-90]. Ясно, что вышеприведённые оппозиционные пары соответствуют высотному положению настроек: низкому (квинтовый) и высокому (кварттовый).

Музыкальные строи на смычковых и щипковых хордофонах Центральной Азии обнаруживают связь с *натурально-обертоновым рядом* [6, с. 206]. Она выражена опосредованно и проявляется как в них самих (горизонтальный аспект), так и в системе модальных опор (вертикальный аспект). Речь идёт о взаимоотношениях нижнего и верхнего тонов, образующих единое целое.

Так, октавный строй соответствует второму (2), квинтовый – третьему (3), кварттовый – четвёртому (4), терцовый – шестому (6), секундовый – седьмому (7), унисонный (как октавный) – второму (2) обертонам. В силу акустических свойств обе струны, настроенные в октаву, квинту и кварту, образуют общий натуральный ряд. Поэтому они воспринимаются как один «толстый тон» [17, с. 27-28]. Указанные строи образуют его спектр. В этой связи следует различать спектры реального и мнимого, «утолщённого», тонов. Сказанное позволяет утверждать, что в инструментальной и вокально-инструментальной музыке тюркоязычных народов натурально-обертоновый ряд выявляет свои



Рис. 2. Западно-казахстанская домбра

системные свойства, составляет основу её звуковысотной организации.

Анализ строев в контексте акустических закономерностей показал разную степень слияния бурдона и мелодии. Обратимся к *октавному строю*<sup>3</sup>, где оба звука открытых струн воспринимаются как один. Фактически они сливаются, бурдон преобладает. Развитие мелодии сопровождается его постоянным включением. Из-за удалённости голосов (от одной до двух октав) её звуковой диапазон ограничен верхним регистром, который, по видимому, стал осваиваться раньше других. Октавный строй позволяет увидеть единство разных форм музицирования – таких, как игра на хомусе (разновидность варгана), курае (тип открытой продольной флейты) и хордофонах. Речь идёт прежде всего о фактурном сходстве. Принцип передувания на аэрофонах, октавный строй на хордофонах указывают на вертикальное происхождение звуковысотной системы [10, с. 17].

В *квинтовом строе* верхний и нижний тоны (открытые струны) хотя и образуют консонанс (гармонический интервал), всё же отличаются друг от друга. Мелодия ещё подчинена бурдону. Её движение происходит на фоне выдержанного остинатного тона. Диапазон звучания расширяется: захватываются звуки и среднего регистра. Расстояние между голосами – от квинты и шире. В квинтовом строе тембровые различия между домбровыми и кобызовыми кюями фактически стираются. Их звучание олицетворяется с вечным, значимым. Звуки верхнего регистра ассоциируются с музыкальным, а нижний тон – с «немзыкальным» началом (пример № 1)<sup>4</sup>.

*Кварттовый строй* связывают с более поздними пластами народной инструментальной музыки. Он предполагает равномерное использование струн, основные тоны которых сливаются в меньшей степени [16, с. 18]. Осваиваются все регистры: верхний, средний и нижний; появляются новые интервалы, в том числе и диссонансные. Мелодия и бурдон свободно перемещаются на разную высоту. Они оказываются равными друг другу, поскольку в интервале кварты оба тона (верхний и нижний) имеют тенденцию к опорности. Расстояние между бурдоном и мелодией – различно. Оно может сужаться до унисона (начальные разделы в ряде домбровых кюев Даулеткерее, Дины и других народных композиторов) и увеличиваться до двух октав (I и II сага<sup>5</sup>) (пример № 2, раздел II сага). В последнем случае воспроизводится общий звукоидеал (ср. с композициями на курае и хомусе), когда расстояние между голосами приближается к дуодециме (квинте через октаву) и шире. Этот оптимальный, на наш взгляд, вариант звучания повторяется во всех трёх вышеперечисленных строях. Октава – переходный интервал между верхом и низом музыкального пространства.

Пьесы в *терцовом* и *секундовом строях*<sup>6</sup> встречаются редко. Бурдон всё больше подчиняется движению мелодии [12, с. 85-89]. Расстояние между ними достигает критической отметки и равно самому мелодическому интервалу (б. 2). Здесь можно найти целые фрагменты «одноголосной» музыки (пример № 3).

*Унисонный строй* используется двояко: а) как октавный с открытой бурдонной струной и б) собственно унисонный (мелодия звучит на обеих струнах) [7, с. 294-301, 305-306; 13, с. 56-57]. Основной тон открытой струны (бурдон) обычно звучит в конце мелодических фраз, находясь на периферии внимания (композиции на таджикском танбуре) или участвует в формировании мелодической линии (пьесы для узбекского дугара). Дублирование мелодии на двухструнных инструментах напоминает звучание хордофонов с двух-, трёххорными струнами (пример № 4).

Взаимодействие видов настройки и натурального обертонового ряда проявляется и в системе модальных опор (вертикальный срез).

В октавном строе ( $c-c^1$ ) тоны открытых струн, а также дуодецима ( $c-g^1$ ), реже квинтдецима ( $c-c^2$ ) (2, 3, 4-й обертоны), воспринимаются как главная и, соответственно, временные модальные опоры. В квинтовом строе ( $c-g$ ) – тоны открытых струн, октава ( $c-c^1$ ) и дуодецима ( $c-g^1$ ) (2, 3-й обертоны) есть основная и временные модальные опоры (см. кобызовые и домбровые юки в квинтовом строе). В квартовом строе ( $d-g$ ) выбор модальных опор шире: главная из них совпадает с основными тонами открытых струн, вспомогательные – октава ( $d-d^1$ ), ундецима ( $d-g^1$ ), дуодецима ( $d-a^1$ ), квинтдецима ( $d-d^2$ ) (2, 3, 4-й обертоны). Оптимальный интервал в первой позиции левой руки и одновременно потенциальная модальная опора – ч. 5 ( $d-a$ ).

Если в терцовом строе ( $e-g$ ) основные тоны равны м. 3, то в секундовом ( $f-g$ ) – б. 2 (6, 7-й обертоны). Часто встречаются интервалы – ч. 4 ( $e-a$ ) и соответственно, б. 3 ( $f-a$ ). В унисонном строе ( $g-g$ ) открытые струны настроены в приму.

Учитывая, что в натуральном ряде обертоны производны от нижнего тона (1-й обертон), можно предположить, что эти «отношения» транслируются и на взаимодействия тонов вообще, в том числе и открытых струн. Основной тон бурдонной струны будет главным, особенно в октавном и квинтовом строях, мелодической струны – второстепенным, производным от первого. Сказанное касается и других модальных опор, как самих по себе (отдельно взятых двухголосных комплексов, в которых нижний тон преобладает над верхним), так и системы их координации. В последнем случае, модальные опоры нижнего регистра будут определяющими.

Взаимодействие тонов открытых струн («сверх опор») с постоянными и временными модальными опорами, производными от

первых, формируется в соответствии с натурально-обертоновым рядом и составляет основу модальных отношений в музыке тюркских народов.

Высота настройки казахской домбры во многом зависит от качества и толщины струн, особенностей инструмента, исполняемой пьесы и шире, – контекста музыкального общения.

Струны составных хордофонов настраиваются не на определённую высоту, а относительно друг друга, что указывает на единую их трактовку. Следовательно, струны объективно не могут быть натянуты низко или очень высоко. В одном случае высота тонов приобретает неопределённость, в другом – звучание становится неестественным, кричащим. При варьировании высоты строя интервальное соотношение<sup>7</sup> между тонами открытых струн сохраняется. Оно равно октаве (октавный строй), квинте или кварте (квинтовый, квартовый строи). На примере инструментальной музыки тюркских народов видно, что соотношение голосов и образует собственно звуковысотную зону, но «утолщённого тона». Она оказывается весьма широкой, в сравнении с узкой высотной зоной реального тона (согласно исследованиям Н. Гарбузова) [1].

Всё вышеизложенное позволяет сделать следующие выводы:

1. Виды настроек, используемых на хордофонах Центральной Азии, являются своего рода фиксаторами определённых этапов в освоении музыкального пространства, в том числе регистров.

2. Собственно музыкальный строй на струнных инструментах с шейкой, по существу, есть показатель звуковысотной зоны «спаренного тона», отражающий процесс её постепенного сужения до нормы (см. унисонный строй).

3. Музыкальный строй выступает в качестве регулятора в соотношении бурдона и мелодии. Отметим разную степень взаимодействия основных тонов открытых струн – от полного их слияния до диссонирования (секундовый строй). Налицо процесс постепенного высвобождения мелодии от «оков» бурдона.

4. Настройки составных хордофонов Центральной Азии отражают характер и особенности модальных отношений. Так, интервальный состав модальных опор тесно связан с видом строя. Например, в квартовом строе, вместе с квинтой, октавой, а также дуодецимой, квинтдецимой, в качестве таковых используются кварта и унисон.

Отметим разнообразие модальных опор и их постепенное «сужение»: от чрезвычайно широких созвучий, не имеющих названий (горловое пение, импровизации на хомусе) до составных (игра на курае, смычковых и щипковых хордофонах) и даже простых интервалов (пьесы для смычковых, щипковых, в том числе плектрных инструментов).

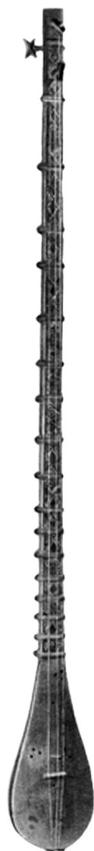


Рис. 3. Танбур

5. Среди интервалов, определяющих специфику музыки тюркских народов, выделяются *консонансы* (квинтдецима, дуодецима/ундецима, октава, квинта, кварта, унисон), являющиеся модальными опорами, а также тонами открытых струн. Каждый из них имеет свои особенности. Так, квинта – самый удобный интервал для исполнения почти на всех струнных с шейкой. Модальные опоры нижнего, среднего и частично верхнего регистров в домбровых кюях казахов – преимущественно квинтовые. Кварта имеет двойственную природу и относится одновременно к гармоническому и мелодическому интервалам. В натуральном ряду она занимает промежуточное положение, отделяя нижнюю и среднюю части спектра, то есть преимущественно гармонический и мелодический регистры. Вероятно, поэтому, кварта обеспечивает равенство вертикали и горизонтали в домбровой музыке Западного Казахстана.

6. Унисон как интервал и вид строя больше показателен для инструментальных пьес среднеазиатского и ближневосточного регионов, а именно, циклических форм типа макама/мугама. Будучи обращением октавы, он воспринимается в качестве одного и того же тона.

Вместе с тем, унисонный строй не равен октавному. Различия кроются в соотношении голосов. Если в октавном строе расстояние между нижними и верхними тонами достаточно широкое, то в унисонном, даже в пьесах, где одна струна постоянно открытая,

оно фактически сводится к нулю. Другими словами, бурдон и мелодию отделяет пространство (октава), которое возникает уже периодически, либо исчезает совсем (унисон). Низ и верх уравниваются окончательно.

7. В свете сказанного, складываются три разновидности звуковысотных зон. Первая из них апеллирует к «тонкому», реальному звуку, совпадает с понятием, введенным Н. Гарбузовым. Вторая связана с «углощённым тоном», находит отражение в видах настроек хордофонов. Третья относится к полноценному представлению и функционированию самого бурдона. Эта зона охватывает нижнюю часть спектра, то есть первые четыре обертона натурального ряда – октаву, квинту, кварту – и локализуется в пределах двух октав. Её верхней границей является кварта, а нижней – октава. Интервалы, находящиеся выше кварты по натуральному ряду (то есть уже), отражают господство мелодии, ниже (соответственно, шире) – преобладание бурдона. Прерогативой последнего являются октавный, квинтовый и квартный строи.

8. Следовательно, бурдон и мелодия образуют звучащее пространство. Бурдонное многоголосие есть принципиально *пространственная* музыка.

9. Преобладание консонансов в рассматриваемой музыке на разных этапах её эволюции свидетельствует о том, что тюркоязычные народы находятся в гармонии с самими собой и внешним (природным и социальным) миром.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В данном случае под термином «строй» подразумевают именно настройку струн в интервалах квинты, кварты, терции и др.

<sup>2</sup> При настройке лютовых хордофонов обычно регулируют высоту основного тона бурдонной струны, её подтягивают к мелодической.

<sup>3</sup> В настоящее время этот вид строя встречается редко.

<sup>4</sup> Музыкальные примеры заимствованы из сборников: [4, с. 15; 8, с. 97-98; 4, с. 120; 7, с. 294]. Нами приводится об-

щепринятая система нотной записи, соответствующая оркестровому строю (*d-g*). Реальная высота звучания – на октаву ниже. В нотных примерах представлены фрагменты.

<sup>5</sup> I и II сага – названия кульминационных разделов в домбровых кюях Западного Казахстана.

<sup>6</sup> Терцовый, секундовый и унисонный строи встречаются в пьесах для щипковых хордофонов.

<sup>7</sup> Об интервальной структуре (ИС) строя на европейских смычковых инструментах см.: [11, с. 17-22].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. – М., 1980.

2. Гуллыев Ш. Туркменская музыка (наследие). – Алматы, 2003.

3. Есенулы А. [Г. Елеусізқызы] Куй керуені. – Алматы, 1997. – [На каз. яз.].

4. Есенулы А. [Г. Елеусізқызы] Куй кастерлі ауез. – Алматы, 1998. – [На каз. яз.].

5. Жубанов А. Казахский музыкальный инструмент – домбра // Музыкознание. – Алма-Ата, 1976. – Вып. 8-9. – С. 8-20.

6. Ихтисамов Х. К проблеме сравнительного изучения двухголосного горланного пения и инструмен-

тальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и матер. В 2 ч. Ч. 2. – М., 1988. – С. 197-216.

7. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Наследие. – Ташкент, 1972.

8. Курмангазы. Сарыарка. Куйлер / сост. К. Ахмедьяров. – Алматы, 1995. – [На каз. яз.].

9. Мацеевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы, 2007.

10. Назайкинский Е. Экмелика. Зальцбург (информационно-аналитический обзор). – М., 1997. – Рукопись.

11. Свободов В. Роль европейского смычкового инструментария в становлении ладового мышления // Музыковедение. – 2006. – № 2. – С. 17-22.

12. Тунгышулы Е. Атадан мұра. – Алматы, 1999. – [На каз. яз.].

13. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. – М., 1928.

14. Утегалиева С. О звуковысотной зоне настройки казахской домбры // Утегалиева С. Хордофоны

Центральной Азии. – Алматы, 2006. – С. 73-84.

15. Утегалиева С. Традиционные и современные музыканты о высоте домбрового строя // Утегалиева С. Хордофоны Центральной Азии. – Алматы, 2006. – С. 85-94.

16. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М., 1998.

17. Штумпф К. Происхождение музыки / пер. с нем. Ю. Вайнкопа; ред. и предисл. С. Гинзбурга. – Л., 1927.

## НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

### Пример № 1

строй домбры (квинтовый)

Орташа екпінде



### «Акку».

Кюй для казахской домбры

### Пример № 3

строй домбры (секундовый)

[Жылдам]



### «Карлыгаш».

Кюй для казахской домбры

### Пример № 2

строй домбры (квартонный)

[Жылдам, жігерлі, еркін]



### Курмангазы. «Торемурат».

Кюй для казахской домбры

### Пример № 4

строй дутара (унисонный)

*Allegro giusto*



### «Куштор».

Пьеса для узбекского дутара

### Утегалиева Сауле Исаковна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры музыковедения  
Казахской национальной консерватории  
им. Курмангазы





Л. А. КУПЕЦ

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

## ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ В ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ КЛОДА ДЕБЮССИ

УДК 78.071.1: 78.03

**И**звестный как «век истории», XIX век отмечен не только бурным развитием исторического знания. В рамках общего интереса к истории формировалось и её новое понимание: история как история культуры. В XX веке это направление дало крупнейших европейских культурологов, например, Й. Хёйзингу, Х. Ортегу-и-Гассета, К. Ясперса. Эпистолярное наследие великого французского музыканта, фактически создавшего основные концепты музыкальной картины мира XX века, Клода Дебюсси – это не только основной источник для понимания его личности, но документальное явление, в котором раскрывается интерес композитора к истории культуры.

Если попытаться представить взгляды Дебюсси на развитие и смену человеческих цивилизаций как некую целостную модель истории культуры, то она выглядит следующим образом<sup>1</sup>. История культуры для композитора начинается с индийской философии, греческой литературы и философии (Еврипид, Софокл, Пифагор и, особенно, Платон). Затем в круг интересов входит китайская и японская средневековая скульптура и живопись, охватывающая несколько столетий (вплоть до середины XIX века) и на которую (в свою очередь) сильно повлиял буддизм. Из европейских поэтов внимание композитора обращено к Шарлю Орлеанскому и Франсуа Вийону.

В эпохе Возрождения Дебюсси выделяет титанов: Микеланджело и Л. да Винчи, сравнивая последнего с Моцартом. XVII–XVIII века в представлении композитора – это стиль Люксембургского сада, выражающего (как он писал) французский дух так же, как картины Ватто и музыка Ж.-Ф. Рамо и Ф. Куперена. Но XVIII век для Дебюсси – это и Гёте, много давший (как и индийская философия) Шопенгауэру, который, в свою очередь, связан с Ницше. Кроме философов,

XIX век «живёт» в живописи Тёрнера, Бёклина, импрессионистов, в литературе Э. По, поэзии парнасцев и символистов и даже в натурализме Э. Золя, который так не нравился Дебюсси.

Рассматриваемая таким образом история культуры в восприятии Дебюсси циклична, для неё не характерна эволюционность в развитии. Исторический процесс скрыт: есть равновеликость и равноценность сочинений, имён, культур. Характерно, что циклические взгляды Дебюсси сформировались до появления трудов О. Шпенглера. А своеобразное процессуальное начало появляется у французского композитора в «контрапунктическом» объединении эпох и фигур, оказавших, по его мнению, влияние на развитие культуры. Например, Дебюсси неоднократно называл творчество Микеланджело «чистым модерном», общеизвестно его сравнение искусства И.-С. Баха с яванским гамеланом.

Тот же взгляд свойствен Дебюсси при интерпретации истории музыки как части истории искусства, культуры. История музыкального искусства для композитора разворачивается в нескольких планах: горизонтальном (по национальным школам), вертикальном (значимость эпох в истории музыки), диагональном (связи и параллели отдельных фигур и явлений в музыкальном искусстве).

### История музыкальной культуры «по-Дебюсси»

История музыки у Дебюсси охватывает достаточно широкий временной и пространственный диапазон: от григорианского хора – до современного искусства начала XX века (Дж. Пуччини, И. Стравинский, П. Дюка, А. Шёнберг). Несмотря на явно европейскую основу взглядов Дебюсси (внимание к французской, немецкой, итальянской музыке), он интересуется русскими композиторами (М. П. Мусорг-

ским, П. И. Чайковским, Н. А. Римским-Корсаковым, И. Ф. Стравинским), норвежскими (Р. Нурдроком, Э. Григом), а также яванским и индийским музыкальным искусством.

Дебюсси рассматривает и всемирную историю музыки циклично, как совокупность историй отдельных, своеобразных и относительно замкнутых национальных школ-традиций:

– французская, «золотой век» которой был в произведениях Рамо и Куперена;

– немецкая, начавшаяся с Баха, затем – Глюк; её кульминацией стали Моцарт и Бетховен, а Вагнер – гениальным «заключителем» эпохи;

– итальянская, в которой музыка Палестрины, Лассо, Витторио является мерой культуры для любого композитора, и явное отсутствие этой меры в современной итальянской школе (Верди, Пуччини и др.);

– русская школа, обновившая в XIX веке жанр симфонии за счёт народных тем, хотя, по убеждению Дебюсси, этот материал не адекватен форме (например, у Балакирева и Римского-Корсакова); а в XX веке новая русская школа стала менее русской, так как Стравинский, по мнению Клода Французского, тяготеет к Шёнбергу;

– в норвежской школе Дебюсси высоко оценивал творчество Нурдрока и произведение Грига «Пер Гюнт».

Кроме кульминационных имён в национальных культурах композитор отмечает и особые моменты во всемирной истории музыкального искусства: духовная музыка XVI-XVII веков, французская музыка XVIII века, венская классическая школа, инструментальная музыка Берлиоза и Шопена. Дебюсси акцентирует в этой истории музыки индивидуальные вехи, своего рода диагональные связи и параллели отдельных композиторов-гигантов, их место в музыкальном искусстве:

– Бах – основа всей музыки; Глюк и его влияние на французскую музыку; Вебер – отец романтизма; Мейербер и его влияние на оперу; Вагнер и его культ во Франции.

– моцартовский оркестр – это образец, который нужно возродить;

– «чистота» музыки Шопена сходна с искусством Куперена;

– контрапункт яванской музыки лучше, чем у Палестрины.

В рамках истории музыки Дебюсси рассматривает и развитие основных музыкальных жанров: духовной музыки, симфонии, оперы.

Таким образом, в истории и культуры и музыки Дебюсси интересуется как близкие по времени явления, так и древние цивилизации Востока и Запада, контакты которых способствовали взаимному обогащению (например, античная Греция и Египет). Более того, внимание композитора направлено не на то, что разделяло Восток и Запад, а на то, что их объединяло.

Культура «по-Дебюсси» имеет два фокуса: античность и Восток. В эпистолярной Клода Французского Восток зафиксирован как разновекторное явление. Наряду с давно освоенными в слуховом опыте европейцев «испанским» и «венгеро-цыганско-вербункошным» Востоком, Дебюсси активно обращается к культурам индо-буддийско-дальневосточной метатрадиции (понятие Л. С. Васильева).

### Путь на Восток

«Встречу» Дебюсси и Востока обычно датируют 1889 г., когда он, побывав на Всемирной выставке, познакомился с яванской музыкой. Упоминания об этих впечатлениях встречаются в письмах, рецензиях, статьях Дебюсси и в 1895, и в начале 1900, и в 1913 гг. Но если античность привлекала композитора на протяжении всей его жизни, то интерес Дебюсси к Востоку резко возрос в 1900-1910-х гг. Например, в 1912 г. он упоминает в рецензии на концерт Ж. Э. Колонна законы конфуцианства, яванскую музыку и «восточные ткани», без которых не существует сегодня хорошего оркестра»<sup>3</sup>.

В некоторой степени этот интерес был связан, вероятно, с началом дружбы Дебюсси с П.-Ж. Туле (1901) и В. Сегаланом (1905), с которыми композитор планировал создать работы для театра: с Сегаланом в 1907 г. – «Сидхарта» (напомним, что, Г. Гессе написал свою поэму в прозе «Сидхарта» значительно позже – в 1919-1922), с Туле в 1912 – персидский балет. В эти же годы Дебюсси работает над такими сочинениями, как «Пагоды», «Золотые рыбки», рапсодия для саксофона (написанная в 1903 году, и которой сам Дебюсси давал разные названия – «фантазия», «мавританская рапсодия», «арабская рапсодия»<sup>4</sup>, балеты – «Камма» (1911-1912), «No ja li» (на малайский сюжет, 1913-1914), индийская драма (по Г. д'Аннунцио, 1914).

Эпистолярное наследие Дебюсси свидетельствует об интересе композитора к разным культурам Востока. Познакомившись с музыкально-исследовательским этюдом Сегалана, посвящённого музыке маори, Дебюсси предлагает автору заняться индийской музыкой, чтобы оказать большую услугу музыковедению. Прочитав жизнеописание Будды в 1907 г., композитор был им просто очарован. Знал знаменитую «Кама-сутру». Побывав в 1910 г. на китайской выставке, оценил её в двух словах: «изыскано и красиво». Кроме того, по свидетельству его друзей (Ж. Дюрана и П. Валери-Радо), в комнате Дебюсси с 1905 г. стояла китайская деревянная жаба, которую сам композитор считал фетишем, а на камине была статуэтка буддийского священника; на стене висела гравюра Хокусаи «Волна» и японское лаковое панно с рыбками.

Среди друзей Дебюсси было немало тех, кто чрезвычайно интересовался Востоком: Л. Лалуа, А. Мессаже, Р. Годе, Сегалан, Туле, а также эзотерическими

и оккультными учениями, широко распространившись в конце XIX – начале XX вв.: В. де Лиль-Адан, П. Луис, К. Мендес, Ж. Буа, С. Малларме, Г. д'Аннунцио. Например, Лалуа был автором исследования «Китайская музыка», вышедшего в 1912 г., и либреттистом оперы А. Русселя «Падмавати» (1914), а Годе в конце 1880-х гг. побывал в Ост-Индии.

Сам Дебюсси в письме к Шоссону в 1903 г. предлагает создать Общество музыкального эзотеризма, так как, по его мнению, «музыка должна быть наукой Высшей, охраняемой толкованиями столь длинными и столь трудно понимаемыми, что они обескуражили бы людское стадо, пользующееся ею также непринуждённо, как носовым платком»<sup>5</sup>. Эзотерические интересы Дебюсси могли быть одной из причин его восточных пристрастий.

Исследователи Ж. Бене, А. Решар, Ф. Линкольн и Р. Орледж высказывают предположение, что Дебюсси был членом масонской ложи Veritas, а с 1885 г. и до своей смерти состоял в звании Великого Магистра общества Сиона. По мнению Орледжа, некоторые из близких композитору людей, например, А. де Ренье и Мендес, были связаны с орденом Розенкрейцеров, «воскрешённым» во Франции Ж. Пеладаном и Ст. де Гуайта в 1888 г. С последним Дебюсси, видимо, был знаком (предполагает Орледж), хотя фактических доказательств этому нет<sup>6</sup>.

Интерес к Индии для Дебюсси – это интерес к иному мышлению и иным ценностям, столь характерный для французской (и шире, – европейской) культуры конца XIX века. Последний обусловлен возникновением таких научных дисциплин, как санскритология и индология, и появлением переводов «Бхагаватгиты» на латынь и европейские языки (наиболее полный перевод на французский язык был сделан впервые Ж. Бюрнуфом в 1861 г.). Но особое распространение «Гита» и индийская культура получили в конце века. П. Бурже, друг юности Дебюсси и один из «законодателей литературной моды» 1870-80-х гг., писал, что «в душе каждого образованного человека, обуреваемой мыслями, кроется буддист»<sup>7</sup>. В качестве яркого примера он приводит творчество главы парнасской школы Л. де Лиля с его «Бхагават». С именем этого поэта связаны несколько сочинений Дебюсси: два неизданных камерно-вокальных сочинения – «Эклога» (1881) для сопрано и тенора (без сопровождения) и романс «Девушка с волосами цвета льна» (1882), давший название одной из фортепианных прелюдий композитора. Бурже утверждал, что «общая основа, которая связывает между собой мечтания всех людей одного поколения – Индийский полуостров и его религиозные образы»<sup>8</sup>. В связи с Индией следует упомянуть «Химеры» Ж. де Нерваля, «Общий курс литературы» А. де Ламартина, а также статью И. Тэна о буддизме, написанную около 1889 года и возникшую по поводу известной книги Ф. Кёппена «История буддийской религии».

Во французской живописи этого времени влияние буддизма распространялось через знакомство на выставках с работами китайских и японских мастеров. Общеизвестна любовь Клода Моне и Клода Дебюсси к гравюрам Хокусаи. Одной из причин вспыхнувшего в Европе интереса к буддизму, вероятно, была его «психологичность», отмеченная многими исследователями<sup>9</sup>. Психологический аспект буддизма, по-видимому, тогда и обратил на себя внимание европейцев в конце XIX века, когда в европейской науке началась интенсивная разработка проблем психологии, венцом которой стала теория психоанализа З. Фрейда.

Имея замыслы сочинений на персидский, малайский, египетский, индийский сюжеты, сам Дебюсси понимал восточную культуру как исторически сложившуюся целостность, отличную от западной культуры (без выделения в этой культуре буддизма, индуизма и т. д.). Но в центре внимания европейской культуры тогда были Индия, Китай, Япония, то есть общая индобуддийско-дальневосточная цивилизация, которая, как утверждают отечественные исследователи С. Ольденбург и Л. Васильев, объединяет индо-буддийскую и китайско-конфуцианскую традиции в одну метатрадицию<sup>10</sup>. А в этой метатрадиции Индия являлась несомненным духовным и культурным «фундаментом».

По мнению В. Шохина, «тематически индуистское наследие в западно-европейской литературе [читай – культуре. – Л. К.] выступает в единстве элементов подвижных – варьируются мифологические реалии, и устойчивых – набор основных мировоззренческих концепций (пантеизм, трансмиграция, специфическое этическое сознание)»<sup>11</sup>. В эпистолярном наследии Дебюсси можно найти много примеров, близких этой точке зрения. Например, в письме к своему издателю Дюрану (август 1915) Дебюсси писал, что «умершие деревья несомненно хранят в себе нечто от душ богов, изгнанных из людской памяти»<sup>12</sup>. А в письме к Линденлаубу в 1903 г., протестуя против эпитетов «странный, причудливый, дальневосточный», которыми музыкальные критики обозначали его музыку, Дебюсси пояснял: «Я добросовестно вслушивался во множество звуков, существующих в природе; поверьте, что я не знаю более прекрасных»<sup>13</sup>. О пантеизме как основе эстетических взглядов Дебюсси упоминают все исследователи его творчества<sup>14</sup>.

Есть и более точные факты, подтверждающие знание Дебюсси индийской культуры. Высказывание композитора 1903 г. обнаруживает его понимание этической стороны индийской философии: «Разумеется, я отдаю себе отчёт в обоснованности стремлений и апостольских энтузиазмов. Ничто так не возбуждает, как игра в маленького Будду: питаться одним яйцом и двумя стаканами воды в день и отдавать остатки бедным, пережевывать бесконечные бредни космогонического пантеизма, мешанину из божественных сил природы, сладострастных смещений “я” и “не-я”,

растворяющиеся в культе вселенской души»<sup>15</sup>. Известно, что у Дебюсси и Сегалана 11 сентября 1906 г. состоялась беседа о нирване<sup>16</sup>. Будучи восхищён тем сюжетом из жизни Будды, который Сегалан предложил ему для оперы, Дебюсси в письме к Сегалану (1907) просит прислать ему «всё, что есть нового по “Сидхарте”»<sup>17</sup>. В этом жизнеописании, как можно понять из письма, Дебюсси привлекли, в первую очередь, фантазийное и глубоко философское начала: «Это удивительный сон! В настоящее время я не знаю музыки, способной пронизать эту бездну!» – так писал Дебюсси Сегалану 26 августа 1907 г.<sup>18</sup>

Обобщая факты, разбросанные в эпистолярии Дебюсси, следует признать:

1. Его Восток – это собирательное понятие культур Ближнего, Среднего и Дальнего Востока.
2. Несмотря на повышенный интерес композитора к традиционным восточным культурам, их влияние носило преимущественно ассоциативный характер, тем самым делая его трудно уловимым в музыкальном стиле Клода Французского: например, Р. Ховей указывает на аналогии с элементами индийской раги (известной в традиции Карнатик как Вашаспати) в центральном эпизоде «Острова радости»<sup>19</sup>.
3. Восприятие индийской культуры в качестве источника античности и затем европейской (а потом уже французской) культуры.

### Новая античность

Античность в понимании Дебюсси – это нечто светлое, свободно-фантазийное, эстетически прекрасное, элегантно эротическое. В таком восприятии переплелись два противоположных начала: античность винкельмановского и ницшеановского типа.

В своих письмах композитор часто пересказывает, не цитируя, мысли и элементы учений античных философов и мыслителей: Диогена, Сократа, Платона и других. Он использует эти «античные модели» как подтверждение и одновременно украшение своей собственной мысли. Например, в письме к Стравинскому (август 1913) Дебюсси писал: «Музыка «Звездоликого» всё-таки странная. Возможно, что это и есть «гармония ночных сфер» Платона (только не спрашивайте, в каком сочинении и на какой странице об этом сказано)»<sup>20</sup>.

На протяжении всего своего творчества Дебюсси обращался к античной тематике: начиная такими известными сочинениями, как «Послеполуденный отдых Фавна», «Песни Билитис», «Дельфийские танцовщицы», «Сиринокс», «Сирены» (из «Ноктюрнов»), и заканчивая проектами, которые композитор не завершил (балеты – «Дафнис и Хлоя», «Орфей», оперы – «Афродита», «Орфей», «Диана в лесу», «Орестея» (или «Ахилл»), «Пигмалион», «Дионисос», «Психея»). Количество сочинений Дебюсси, написанных на эту тему (опубликованных, неопубликованных и

проектов), – а их около 17, – подтверждает явный интерес композитора к античности. Кроме того, следует вспомнить, что первым произведением Дебюсси был «Триумф Вакха» (1882), а к «Песням Билитис» он обращался трижды: 1887 г. – вокальный цикл, 1900-1901 гг. – его оркестрово-сценический вариант, 1914 г. – переложение для двух фортепиано («Шесть античных эпитафий»). В дальнейшем Дебюсси собирался ещё сделать сюиту из этой музыки.

Почти все использованные (или упомянутые) Дебюсси мифологические образы и сюжеты можно условно объединить в три группы: 1) относящиеся к культу Афродиты, 2) Аполлона, 3) Диониса. Оставшиеся также имеют связи с этими группами. Так, Диана (или Артемида) – сестра Аполлона, а Ахилл, будучи сыном наяды, в греческой мифологии соприкасается с культом Пана (и, соответственно, Дионисом). В этих группах выделяются семантические доминанты: красота и любовь, красота и искусство, природа и искусство. Следовательно, ключевыми понятиями античности à la Дебюсси выступает сочетание любви, красоты, природы и искусства. Все эти эстетические категории часто встречаются в письмах, статьях и рецензиях композитора.

В отличие от существовавшей в искусстве рубежа веков антиномии аполлонийского и дионисийского начал, у Дебюсси это противопоставление не выявлено. Напротив, ему важно то общее, что их объединяет, – это искусство. Композитор даже смешивает «эпитеты» своих персонажей: Орфей у него весёлый и остроумный, а Фавн и Пан – элегические и мечтательные.

А в 1911 г. в письме к Р. Годе Дебюсси так писал о своей мистерии «Мученичество Св. Себастьяна»: «культ Адониса соединился там с культом Иисуса, что это, как утверждают, очень красиво»<sup>21</sup>. В данном контексте ещё раз следует вспомнить факт принадлежности Дебюсси к масонскому ордену. Показательно и использование композитором категории красоты как критерия оценки.

Значимость для Дебюсси категории красоты в жизни и искусстве явно прослеживается и в его эпистолярном наследии, и в его быту, и даже в оформлении изданий своих произведений<sup>22</sup>. Об органически присутствующем Дебюсси чувстве прекрасного свидетельствует и сам выбор авторов стихов для вокальных сочинений, поэтическому стилю которых важен декларируемый эстетизм. В основном – это поэты, прямо или косвенно относящиеся к «парнасской школе» (Л. де Лиль, Т. де Банвиль, П. Бурже, Ш. Бодлер), либо «вышедшие из неё» (С. Малларме, П. Верлен). Выбор Дебюсси стихов именно этих поэтов указывает достаточно определённо на эстетизм самого композитора: «Фонтан» и «Вечерняя гармония» Бодлера, «Море прекрасней соборов» Верлена, «Видение» и «Вздых» Малларме и др. В музыкальном языке Дебюсси особое отношение к красоте ощущается в первую очередь в его гармонии, которую критики называли «красочной, колористической, изысканной». Сам композитор в письме

к Р. Ленорману в 1912 г. сравнивал свои гармонии с «прекрасными бабочками»<sup>23</sup>.

Отношение Дебюсси к красоте сходно с восточной традицией, где синонимом красоты стала природа, но не столько пластически-образная (как в античности), а изысканная, магически-тайная, скрыто-намекающая. Такое понимание красоты исходит из основного постулата буддийской философии об иллюзорности бытия. Этим объясняется, по мнению Л. Васильева, влияние буддизма и особенно дзен «на развитие различных сторон японской национальной культуры, и прежде всего на воспитание чувства прекрасного: умение найти скрытую красоту во всём, везде и всегда»<sup>24</sup>. Так, в рецензии на сонату Глюка в 1901 году Дебюсси «поёт» гимн красоте, «подобной совершенным контурам архитектуры, контурам, растворяющимся и сливающимся с окрашенными пространствами воздуха и неба, пространствами, с которыми эти контуры сочетаются в гармоничном

единстве»<sup>25</sup>. Спустя три года, в 1904, в интервью П. Ландорми он соединяет красоту с наслаждением и простотой – как идеал музыки<sup>26</sup>. А в 1915 г. прямо противопоставляя красоту войне<sup>27</sup>, Дебюсси поясняет свою позицию в письме к Стравинскому: «закрывать окна для красоты – ... уничтожает смысл жизни»<sup>28</sup>.

Таким образом, сплав, некая синтетичность – как принцип – явился характерной чертой взглядов Дебюсси на искусство и культуру: сплав внутри античности, собирательное понимание Востока, соединение античности, христианства и буддизма, и, наконец, – объединяющее восприятие Запада и Востока. Соответственно и художественный стиль композитора в современной научной дебюссиане рассматривается как некая амальгама трёх стилистических направлений в парижском искусстве ‘fin de siècle’: «живописного» импрессионизма, «поэтического» символизма и «архитектурно-декоративного» Art Nouveau<sup>29</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь и далее в этом разделе для описания композиторской модели истории культуры в качестве источников использованы: Debussy Cl. Letters. – London, 1987; Debussy Cl. Lettres. 1884-1918. – Paris, 1980; Lockspeiser E. Claude Debussy. Sa vie et sa pensee (suivi de analyse de oeuvre par Harry Halbreich). – Paris, 1980; Victor Segalen et Claude Debussy. – Monaco, 1962; Дебюсси К. Избранные письма. – Л., 1986; Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. – М.; Л., 1964; Кремлёв Ю. Клод Дебюсси. – М., 1965.

<sup>2</sup> Здесь и далее в этом разделе используются источники: Debussy Cl. Letters. Op. cit., 1987; Debussy Cl. Lettres. Op. cit., 1980; Holloway R. Debussy and Wagner. – London, 1979; Jarocinski S. Debussy: kronika, zycia, dzieła, epoki. – Krakow, 1972; Orledge R. Debussy and the Theatre. – Cambridge, 1982; Victor Segalen et Claude Debussy. Op. cit.; Winzer D. Claude Debussy und die französische musikalische Tradition. – Wiesbaden, 1981; Дебюсси К. Избранные письма...; Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы...

<sup>3</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы..., с. 205.

<sup>4</sup> Debussy Cl. Letters..., 1987, p. 137.

<sup>5</sup> Дебюсси К. Избранные письма..., с. 44.

<sup>6</sup> См.: Orledge R. Debussy and the Theatre. – Cambridge, 1982.

<sup>7</sup> Бурже П. Очерки современной психологии. – СПб., 1888. – С. 347.

<sup>8</sup> Там же, с. 235.

<sup>9</sup> Подробнее см.: Психологические аспекты буддизма. – Новосибирск, 1986.

<sup>10</sup> См.: Ольденбург С. Культура Индии. – М., 1991; Васильев Л. История религий Востока. – М., 1992.

<sup>11</sup> Шохин В. Индуистские традиции в литературах Запада и некоторые культурологические аспекты современного тра-

диционализма // Художественные традиции литератур Востока и современность. Традиционализм на современном этапе. – М., 1986. – С. 298.

<sup>12</sup> Дебюсси К. Избранные письма..., с. 238.

<sup>13</sup> Там же, с. 102.

<sup>14</sup> Например: Штерн М. Образы природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова и Клода Дебюсси: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1988.

<sup>15</sup> Debussy Cl. Letters..., 1987, p. 98.

<sup>16</sup> Victor Segalen et Claude Debussy..., p. 55.

<sup>17</sup> Дебюсси К. Избранные письма..., с. 128.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Lesure F., Howat R. Debussy (Achille-) Claude // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / General Editor – Stanley Sadie. – Oxford University Press, 2000. (Электронный ресурс).

<sup>20</sup> Дебюсси К. Избранные письма..., с. 203.

<sup>21</sup> Там же, с. 175.

<sup>22</sup> Debussy Cl. Lettres..., 1980, p. 13.

<sup>23</sup> Дебюсси К. Избранные письма..., с. 191.

<sup>24</sup> Васильев Л. Указ. соч., с. 363.

<sup>25</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы..., с. 19.

<sup>26</sup> Там же, с. 169.

<sup>27</sup> Дебюсси К. Избранные письма..., с. 247.

<sup>28</sup> Там же, с. 249.

<sup>29</sup> См., например: Liess A. Claude Debussy und der Art Nouveau // Studi musicali. – 1975. – S. 245–276; 1976. – S. 143–234; Сарабянов Д. Стиль модерн. – М., 1989; Кокорева Л. Клод Дебюсси. От оперы «Пеллеас и Мелизанда» к «Прелюдиям» (к вопросу о музыкальном символизме) // Очерки по истории зарубежной музыки. – М., 2008. – Вып. 2. – С. 5-135.

### Купец Любовь Абрамовна

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки  
Петрозаводской государственной  
консерватории им. А. К. Глазунова



Г. Е. КАЛОШИНА

*Ростовская государственная консерватория (академия)  
им. С. В. Рахманинова*

## ЧЕРТЫ МИСТЕРИИ В РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ ТРАГЕДИЯХ МИЙО-КЛОДЕЛЯ

УДК 781.6.082.10

Идея религиозно-философского театра возникла ещё в теоретических трактатах Ф. Шлегеля. Пытаясь предопределить, каким будет романтический театр, он рассматривает три разновидности трагедий. Низшая форма – реалистическая трагедия, вторая разновидность – философская трагедия, к ней он отнёс театр Шекспира, где автор дискутирует сакраментальные вопросы бытия и социума, но не разрешает их. Шлегель противопоставляет ей романтическую христианскую трагедию, которая будет «не только предлагать загадку бытия, но и разрешать её: она должна выводить жизнь из запутанностей настоящего и, проведя через них, довести до окончательного развития и окончательного разрешения» [1, с. 23]. Для неё будет характерен новый тип развязки, «когда из смерти и страдания возникает новая жизнь и Просветление, Преображение внутреннего человека» [1, с. 24-25]. Апробировал эту разновидность трагедии сподвижник Шлегеля по йенской романтической школе Людвиг Тик, создавший в 1800 году христианскую трагедию «Жизнь и смерть Святой Геновевы». На её сюжет написана единственная опера Шумана. Но в музыкальном театре первенство воплощения концепции христианской трагедии принадлежит Вагнеру в опере «Тангейзер». Он продолжил разработку этой концепции в «Тристане», в «Кольце нибелунга», в «Парсифале».

В искусстве XX века именно Клодель стал создателем нового варианта религиозно-философской, христианской трагедии («Благовещение Марии», «Залог», «Атласный башмачок»), равно как и религиозно-философской поэмы и оды. Начав, как поклонник Малларме, Рембо и Бодлера, в 16 лет он почувствовал себя «призванным» служению Господу. Эмоциональными стимулами его обращения к вере были по его признанию «Магнификат» Баха, «Парсифаль» Вагнера и «Озарения» Артюра Рембо, что предопределило главенствующую роль католических мотивов в его творчестве. Философская концепция Клоделя, опирающаяся на идеи неоплатонизма и неотомизма, в разных вариантах моделируется в его спектаклях и совместных творениях с музыкантами. Мир по Клоделю един, неразделим, это – целостная Божественная Бесконечность (непрерывный континуум), находящаяся в вечном самодвижении. В своём развитии она стре-

мится к вечной гармонии и не может разделяться на отдельные исторические периоды. Мир есть самостановление Божественного Промысла. Всякое действие, всякое историческое событие есть мгновение этой Божественной бесконечности. Оно предопределено и спонтанно, задано и непреднамеренно. Принципы универсальности и длительности (связь с А. Бергсоном), взаимобратимости пространственно-временных форм (пространство – длящееся время, а время – самостановящееся пространство) приводят к тому, что драматическое действие всегда открыто, являясь лишь произвольно выхваченной частью непрерывно длящегося всемирного течения событий. Рассматривая каждое историческое явление и отдельную личность как частицы общего процесса, Клодель не даёт чёткого определения характеров и положений. Он пренебрегает психологическим анализом, считая, что героическая Личность или личность художника-Творца призваны осуществить божественное предначертание<sup>1</sup>. Так трактованы у Клоделя образы Жанна в оратории-мистерии Онеггера, Христофора Колумба, призванного перенести весть о Христе (Коломб – голубь, символ святого духа, Христофор – несущий крест), идеи католической веры в Западное полушарие.

Идеал Клоделя – безграничное и вечное божественно-прекрасное. Его привлекает таинство божественного преобразования и рождение красоты из хаоса и земного безобразия. Заметно воздействие пантеизма в духе Спинозы и Гёте (природа – это храм) и проблема нравственного совершенства через постижение таинства веры<sup>2</sup>. Театр Клоделя – это исключительно религиозно-философский театр. Основой драматургического процесса являются диалоги и дискуссии вокруг идей и символов, которых олицетворяют те или иные персонажи. Отсюда наличие в драматургии вневременного символического уровня. Так, в пьесе «Город» Бём – символ познания, Кевр – символ поэзии, с помощью которой постигаются истины. В процессе развития пьесы Бём формулирует идею веры как основы самопознания, а Кевр приходит к вере, принимает сан епископа. Идейный смысл драмы Клоделя – научное познание и поэзия сближаются через веру, вера содержит две стороны раскрытия истин Бога, как создателя мира. В пьесе «Благовещение Марии» девушка, движимая состраданием, целует прокажённого в день

своей свадьбы. Далее разворачивается её страшная судьба: отвергнутая близкими людьми, она живёт в землянке, в лесу, в полном одиночестве, в молитве и вере. Подвижнический подвиг, молитвенное служение превращают её в святую, помогающую людям. Чудо преображения происходит в момент её кончины, когда на глазах собравшихся исчезают её струпья и язвы. И она, преображённая, умирает чистой и невинной как в начале драмы с надеждой на жизнь вечную...

Итак, театр Клоделя – это мифологический театр идей, дискуссионно-философский и мистериальный одновременно. Но главное, его театр отличает новая форма синтеза – *подвижно-вариабельная, поливалентная полижанровость*. Вот как он сам формулирует принципы нового синтеза: «Слова больше недостаточно. В некоторые мгновения актёру нужна поддержка оркестра, в другой раз необходимо только пение. Порой музыка нуждается в жесте; жест иногда может стать танцем. Присутствие актёра иногда слишком материально, в таких случаях на помощь приходит кино. Драму сменяет фрагмент балета, затем хоровое пение, солист, опять драма, кинофрагмент, наложение разных искусств по вертикали» [11, с. 45]. Несомненно, идея синтеза у Клоделя «кинематографична». Основопологающим становится *принцип монтажа* разных жанров и видов искусств, их свободное, *поочерёдное горизонтальные «включение»* в драматургию произведения или *вертикальное их наложение*. Он стремился синтезировать исторические разновидности театра (испанскую драму, античную трагедию, средневековую литургическую драму, классическую трагедию, японский театр но и кабуки, психологическую трагедию эпохи романтизма, символистскую драму, экспрессионистический театр) на основе полижанровой мистерии. Могучий поэтический дар позволил ему переплавить эти противоречивые и разнородные элементы и создать собственный оригинальный театр.

Ещё одной особенностью театра Клоделя является традиционный для классицизма принцип соподчинения всех компонентов структуре целого: «Идеальная драма должна представлять такое логическое построение, когда все роли теснейшим взаимосвязаны, а поведение действующих лиц становится понятным только в заключительных сценах. Каждая деталь должна вытекать из единого целого, а все части соподчиняться друг другу» [11, с. 68]. Принцип соподчинения выявляется в строгом подчинении трёх уровней – действенного, лирико-психологического, морально-этического – религиозно-символическому ряду. В композиции своих драм и поэм он использовал также структурные закономерности музыкальных форм: мессы, реквиема, рондо, вариаций *basso ostinato*, фуги. Поэтому его замыслы наиболее ярко реализовались в сотрудничестве с музыкантами.

Характерные особенности его личности – подвижника христианского вероучения, философа-неокаатолика и художника в одном лице – близки облику

Мессиаана, Жоливе, Дютийё. Именно у Клоделя впервые раскрываются концепции моделей веры (ортодоксальная, абсурдная, парадоксальная). Вокруг них поэт ведёт дискуссию, что позднее отражено в опере «Моисей и Аарон» Шёнберга. Модель драматургии грандиозной диалогии-мистерии «Атласный башмачок» с её симультанными и полипространственными процессами он спроецировал на совместные музыкально-театральные опыты с Онегером и Мийо.

Клодель особенно ценил совместные творения с Дариусом Мийо. Их первым опытом стала новая версия трилогии Эсхила «Орестея». Это яркий образец слияния эстетических устремлений Клоделя и Мийо, главной целью которых было возрождение принципов античной трагедии в современных условиях. «Я горжусь, что дал вам материал для этого гениального творения», – восторженно восклицал поэт о «Хоэфорах», обращаясь к композитору [цит. по : 12, с. 140]. Молодой автор продемонстрировал в них уже сложившийся самобытный стиль, опирающийся на «антиромантические» позиции, своё недюжинное умение выстроить развёрнутые, монументальные и совершенные формы. Он поставил перед собой трудную задачу: впервые в истории музыкальной культуры сочинение создано на основе полного текста трагедийного полотна Эсхила в переводе Клоделя с сохранением духа и важнейших идей великого поэта древности.

Надо отметить, что преломление традиций античности в искусстве XX века шло различными путями, что предопределено мифологизацией сознания, характерной для художественной культуры современности<sup>3</sup>. Первый путь выражен в широком заимствовании образов, тем, сюжетов, идей античности, которые становятся достоянием многочисленных музыкальных и театральных сочинений XX века. Например, только во французской культуре появляются «Антигона» Кокто–Онегера, «Царь Эдип» Кокто–Стравинского, «Амфион» Валерии–Онегера, «Утренняя серенада» – хореографический концерт Пуленка. Второй путь – создание произведений на современные сюжеты с использованием образов, тем античности («Жаворонок» Ануя, «Антигона – 43», «Бедный матрос» Мийо). Третий путь – воссоздание форм синтеза, свойственных древнегреческой трагедии на другом материале («Бернауэрин» Орфа). Четвёртый путь – стилизация греческой трагедии в театре Орфа («Прометей», «Антигона»), в национальном театре Греческой хореодрамы.

Случай «Орестеи» отличается от всех предшествующих. Здесь осуществлена попытка вовлечения синтетических музыкальных жанров XX века в драматический вариант античной трагедии. Как известно, музыка в древнегреческой трагедии была её неотъемлемой частью, так как представление осуществляло синтез театрально-сценического действия и музыки, которая мыслилась как триединство поэзии, собственно музыки и пластики танца. Мийо–Клодель идут по пути экспериментирования в духе идей Клоделя. В

каждой из частей «Орестей» роль музыки не равнозначна. На её примере можно проследить процесс становления *принципа полижанровости* в версии Клоделя. В первых двух частях трилогии – «Агамемнон» и «Хоэфоры» – драматическое и музыкальное начала противопоставлены. «Агамемнон» представляет собой театральное произведение, в котором омузыкалены лишь три фрагмента, в «Хоэфорах» уже семь музыкальных частей. «Эвмениды» – опера-оратория: текст трагедии *целиком* положен на музыку. Наиболее интересной с точки зрения жанрового решения представляется вторая часть трилогии – «Хоэфоры». Здесь нашло специфическое отношение к универсальному мифу в XX веке: соединяя в себе этическую, эстетическую, нравственную стороны, он является, по сути, формой познания действительности.

Авторы отказались от привычной трактовки античности как мира светлого разума, идеальной гармонии и красоты. Перед слушателем предстаёт мир грубый и жестокий, в котором бушует варварская стихия диких, нечеловеческих страстей как квинтэссенция дионисийского начала. Подобная трактовка стихийных бессознательных сил была присуща мифологическому театру Вагнера, очень любимого Клоделем, символизму начала XX века, театру Стравинского. Воплощая эту стихию, композитор использует сольно-хоровую ритмодекламацию в сопровождении оркестра ударных и ритмизированных сонорных эффектов хора. То есть, идея Лосева, считавшего, что главный принцип трагедии есть вторжение Хаоса в структурированный человеком природный Космос, реализуется у Мийо практически буквально<sup>4</sup>.

«Хоэфоры» – театральное-сценическое произведение, где омузыкалены все хоровые фрагменты трагедии, которые в античном театре были рупором идей *коллективно-бессознательного*, а также *обобщением* происходящих на сцене событий. Внутри полного текста трагедии в переводе Клоделя музыкальные фрагменты образуют *самостоятельное законченное полижанровое* сочинение, пронизанное единым развитием. Они составляют концертно-ораториальную версию, независимую от текста трагедии, хотя и порождённую им. В переводах Клоделя текст Софокла обретает особый ритмический пульс с контрастами ритмических и метрических формул в диалогах, которые сконцентрированы в музыкальных фрагментах. С помощью политонального гармонического ряда Мийо соединяет вокально-симфонические первую, третью и шестую части. В них развиваются рассредоточенные политональные вариации с постепенным увеличением количества аккордов и тональностей по вертикали при их проработке внутри частей. Автор использует здесь принцип старинных гокетов, в композиции которых за счёт ритмических процессов возникали подвижно-слоистые типы музыкальной композиции. Нами такие композиции названы *«покрывающими» («слоистыми») формами*. Они широко представлены в мифо-

логическом театре Вагнера, например, в «Тристане», где внутри действия существуют зоны концентрации групп лейтмотивов, образующих функционально подвижные, разомкнутые формы-структуры. Они накладываются друг на друга, как голоса в полифонии<sup>5</sup>. В «Хоэфорах» две такие формы, сцепляющиеся за счёт реприз-обобщений шестой и седьмой частей<sup>6</sup>.

Первая композиция образована за счёт единства фактурных, интонационных и лейтмотивных связей. Её основа – рондальность и политональные вариации, образующиеся сквозным развитием политонального ряда. Вторая (трёхчастная) формируется с помощью единства избранных композитором ритмофактурных средств и их синтеза в 7-й части.

Трилогия «Орестей» так же, как опера-оратория «Давид», полижанровый «Христофор Колумб» относится к религиозно-философскому театру. Самым грандиозным сочинением такого рода у Клоделя является поэма-мистерия «Христофор Колумб», на основе которой возникло грандиозное полотно Мийо. Сложная философская концепция космического масштаба, реализующаяся через многослойную драматургию, потребовала создания произведения, осуществляющего синтез всех элементов музыки, театра, кино. Либретто трактует исторически факт в строгом соответствии с философией Клоделя. История Колумба осознаётся как мгновение, вырванное из движения Божественного космоса, и разыгрывается в рамках театра идей и театра представления, причём и зрители, и актёры вовлечены в единое действие. Клодель стремится выявить философский смысл истории, опираясь на документы и хроники. Он представил Колумба как посланца Бога, которому открытие Америки предопределено свыше. Этот взгляд имеет исторические корни, так как есть исторический прецедент в виде *auto sacramentales* Лопе де Вега «Странствования Души»<sup>7</sup>.

История Колумба рассказывается и разыгрывается на фоне всеобъемлющей картины мироздания. В прологе на экране вращается земной шар на фоне звёздного неба – символа бесконечности Вселенной, от которого отрывается голубь – символ Святого духа и бессмертия. В эпилоге под звуки торжественного хора «Аллилуйя» вновь появляется вращающийся земной шар, на фоне картин звёздного неба возникает фигура Святого Жака, указующего душе Колумба дорогу среди звёзд к новой вечной жизни. В эту звёздную картину вплетается судьба Колумба. Основное содержание сочинения – размышление о целесообразности подвига Колумба, его титанической борьбы с миром лжи и несправедливости, олицетворением которого выступает испанская монархия. Клодель размышляет также о смысле героического деяния великой личности, необходимости его для человечества. Всё это облечено в форму проповеди и суда над Колумбом. Проповедник читает книгу жизни Колумба, своего рода аналог Святого писания. По ходу чтения возникают эпизоды-

воспоминания, эпизоды-размышления, эпизоды действия. Защитники и обвинители Колумба, и он сам пытаются оценить события истории с позиции будущих поколений. Вследствие этого происходит постоянное переключение времён и пространств. Композиционно спектакль строится по принципу монтажа и ретроспекции. Трудный путь Колумба, все его помыслы при верности исторически конкретной линии его поведения получают религиозно-мистическое истолкование. Вся его деятельность, напряжённая работа ума, титаническая активность трактуется как внушение свыше и непрерывно обсуждаются в выступлениях защитников и обвинителей. Собственно сценическим *внешним действием* являются именно суд и проповедь, остальное – «кадры» из прошлого и будущего, которые временно берут на себя функцию действенного начала. Главным персонажем помимо Колумба и королевы Изабеллы является проповедник, он же судья, который начинает проповедь, а по ходу сюжета изменяет свою функцию на роль судьи инквизиции. Одновременно появляются защитники и обвинители.

Полиструктурность драматургии выражена в наличии четырёх временных уровней: надвременного – религиозно-символического; синоминутного – действительного; лирико-психологического, погружённого в мир фантазии; мира воспоминаний, связанного с рассказом-повествованием, более спокойным течением и развёртыванием событий. Внутри линии воспоминаний периодически возникают действенные эпизоды. Символический ряд связан с образом самого Колумба и реализуется через символику его имени (Христофор – Крестоносец, Колумб – голубь, символ Святого духа). Он (Колумб) является избранником божьим с самого детства, когда голубь, подаренный королеве Изабелле и несущий кольцо, попадает в его дом как божественное знамение. В свою очередь Изабелле в детстве является видение Святого Жака, который призывает её помочь Колумбу открыть неведомые земли. Символический ряд включает также другие аллегорические и символические персонажи, близкие средневековому моралите.

Предрасположенность к полижанровости обнаруживается уже в либретто и усилена музыкой Мийо. В произведении присутствуют ряд литературных и театральных жанров разных эпох: литературной поэмы – об этом говорит ретроспективный показ событий, свобода построения композиции, наличие отступлений; исторической хроники – в документально конкретных деталях показываемых событий; спектакля типа философского диспута на религиозные и светские темы; черты эпического театра представления Брехта, выраженные в отстранении от изображаемого, вовлечении зрителя в диспут; средневекового фарса – в жанрово-бытовых сценах («Христофор Колумб» и его кредиторы), сцена вербовки на каравеллы); черты средневековых миракля и моралите («Четыре кадрили») – в присутствии аллегорических персонажей.

Внешние конфликты сосредоточены в ретроспективных эпизодах воспоминаний: Колумбу противостоит мир подлости, холодного расчёта, предательства в лице придворных испанского двора, показанного Клоделем аллегорически: в виде игры партий на «шахматной доске» в картине «Четыре кадрили». Характеристика враждебной Колумбу сферы даётся через изображение аллегорических фигур пороков этого общества: Зависти, Невежества, Тщеславия, Скупости. Драматически действенное начало сосредоточено также в эпизодах, связанных с реальными историческими событиями, например, в сцене вербовки матросов на каравеллы. Эта грандиозная сцена рисует многоцветные толпы в порту Кадикса. В неё включены и бытовые сцены, и элементы фарса. Генеральная драматическая кульминация произведения – бунт матросов, производящий впечатление огромной эмоциональной волны. В сцене «Испанский король и три мудреца» советниками короля выносятся приговор деяниям Колумба. Эта сцена решается также в обобщенно-аллегорической форме – решение судьбы мореплавателя преподносится в виде притчи. Мы видим, что в реально-действенном ряду постоянно присутствуют моменты аллегорических и символических обобщений, что говорит о тенденции мифологизации истории.

Лирико-психологический ряд включает две линии: этико-рефлексивную – оценка Колумбом своих деяний, где на первый план выступают черты жертвенности, мотивы искупления собственных ошибок. Так, в сцене, происходящей в трюме корабля, где везут Колумба, закованного в цепи, он остаётся наедине со своей совестью. Чтобы показать всю сложность, многогранность образа, автор выводит на сцену четыре олицетворения «Я» Колумба: Колумб-юноша, зрелый муж, тень Колумба и старик, подводящий итог своей жизни, между которыми разворачивается напряжённая дискуссия, наполненная психологическими переживаниями. Вторая линия – собственно лирические сцены: эпизоды королевы Изабеллы в детстве, детские мечты Колумба.

Наконец, ещё один уровень – рассказ-повествование определяет форму произведения как спектакля-диспута, в котором сталкиваются не столько действующие лица, сколько идеи, которые они олицетворяют. Большое место в драматургии занимает дидактика проповеди.

Важнейшее значение приобретают религиозные музыкальные культовые жанры оратории и страстей. Это связано не только с партией *testo* – проповедника-повествователя, но и определяется множественными функциями хора (он повествует, активно участвует в действии, провозглашает религиозные сентенции, молится), монументальностью и эпической обстоятельностью художественного процесса, принципом картинного «фрескового» противопоставления относительно законченных масштабных номеров. Коллективность мышления масс реализована через рассредоточенный

(образ хаотической стихии) и обобщённый (жанровый и культовый) тематизм. Есть здесь и признаки мессы: в частях «Искушение», «Te Deum», «Alleluja» с латинским текстом. Большая роль принадлежит оперным и балетным эпизодам. Оперные компоненты чрезвычайно многообразны, органично включены в процесс повествования. Их разнохарактерность говорит о воздействии особенностей лирико-психологической драмы (линия Колумб–Изабелла), народной музыкальной драмы (грандиозные массовые народные сцены), символического музыкального театра («Три мудреца», «Голубь над морем»), а также свойственные французской традиции балетно-танцевальные эпизоды. Именно балет («Четыре кадрили») характеризует с помощью резкой смены танцевальных *па* (контрасты старинных жанров) придворные интриги испанского двора. И всё это облечено в форму религиозно-литургического действия, в которое вовлечены присутствующие зрители. Мистерия и кинодраматургия объединяют весь этот полижанровый процесс.

Наиболее существенные моменты драматургии концентрируются в нескольких музыкально-тематических пластах. Ведущими являются торжественно-гимнический, культовый пласт, объективный по тону, выраженный средствами хорала, гимна, красками хоровых фактур (его функция – надвременное начало), и ритмодекламационный пласт – ритмизованная речь и хоровое скандирование в сопровождении ударных и сонорных эффектов у хора. Это способ характеристики действенного начала и эпико-драматического рассказа-диспута о жизни Христофора Колумба. Третий – лирически просветлённый пласт, с опорой на хоральность, синтетическую вокально-инструментальную кантилену, ариозность – связан с образом голубя и покровительницы Колумба королевы Изабеллы (сцена детства Колумба, образ Изабеллы-ребёнка). Его прозрачные, «акварельные» краски резко контрастируют остальному материалу. Все три тематических пласта составляют три «рефрена» множественного рондо музыкальной композиции («слоистая» композиция из «покрывающих форм», как в «Хоэфорах»), которые накладываются по вертикали в финалах первой и второй частей. Им резко противопоставлены жанрово-бытовые сцены, насыщенные ритмоформулами старинных (менуэт, паспье) и народных (хабанера, фламенко) танцев; аллегорические сцены, связанные с барочно-классическими стилизациями; динамически-действенные сцены, опирающиеся на инструментально-конструктивный пласт (политональные наложения хроматических комплексов). Они выполняют функцию эпизодов в композиции целого.

Объединяющим началом всех музыкально-тематических пластов является принцип обобщения через жанр. Первый комплекс собственно жанровый – танцы, колыбельная, народные баллады *compleine*. Вторая линия – культовая – сквозное использование гимна и хорала. Третья определяется единством

ритмических процессов – приём уже опробованный в «Хоэфорах» и «Сотворении мира». Так, в контрастах отдельных сцен существенную роль играет смена метроритмического движения (как в старинных сюитах). Вместе с тем, какая-либо одна ритмоформула может объединять несколько разнохарактерных картин. Но самое главное, что все *ритмические процессы вырастают из одного ритмического рисунка с несколькими вариантами*. Помимо этого симфонизм находит выражение в нескольких символических лейтмотивах: мотив-символ Креста, Веры, Голубя, Земли, тема Пути и тема исповеди, тема бури (символ препятствий), которые периодически возобновляются порознь и группами из трёх мотивов, внося эффект добавочных рефренов в композицию целого. Драматургия выстроена согласно «режиссёрской партитуре» и комментариев Клоделя. Жанрово-бытовая, светская сфера противопоставлена возвышенно-божественной, церковной. Оба плана контрапунктически переплетаются. За счёт наложений различных рондальных структур и драматургических переплетений светского и религиозного рядов в композиции целого возникает пластический сверх-символ моря (как в «Тристане» Вагнера)<sup>9</sup>.

В целом, мистерияльный театр Клоделя–Мийо<sup>10</sup> тесно связан с национальными традициями<sup>11</sup>, воплощает идеи синтеза искусств Клоделя, несёт на себе отпечаток мифологического театра Вагнера и воспроизводит все *параметры модели средневековой мистерии*<sup>12</sup>. Мистерия призывала зрителей к исповеди, покаянию, очищению, втягивала их в игровое пространство и, одновременно, поднимала до «философских высот». Фабула сюжета «Колумба» связана с приёмами перевода сверхчувственной реальности ритуальной сферы на сценический уровень. Сценическое пространство децентрализовано и полифункционально, объединяет несколько игровых пространств. Отсюда симультанность временных процессов (наличие сакрального и полихронного профанного времени), «сгущение» (свёртывание) событий, драматических линий, различных пространственно-временных пластов в одной точке, подвижность и вариабельность действия, открытость времени и пространства самого представления, разрешение конфликта путём ритуально-обрядового действия. Многоярусность драматургии, её слоистость и калейдоскопичность спроецирована на свободный монтаж тематических блоков в музыкальных процессах. Взаимодействуют реальные, аллегорические и символические персонажи, сочинение содержит множество религиозных знаков, мифологем, символов, что отражено в барочной эмблематике тематизма символического ряда. Повторы молитвенных песнопений на протяжении сочинения привносят в композицию целого черты множественной рондальности. Контрасты «статичности» и «движения», героико-патетических и ярко буффонных эпизодов, жёсткий натурализм в кульминационных сценах вербовки и

бунта соединяются с возвышенным трагизмом и лирическим созерцанием, философскими и символическими картинками. Сочинение рассчитано на яркую зрелищность, постановочные приёмы исторических форм мистерии (четырёхъярусная сцена). Показ событий, ситуаций, страданий героев, вызывает ожидаемые остро психологические переживания зрителей, прямо вовлечённых в действие. Следовательно, соблюден принцип духовного единения и взаимодействия исполнителей и зрителей. А значит, цель средневековой мистерии – достижение объединения и преображения

всех участников зрелища – является главной целью и театральным действием Клоделя–Мийо. Таким образом, *«Христофор Колумб» Клоделя–Мийо представляет собой мистерию, соединённую с концепцией религиозно-философской трагедии, включающей в финале зону Преображения, Просветления («Te Deum» в первой части, финальная сцена второй). Основанная на духовно-религиозных категориях, утверждающих христианские постулаты веры, надежды, любви к людям, она воплощает идеи избранничества, предначертанности и жертвенности искупительного подвига.*

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подробнее о философских представлениях Клоделя см. в книгах: [3; 9; 10], диссертации Сабашниковой [7].

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См. об этом подробнее в кн.: [2].

<sup>4</sup> При этом композитор идёт и по пути, близкому Бизе: разговорный диалог является основным средством развития драматического процесса (события, дискуссии), речевой формой высказывания, противостоящей музыкальной обобщённости.

<sup>5</sup> См. статьи Г. Е. Калошиной «Мифологическое поле “Тристана и Изольды” Р. Вагнера» [4], «От Вагнера в XX век» [5].

<sup>6</sup> Такие же структурные принципы характеризуют первую и третью части «Хоэфор», а также музыкальные процессы оперы «Бедный матрос», опер-«минуток», балета «Сотворение мира».

<sup>7</sup> У испанского автора факт открытия Америки Колумбом

превращён в мистическую историю странствования Души Колумба, севшей вначале на корабль дьявола, потом под влиянием Рассудка пересевшей на корабль Покаяния, команда которого состояла из Иисуса Христа и святых угодников.

<sup>8</sup> Черты народной музыкальной драмы характеризуют оперы Мийо «Максимилиан», «Боливар».

<sup>9</sup> См. указанную статью о «Тристане».

<sup>10</sup> В него входят также опера-оратория «Давид», «Святой Людовик», опера «Эсфирь из Карпантра».

<sup>11</sup> Истоки полижанровости Клоделя–Мийо, Клоделя–Онеггера в ораториально-театральных сочинениях Берлиоза, затем Франка и Сен-Санса, в театральных опытах поэтов и драматургов символистов.

<sup>12</sup> Параметры мистерии определены и доказаны в статье Г. Калошиной [6] и кандидатской диссертации А. Преодоляк [7].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. Теория драмы на Западе в I половине XIX века. – М., 1980.

2. Иванова И., Мизитова А. Опера и миф в театре И. Стравинского. – Харьков, 1992.

3. История французской литературы. В 5 т. Т. 4. – М., 1971.

4. Калошина Г. Мифологическое поле «Тристана и Изольды» Р. Вагнера // III Серебряковские чтения. Музыкаведение. Философия искусства: матер. междунар. науч.-практ. конф. – Волгоград, 2006.

5. Калошина Г. От Вагнера в XX век // Музыкальный романтизм: от прошлого в будущее. – Ростов н/Д, 1997.

6. Калошина Г. Традиции мистерии в творчестве французских композиторов XX века // Старинная музыка сегодня. – Ростов н/Д, 2004.

7. Преодоляк А. Средневековая модель мистерии в немецком музыкальном театре XIX–XX веков: от Вагнера к Штокхаузену: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2007.

8. Сабашникова А. Драматургия Поля Клоделя периода 1905–1924 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1989.

9. Andrieu J. La foi dans l'oeuvre de P. Claudel. – P., 1955.

10. Duhamel J. Paul Claudel. Le philosophe. – P., 1924.

11. Claudel P. Mes idées sur le théâtre. – Paris, 1966.

12. Collaer P. Darius Milhaud. – Antwerpen, 1947.

### Калошина Галина Евгеньевна

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки  
Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова



Е. Г. ОКУНЕВА

*Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова***ФИНСКИЙ АВАНГАРД НАЧАЛА 1960-х:  
ИСТОРИЯ, ЭСТЕТИКА, ПРАКТИКА**

УДК 78.037 (4/9)

**Н**ачало 1960-х годов открывает особенные и яркие страницы истории финской музыки. Это период неистовых экспериментов и интенсивных поисков новых выразительных средств.

В 1957 году по инициативе Матти Раутио (Matti Rautio, 1922–1986) и Сеппо Нумми (Seppo Nummi, 1932–1981) было создано общество «Финской музыкальной молодёжи» («Suomen Musiikkinuorisot»), куда входили композиторы, критики, исполнители, музыковеды, литераторы. Среди наиболее известных и активных членов объединения – Эрkki Салменхаара (Erkki Salmenhaara, 1941–2002), Кари Рюдман (Kari Rydman, р. 1936), Хенрик Отто Доннер (Henrik Otto Donner, р. 1939), Кай Киденус (Kaj Chydenius, р. 1939), Сеппо Хейкинхеймо (Seppo Heikinheimo, р. 1938). Цель своей деятельности общество видело в пропаганде авангардного искусства. На концертах, устраиваемых «Финской молодёжью», исполнялись сочинения Булеза, Пуссёра, Штокхаузена, Пендерецкого, Лигети, Берио, Кейджа и др., и слушатели могли познакомиться не только с сериальной техникой<sup>1</sup>, но и с иными новейшими авангардистскими явлениями того времени: сонорикой, алеаторикой, хэппенингом<sup>2</sup>. Более того, жители страны Суоми имели возможность лично пообщаться с творцами европейского авангарда. Так, за время деятельности общества по приглашению Мартти Вуореньюри (Martti Vuorenjuuri, р. 1932) в Финляндию три раза приезжал Карлхайнц Штокхаузен: в 1958, 1961 и 1962 годах<sup>3</sup>. В 60-е годы в этой стране также побывали Луиджи Ноно (1962 и 1963), Джон Кейдж (1964), Дьёрдь Лигети (1965).

Для повсеместного распространения авангардной музыки и получения как можно большего резонанса общество выпускало пластинки с грамзаписью концертов. Специально для концертов в авторитетных газетах и журналах публиковались статьи, посвященные конкретным сочинениям, видам композиторских техник, теоретическим концепциям отдельных музыкантов. Одним из главных рупоров молодых авангардистов стал журнал «Kirkko ja musiikki» («Церковь и музыка»). В начале 60-х здесь были опубликованы заметки Эрkki Салменхаары и Кари Рюдмана, в которых раскрывались творческие достижения Штокхаузена, Булеза, Ноно, делалась попытка определить ценность и значение их поис-

ков для современности<sup>4</sup>. В 1961–62 гг. в свет вышло несколько статей Рюдмана под общим заголовком «Как конструируется музыка» («Kuinka musiikkia konstruoidaan»), где объяснялись принципы организации серийной техники. Неоднократно в журнале появлялись рецензии на исполнение новейших финских сочинений (см.: [8; 12; 18]). В 60-е годы Салменхаара также активно сотрудничал с газетой «Helsingin Sanomat» («Хельсинкские известия») в качестве музыкального критика. Он внимательно следил за состоянием новой музыки в Польше, Чехословакии, Эстонии, Швеции<sup>5</sup>, писал о новых направлениях в советской музыке<sup>6</sup>.

Центральными установками молодых финских композиторов-авангардистов были экспериментаторство и намеренный эпатаж, при этом «представление новых идей считалось более важным, чем постоянная шлифовка произведений» [7, с. 9]. Эстетическая позиция «Финской молодёжи» нашла наиболее яркое выражение в серии статей Кари Рюдмана «Наша больная музыка», появившейся в 1960 году в «Ylioppilaslehti» («Студенческой газете»). Заметки носили задиристый характер и имели явно полемическую направленность.

Ситуация современной финской музыки рассматривалась Рюдманом как более чем удручающая. По его мнению, дух 1930-х годов с его атмосферой нетерпимости ко всему новому вновь распространился в Финляндии. «Художественный интерес народа спит, – сетовал автор, – основная музыкальная газета не имеет никакого успеха, концертная публика не интересуется ничем: Веберн, Стравинский и Чайковский получают одинаковые, требуемые этикетом, аплодисменты, которые, пожалуй, лишь на Чайковском делятся дольше. Никто из наших современных композиторов не бросает вызов публике, не бросает посреди неё бомбу, которая разбудила бы её. Сильное освистывание на концерте было бы уже хорошим началом» [15, с. 7].

Негативной критической оценки удостоилась вся финская музыка. Намеренно был выбран резкий саркастический тон: «Произведения наших современных композиторов без сомнения есть результат серьезного напряжения, они действительно являются музыкой, сделанной с серьезным стремлением. И всё

же в них есть именно тот изъян, который в современной ситуации следовало бы избегать: они представляют собой похоронную музыку, слишком нудную и оставляющую равнодушным <...> Стиль современной финской музыки можно было бы назвать нео-неоклассицизмом; в стремлении к одухотворённости он банален, в стремлении к драматизму тривиален и в стремлении к лёгкости неестественен. Когда он не напоминает о “фальшивых басах Баха”, он кажется новым вином в старой фляге» [там же].

Автор призывает освободиться от «академической жёсткости и чрезмерной серьёзности, которая на самом деле ничего не означает и не способна к художественному выражению; чрезмерного акцентирования профессионализма; ностальгии по трезвучию, которая придаёт возникающим в сочинении трезвучиям почти религиозный смысл; от симфонической романтики ... от невежества и специалистов-идиотов» [13, с. 10].

В этой, может, несколько излишней горячности проявилось крайнее беспокойство за будущность финской музыки. Рюдман и члены группы «Финской музыкальной молодёжи» остро ощущали определённое «отставание» отечественной культуры от тенденций, господствовавших в это же время в Центральной Европе. И действительно, финны лишь в 1950-х годах начали открывать для себя музыку нововенцев. Этому способствовало основание в 1949 году общества «Современной музыки» («Nykymusiikki»)<sup>7</sup>, силами которого стали исполняться сочинения Шёнберга, Берга и Веберна. Однако критические отзывы ещё были далеки от полного приятия современных опусов. Так, например, «Уцелевшего из Варшавы», исполненного в 1954 году Симфоническим оркестром Радио под управлением Фоугштедта (Nils-Eric Fougstedt, 1910–1961), критик Пильккянен посчитал «эмоционально действенным, но исключительно неприятным» сочинением [цит. по: 6, с. 74]. Фортепианные вариации Веберна ор. 27 показали Кокконену «академически сухими» [там же]. Интересно, что даже Фоугштедт, «Angoscia» (1954) которого считается первым финским додекафонным сочинением для оркестра, не особенно любил музыку нововенцев, указывая, что в ней «почти невозможно услышать, играют правильно или нет» [там же, с. 140].

Таким образом, в то время как в Центральной Европе Булез «без колебаний ... стыдливого лицемерия и излишней меланхолии» [2, с. 90] провозгласил смерть Шёнберга, полагая, что теперь серийная музыка будет развиваться в новых направлениях (не говоря уж о последовавших затем открытиях алеаторики и электронной музыки), в Финляндии началось повальное увлечение додекафонной техникой, затянувшееся на 10 лет и составившее, по выражению Киммо Корхонена, целую эпоху [9, с. 35]. Серийный метод сочинения привлёк внимание композиторов, принадлежащих разным поколениям: Эрика Берг-

мана (Erik Bergman, 1911–2006), Уско Мерилайнена (Usko Meriläinen, 1930–2004), Пааво Хейнинена (Paavo Heinenen, p. 1938), Йоонаса Кокконена (Joonas Kokkonen, 1921–1996), Тауно Марттинена (Tauno Marttinen, 1912–2008), Эйноухани Раутаваары (Einojuhani Rautavaara, p. 1928) и др.<sup>8</sup> Многие из указанных композиторов начинали как неоклассицисты и снова вернулись к более традиционному типу музыкального выражения в постдодекафонный период (конец 60-х годов).

Безусловно, такая ситуация не могла не вызвать горькой усмешки у радикально настроенных умов, тем более, что соседняя Швеция, куда Рюдман неоднократно наведывался, казалась не в пример прогрессивнее по своим музыкальным устремлениям<sup>9</sup>. Не удивительно, что статья завершалась вызывающими словами: «Три мои заметки – это крик о помощи. Я не пытаюсь опорочить героев, но дела и обстоятельства. Я жду с нетерпением, чтобы кто-нибудь бросил оздоровительную бомбу в наши музыкальные трущобы» [15, с. 7].

Позиция Рюдмана оказалась настолько агрессивной, что Салменхаара вынужден был выступить в печати с противоположной точкой зрения, чем, разумеется, ещё больше подогрел интерес к деятельности «Финской молодёжи». В статье «Большая музыка Рюдмана», опубликованной в той же «Студенческой газете» (№ 19), он предостерегал от двух крайностей: подражания à la Сибелиус и à la Дармштадт; призвал не путать энтузиазм и вдохновение; указывал на недостаточность интуиции в творческом процессе и необходимость профессионального знания и опыта. Салменхаара понимал, что авангарду его времени не хватало художественной ценности: «Искусство не может быть одухотворено одним лишь экспериментированием» [19, с. 313].

Члены объединения «Финской музыкальной молодёжи» представляли на суд публики и собственные сочинения, в которых демонстрировались эксперименты с нотацией и музыкальным звучанием. По мнению финских исследователей, композиторы, состоявшие в обществе, были более радикальны по своим устремлениям, чем те, которые в это же время опирались на додекафонную технику или даже сериализм. «Эти техники, – метко замечает Хейниё, – находились всё-таки в надёжных академических руках» [6, с. 153].

Бомба, которую так ждал Рюдман, взорвалась 2 декабря 1962 года в малом зале Академии музыки им. Сибелиуса на первом, устроенном «Финской молодёжью», концерте. Помимо сочинений Кейджа (4'33") и Фольке Рабе (Folke Rabe, p. 1935), в программу были включены «Suoni successivi» («Последовательность звучаний») Салменхаары, «Ideogramme I» Доннера и Первая соната Рюдмана. В зале творилось нечто невообразимое. Одна из газет о действиях посетителях концерта писала, что они «пинали пиани-

но, били пивные бутылки, кидали горох и вообще изрядно шумели по поводу наиболее поразивших их средств» (цит. по: [6, с. 154]). Бурное поведение публики было отчасти объяснимо: ведь ей предлагали услышать и увидеть нечто экстраординарное, нередко прямо-таки брутальное. Например, при исполнении собственного четырёхручного фортепианного произведения «Suoni successivi» Салменхаара, как описывали газеты, извлекал звуковые эффекты не только из клавиатуры, но и с помощью крышки рояля, с грохотом открывая и закрывая её, а его партнер Хенрик Отто Доннер погружался в инструмент с головой и плечами, «щипая струны, ударяя по ним палочкой и потирая их металлической тростью» [5, с. 43].

Для записи музыки был разработан новый тип нотации: на каждой странице партитуры помещалось два прямоугольника с указанной длительностью в 5 секунд каждый. Вертикаль прямоугольника членилась на 7 отрезков, соответствующих числу октав. Таким образом, фиксация высоты была приближительной (пример № 1). Исследователи справедливо видят здесь явное влияние Штокхаузена и его метода многозначной композиции, разрушившей концепцию предустановленной формы<sup>10</sup>. Сам Салменхаара указывал, что отсутствие «устойчивых структурных связей» в «Suoni successivi» привело к тому, что стало «безразлично, в какой последовательности исполняются части» (цит. по: [5, с. 43]).

На графическую нотацию отчасти опиралась и Первая соната Рюдмана для трёх скрипок, альты, виолончели, фортепиано и ударных инструментов, также подразумевающая вариабельность музыкальных блоков (пример № 2).

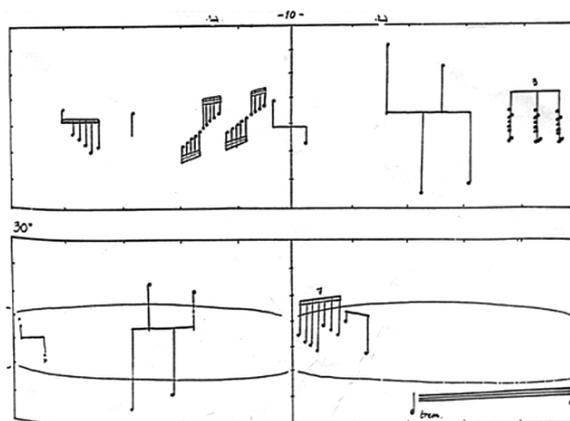
Не менее радикальной по своему духу была представленная в первом концерте «Финской молодёжи» «Ideogramme I» Доннера для флейты, кларнета, тромбона, ударных и 12 транзисторов или магнитофонов. Транзисторы помещались в центре сцены, музыканты – в углу зала. Идея пьесы в первую очередь связывалась со звучанием транзисторов, сквозь фоновый шум которых время от времени были слышны «микрорезультаты, несущие информацию» [6, с. 164]. Под микрорезультатами подразумевались внезапно «вспыхивающие» довольно краткие инструментальные реплики. Произведение создавалось с намерением «исследовать уровни звучания» [там же].

Восторг перед графической нотацией испытывали, пожалуй, лишь сами представители «Финской музыкальной молодёжи», да и то недолго. У консервативно настроенных кругов она вызывала скепсис, потому как в большинстве случаев ассоциировалась с чем-то внемзыкальным. Показательна, например, карикатура, помещённая в ту пору в газете «Helsingin Sanomat» и едко высмеивающая графические партитуры и звуковой облик современной музыки, которая опирается на подобный тип записи (см. рис. 1).

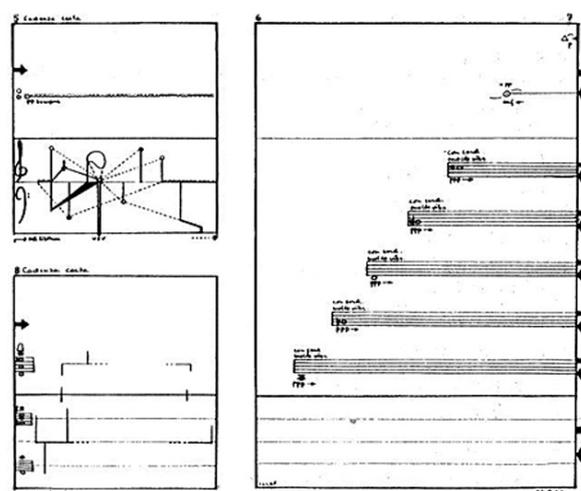
Мнения критиков после концерта были достаточно противоречивы. Одни приветствовали экспериментаторские поиски молодых композиторов, видя в них живительную силу современного искусства. Фольке Рабе, постоянный участник концертов «Финской молодёжи», даже определил это авангардное направление как «нововитализм». Другие подчёркивали смелость и дерзость выразительных средств, однако указывали на вялость идей. Композитор Нильс-Эрик Рингбом (Nils-Eric Ringbom, 1907–1988) назвал деятельность «Финской молодёжи» «совершенно некротимым ясельным шумом» (цит. по: [10, с. 45]). После этого концерты общества стали именовать не иначе как «детские концерты» («Lastenkamarikonseriti»<sup>11</sup>), и именно под таким названием они вошли в историю финской авангардной музыки.

Насколько эксперименты юных авангардистов были эпатажными, стало ясно из опроса, проведённого журналом «Рондо» в 1963 году [3]. Композиторам, музыковедам, писателям предлагалось ответить

Пример № 1 Э. Салменхаара. «Suoni successivi»



Пример № 2 К. Рюдман. Соната № 1





Текст над рисунком: «Модернисты надеются, что если оркестр радио научится играть графики на миллиметровой бумаге, то это будет выглядеть так...»

Вошедший человек с графиком: «Комиссия метрополитена просит заключение эксперта оркестра, как будет звучать план метро???»<sup>12</sup>

Рис. 1. Карикатура художника Кари

на 3 актуальных вопроса: 1). Авангард – упадок или будущее музыки? 2). Следует ли основывать развитие новой музыки на традиции? 3). Будущее электронной музыки?

По поводу влияния традиции и будущего электронной музыки опрошенные проявили редкостное единодушие, однако ответы на первый вопрос были противоречивы и в большинстве своём негативны и даже саркастичны. Так, поборник академического искусства Эйнар Энглунд (Einar Englund, 1916–1999) писал: «Авангардизм не является музыкой будущего, но одним из того множества, которое может привести к чему-то новому. Однако многие из тех весьма сомнительных опытов, которыми занимаются композиторы в последнее время, приводят в тупик. Менее всего плодотворны такие опыты, как, например, попытки с помощью алеаторной техники достичь впечатления электронной музыки... Напрасные попытки имитировать электронные звучания традиционными инструментами напоминают мне друга-художника, который... рисовал цветы в нефигуративном стиле, пока в один прекрасный день не спросил самого себя: “А зачем вообще рисовать цветы?” Развитие последнего времени в пространстве авангардизма даёт причины обеспокоиться, потому что оно обнаруживает симптомы возникающего декаданса, ибо я не нахожу слов, чтобы достаточно строго осудить такие безрассудства, как поливание рояля водой, бросание в него горохом или толкание его об стену» [3, с. 11–12]. Заключительные слова относились к выходкам «детских концертов» и «Финской молодёжи», которые, кстати сказать, настолько глубоко потрясли Энглунда, что

по собственному признанию, он в течение долгого времени вообще «замолчал как композитор»<sup>13</sup>.

Йоонас Кокконен увлекся созданием проекта целой футуристической антиутопии. Согласно его замыслу, на крышах некоторых зданий Хельсинки (Главпочтамта, универмага Sokos, Парламента, Фирмы Молочного центра Заготовителей и Земледельцев и проч.) размещают 144 рояля и команду людей, более или менее сносно играющих на инструменте. Зрители располагаются на площади Заготовителей. Начинается произведение. В течение первых 55 секунд со всех крыш звучит «музыка»: исполнители хлопают крышками рояля, металлическими щётками царапают струны, деревянными и стальными молотками разбивают деки инструментов, садятся на клавиши или прыгают на них ногами. Затем, по мысли Кокконена, наступает апогей: «По истечении 55 секунд, предвещающих произведение, на землю сбрасывают первый рояль с крыши Парламента, через 34 секунды после этого два рояля одновременно достигают земли: один сталкивают с крыши здания Заготовителей, второй – с крыши Главпочтамта. Еще 21 секунда – и 3 рояля мощно вываливаются на улицу, 13 секунд – 5 роялей, 5 секунд – 13 роялей, 3 секунды – 21 рояль, 2 секунды – 34 рояля, и затем кульминация: лишь через секунду от предыдущего с крыш различных зданий падают в целом 55 роялей<sup>14</sup>. (Заметим, что это произведение требовательно к композитору: особенно если учесть, что рояли приземляются одновременно, строения – разной высоты, и принимая во внимание, что, например, форма крыши Sokos многоступенчатая)» [там же, с. 9–10]. На крыше Парламента остаются два рояля и два музыканта, которые в течение 55 секунд исполняют бетховенскую сонату Lebewohl и двухголосную инвенцию Баха. После того, как в железнодорожный туннель, видный из окон Академии им. Сибелиуса, с огромной скоростью влетает экспресс, вдребезги разбивая заранее сваленные в кучу инструменты Хельсинкского городского оркестра и Симфонического оркестра Радио, оба пианиста прыгают с крыши.

Этот авангардистский перформанс Кокконен подумывал назвать «Музыкальный реквием». Безусловно, данный проект был пародией на экстремизм и радикализм авангардного искусства, что подчёркивал и сам композитор: «Замысел произведения можно считать пародией. Если всё же довести некоторые теперешние линии развития до логического конца, произведение рекомендую принять всерьёз» [там же, с. 10].

Из композиторов-авангардистов, отвечавших на вопросы «Рондо», Хенрик Отто Доннер предпочёл уклониться от обсуждения<sup>15</sup>, а вот размышления Эрки Салменхаары оказались серьёзными и неожиданными глубокими для 22-летнего студента:

«Авангардизм не является упадком. Авангардизм также не является будущим музыки. Авангард дейс-

твует в настоящий момент, постоянно меняясь. Поводом для выступления против авангарда чаще всего является то, что он считает поиски новизны более важным критерием, чем поиски так называемой художественной ценности. Постановка проблемы здесь ошибочна: художественную ценность определяет время; достоинство авангарда состоит именно в его авангардизме. Мы можем в 60-е годы оценить художественную ценность 50-х, но не можем в 50-е годы – ценность 60-х.

Музыкальная история каждого значительного композитора была авангардной: Лассо, Палестрина, Габриели, Монтеверди, Бах, Моцарт, Бетховен, Сибелиус принесли в западную музыку что-то действительно новое, нечто такое, чего не было прежде. Авангард действует за прошлым и перед будущим» [там же, с. 13].

Будущее электронной музыки фактически у всех опрашиваемых оказалось весьма перспективным. Так, Салменхаара верил, что всё последующее развитие современного искусства будет неразрывно связано с технической музыкой: «Современная музыка обращается с инструментами часто против их природы. (Мы не пользуемся средствами передвижения, имеющими 300-летний возраст; как могла бы скрипка, достигшая своего совершенства для исполнительской практики 1600-годов, соответствовать сегодняшним требованиям?)... У электронной музыки по отношению к источникам звука есть колоссальные и всё возрастающие возможности. Приходят компьютеры, чтобы доказать (и уже доказывают) преимущество электронной музыки перед иной, освобождая композитора от рутинной ручной работы. По истечении 50 лет мы не сможем думать о композиторском обучении без электронной музыки...» [там же].

Теоретический оптимизм относительно возможностей новой технологии, однако, мало подкреплялся собственной практикой, поскольку среди опубликованных сочинений Салменхаара имеются лишь два электронных произведения: созданная в электронной студии Хельсинкского университета композиция «White Label» («Белая этикетка», 1963) и написанная для ЕХРО 67<sup>16</sup> пьеса «Information Explosion» («Информационный взрыв», 1967). Впрочем, к области технической музыки можно отнести также Концерт для двух скрипок с контактными микрофонами, сочинение «Пан и эхо» для четырёх тарелок, там-тама и усилителя (1963) и «Composition for Ferrophon» (1963). Последнее является музыкой для нового, созданного Салменхаарой инструмента – феррофона. Пьеса весьма показательна для эстетики авангарда. Представляя её в журнале «Церковь и музыка», Салменхаара указывал, что сам инструмент уже следует считать «произведением», «композицией». «Материал создаёт форму, – пояснял композитор, – форма консеквентна материалу: уже выбор/строительство инструментов обуславливает качество музыки» [18, с. 11].

Феррофон представлял собой большую металлическую пластину, по которой музыкант скрёб простыми, щётками и прочими объектами, за счёт чего возникали жёсткие и неприятные звуки. Композитор сам исполнил своё сочинение. Эрик Тавастшерна, бывший на премьере, нашёл, что зрелище, производимое музыкантом, «было в каком-то смысле символичным», поскольку «когда он яростно колотил по закрытой двери, напоминающей звуковую раму, когда он следил за вибрацией колеблющегося железного листа, он стоял, словно о чём-то вопрошая» (цит. по: [5, с. 44]).

Если Салменхаара экспериментировал в электронной студии Хельсинкского университета, то Доннер поначалу работал за рубежом. Он изучал электронную музыку в студии «Siemens» в Мюнхене и в Бильгховене, где, кстати, и создал первое финское сочинение для плёнки «Esther» (1963). Очевидно там же возник и магнитофонный коллаж к фильму Эйно Руотсало «Kaksi kanaa» («Две курицы», 1962), который теперь считается первой финской электроакустической киномузыкой. Композиторы создавали и коллективные сочинения. Таково, в частности «The Sound Letter to Jan Bark» («Звуковое письмо к Яну Барку», 1963) – юмористический коллаж, в сочинении которого принимали участие Кай Кидениус, Эррки Куренниemi (Erkki Kurenniemi, р. 1941), Хенрик Отто Доннер, Эррки Салменхаара и Райя Маттила (Raija Mattila). По признанию Куренниemi, эта 16-минутная электронная композиция стала духовным подарком их близкому другу Яну Барку, который в июне 1963 года проводил семинар для молодых финских авангардистов.

В области инструментального театра и хэппенингов наиболее активно из композиторов работал Хенрик Отто Доннер, приобретший славу самого радикального финского авангардиста. В начале 1960-х он познакомился с американским композитором Терри Райли и режиссёром Кеном Дювеем. Результатом этого сотрудничества стал первый финский хэппенинг «Уличная пьеса Хельсинки», реализованный в августе 1963 года с помощью артистов Студенческого театра. Вот как его описывает Микко Хейниё: «Поскольку власти боялись нарушить движение автотранспорта, запланированные в четырёх местах события нужно было сосредоточить в окрестностях Сената и рынка. Кроме того, что на улицах, конечно, музицировали, представления относились, согласно газетным сообщениям, к импровизаторскому театру: у подъезда Кафедрального собора упаковывались в чемодан уютно и полное собрание сочинений Шекспира; розовая балерина появлялась на рынке; на Эспланаде загорали; Дювей, Доннер и Эррки Куренниemi проводили уличный опрос и т. д. Через час хэппенинг мог оказаться местом для сопровождения премьер-министра Макмиллани» [6, с. 165]. Главными целями Доннера были преодоление традиционных концерт-

ных ситуаций и отказ от феномена художественного произведения.

В октябре 1963 года «Финская музыкальная молодёжь» организовала в Рыцарском зале концерт, получивший название «саботажный». Сочинения финских авангардистов исполнялись наряду с произведениями всемирно известных композиторов и, по мнению критиков, имели невероятный успех, затмив собой даже камерную музыку Пендерецкого и Лютославского. Особый интерес вызвала композиция Доннера «Fog Emmy 2» (1963). В ней участвовали около 20 музыкантов, в основном исполнителей на ударных инструментах, но также три певца и инструментальный квартет, включающий саксофон-тенор, тромбон, аккордеон и контрабас. Фактически пьеса начиналась ещё до того, как некоторые зрители займут свои места в зале. В партитуре детально описывалось, как должны себя вести на сцене музыканты из квартета, готовясь к исполнению, и в какой последовательности к ним должны были присоединиться остальные. Также детально было прописано поведение исполнителей в конце сочинения. От различных слухом тональных аллюзий и джазовых импровизаций пьеса приводила к «густому шумовому облаку» [там же, с. 167], после чего наступала генеральная пауза и дирижёр уходил со сцены. Далее, по мысли Доннера, ансамбль исполнителей должен «вмешаться в ритм аплодисментов и развивать его ещё до эффектного поля в одном ритме. По истечении пяти минут саксофон и контрабас сольного квартета остаются вдвоём импровизировать джаз, и на шестой минуте они получают предписание: “Уйти медленно со сцены. Продолжать музыку так долго, как захочется”» [там же].

На эстетику инструментального театра опираются и 6 багателей Доннера для струнного квартета (1965). Афористичность некоторых пьес, безусловно, идущая от Веберна, здесь утрирована, поскольку некоторые пьесы состоят из 3 тактов и по продолжительности оказываются значительно короче пауз, длящихся между частями. В промежутках между исполнением багателей музыкантам предписывалось следующее поведение:

«1) Смеяться и быть весёлыми. Начать совершенно неожиданно и с виду без причины заиграть следующую багатель. 2) Подготовиться, словно к серьёзной задаче. 3) Перевести дух после трудной задачи, успокоиться и играть следующую багатель. 4) Отдыхать! 5) Разогреться как следует и начать вдруг следующую багатель» (цит. по: [6, с. 169]).

Период «детских концертов» напоминал фейерверк: такой же яркий и эффектный, но столь же короткий. 1963 год был пиком деятельности «Финской музыкальной молодёжи», после чего активность объединения стала снижаться, что было вызвано и объективными причинами. Три основных фигуры фин-

ского музыкального авангарда — Рюдман, Доннер и Салменхаара — пошли каждый своим путём.

Осенью 1963 года Салменхаара познакомил с Лигети, творческое общение с которым сыграло существенную роль в его духовном и эстетическом становлении. С 1963 по 1966 годы композитор применял в своих произведениях технику поля, разработанную Лигети, причём поначалу он активно осваивал новый метод сочинения (Элегии I и II), одновременно сочетая его с традиционным мелодико-ритмическим мышлением (Первая – Третья симфонии), а вслед за тем попытался преобразовать этот метод, создав особый, по-своему уникальный тип сонорно окрашенной композиции на основе трезвучного материала (оркестровая пьеса «Пьяный корабль», 1965). Позднее Салменхаара признавался в том, что период начала 1960-х был временем “поверхностного радикализма” (цит. по: [5, с. 27]).

Уже в конце 1963 года фактически сдал свои авангардные позиции Рюдман, согласившись с Энглундом и Рингбомом в том, что «ничего действительно значительного не добился в это время, лишь желания шокировать часть публики» [6, с. 157]. В 1964 году он организовал авторский концерт, где наряду с авангардными сочинениями представил и новые тональные пьесы, песни и музыку к кинофильмам. Вердикт критиков был неумолим, ибо, по их мнению, Рюдман «окончательно разоблачил себя как подлинный романтик, который ни на одном этапе своей композиторской карьеры не отвечал требованиям, предъявляемым настоящим авангардистам» (цит. по: [6, с. 161]). Кай Кидениус в новых композициях Рюдмана увидел желание быть популярным у публики. Время показало, что он был прав, ибо с середины 1960-х Рюдман уклонился в эстраду.

Доннер также в 1963 году ездил в Вену учиться у Лигети. Результатом стало сочинение «Moonspring, or Aufforderung zum...or Symphony I /Hommage à Charles Ives/» (1964), в котором он использовал много разнородных цитат (от Моцарта до Лигети и Маккартни). С конца 1960-х и далее в его сочинениях отчётливо проявился интерес к джазу.

Как Салменхаара, так и Доннер позднее исключили все пьесы времён «детских концертов» из списка сочинений. Этот поступок красноречиво свидетельствовал о критическом отношении к продукции тех лет. Однако как бы то ни было, деятельность композиторов-авангардистов имела очень важные следствия для финской музыки в целом.

В отличие от модернизма 1920-х годов<sup>17</sup>, не нашедшего отклика в сердцах финнов, авангард 1960-х инициировал много шума и прений и в какой-то мере освободил финских композиторов от «эдипова комплекса» по отношению к Сибелиусу, определившему пути национального искусства в первой половине XX века<sup>18</sup>. Задорные юношеские эпатажи времен «Финской музыкальной молодёжи» были необходимы, с

одной стороны, для того, чтобы осознать несостоятельность чистого эксперимента, делающегося ради эксперимента. С другой стороны, в них прослеживается отчётливое желание воспользоваться новейшими техниками, стремление раскрепостить творчес-

кий дух и обновить музыкальное мышление. И в этом смысле со своей задачей композиторы-авангардисты справились, поскольку теперешнее состояние финской культуры, её облик и интенсивное развитие во многом обусловлены деятельностью авангарда 60-х.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Несмотря на пропаганду сочинений Булеза и Штокхаузена, объединение «Финской молодёжи» всё же занимало весьма недвусмысленную позицию, пытаясь противостоять дармштадскому диктату. Показательно название одной из заметок Кая Кидениуса: «Расколовшийся Дармштадт: Время сериальной музыки прошло!» Побывав на XVI Дармштадских курсах современной музыки и прослушав цикл лекций Лигети, Кидениус резюмировал: «Мы нуждались в том, чтобы сериальный период освободил нас от оков романтики, но теперь время сериальной музыки прошло ... мысли Гейварта и Кейджа износились вконец и мы нашли новый путь» [4, с. 9].

<sup>2</sup> Приобщая публику к звуковым экспериментам, «Финская молодёжь» тем самым вырабатывала у слушателей толерантность к современной музыке. Это был важный шаг на пути коммуникации между элитарной музыкой и публикой, приведший в итоге к тому, что в нынешней Финляндии премьеры современных авторов обычно вызывают интерес и сопровождаются аншлагами.

<sup>3</sup> В 1951 году композитор выступал с докладами в Хельсинки и Турку. В 1961–62 годах он представил свои электронные сочинения на Днях Культуры в Ювяскюля. Тогда же Штокхаузен прочитал несколько лекций, касающихся сонорной и электронной музыки, понятий индетерминированного времени и момент-формы. Присутствовавший на лекциях Кари Рюдман рассказывал затем, что при анализе одного из своих сочинений Штокхаузен «заполнил все чёрные доски схемами и таблицами», при этом «многие персоны так или иначе были оскорблены такой “алхимией”, которая делает вообще почти всю новую музыку худшим грехом» [16, с. 8]. Сериализм казался финнам предельно рациональной и даже автоматизированной техникой, поэтому многие в то время были склонны считать Штокхаузена больше исследователем, чем художником. Что касается самого Штокхаузена, то он был настолько восхищён Финляндией, что всерьёз подумывал купить где-нибудь в центре страны остров и поселиться там (см.: [11]).

<sup>4</sup> Таковы, например, статьи Рюдмана «Штокхаузен» (см.: [16; 17]) и Салменхаары «Булез» [19, с. 20-24].

<sup>5</sup> Интерес к музыке этих стран отразился в статьях «Новая музыка Швеции» («Ruotsin uusi musiikki», 1962), «Новая музыка в Эстонии» («Uusia musiikkia Eestissä», 1965), «Новизна и традиции чешской музыки» («Tšekkoslovakian musiikki uudistaa ja säilyttää», 1966), «Польская современная музыка – авангард или академичность» («Puolan moderni musiikki – avantgardea vai akateemisuutta», 1966) [см.: 19]. Салменхаара знакомит читателя с творческими поисками композиторов Хильдинга Розенберга и Бу Нильсона (Швеция), Арво Пярта, Яна Ряэтса и Кульдара Синка (Эстония), Витольда Лютославского и Кшиштофа Пендеревского (Польша), Марека Копелента (Чехословакия).

<sup>6</sup> В обзорной статье «Новые тенденции советской музыки» («Uusia suuntia neu-vostomusiikissa», 1965) он рассматривает, как преломляются достижения и идеи западного музыкального авангарда в творчестве Андрея Волконского, Александра Кнайфеля, Эдисона Денисова, Сергея Слонимского, Бориса Тищенко, Юрия Фалика, Альфреда Шнитке (см.: [19, с. 88–93]).

<sup>7</sup> Рюдман, между прочим, в рассматриваемой статье довольно резко критиковал деятельность этой организации. По его мнению, общество, «первоначальное назначение которого было действовать отдушиной и живым кипением прогресса и духовных поисков в нашей музыкальной жизни ... уже многие годы сохнет и образует безжизненное и полуофициальное учреждение, которое вовсе и не стремится выполнять задачи информирования и реформирования. Показательно, что здесь ещё не знают таких уже принадлежащих старшему поколению мастеров, как Мессиян или Варез, не говоря о том, чтобы испытывать хоть какой-нибудь интерес к мышлению следующего поколения композиторов» [13, с. 10].

<sup>8</sup> Из них лишь Раутаваара пытался работать в русле сериальной техники: его Четвёртая симфония («Agabescata», 1962) является единственным полностью сериальным сочинением.

<sup>9</sup> Шведы стали писать о додекафонии ещё в 1940-е годы. Шведское общество «Fylkingen» в 1951 году организовало концерты и лекции о Шёнберге, а в 1955-м – о Веберне. Авангардные композиторы не только приезжали в Швецию с докладами (с 1961 года в Высшей музыкальной школе Стокгольма преподавал Лигети), но и премьеры их произведений нередко происходили именно там. Так, Реквием Лигети был сочинён по заказу Шведского радио и впервые исполнен в Стокгольме 14 марта 1965 года. К началу 1960-х годов ряд шведских композиторов, таких как К. Блумдаль, И. Лидхольм, Б. Хамбреус, Б. Нильсон, приобрели всемирную известность.

<sup>10</sup> Идеи Штокхаузена не раз вдохновляли финских авангардистов на самые смелые и неожиданные эксперименты. Например, широко известная мысль о перманентном концерте, слушателей которого Штокхаузен сравнивал с посетителями художественной выставки, получила буквальное воплощение в «Ideogramme II» Доннера (1963). Это сочинение было создано специально для архитектурной выставки «Финляндия строит». Интересными и оригинальными здесь оказались собственные идеи Доннера. Илка Орамо (Ilkka Oramo) описывал замысел композитора следующим образом: «Художественная галерея в пяти залах является отправным пунктом композитора с точки зрения параметров помещения. Музыканты, которых было всего 20, размещены во всех залах в определённом порядке: так, что музыка в начале и в конце произведения проходит у исполнителей по кругу. Структура музыкального произведения постепенно уплотняется к центру [автор, очевидно, подразумевает, что исполнители сходятся в какой-то центральной точке. – Е. О.]. В момент наибольшего уплотнения структуры все начинают одновременно играть какие-нибудь известные инструментальные концерты. Решение очень своеобразно: в некотором смысле оно означает цитату, но, с другой стороны, в этих концертах не было никакого самостоятельного смысла, так как ни один из них не мог восприниматься поодиночке. Записанное на магнитофонной ленте произведение содержит различные электронно-обработанные шумовые, инструментальные и речевые звуки» (цит. по: [5, с. 36]).

<sup>11</sup> В дословном переводе — «концерты детских яслей» или «ясельные концерты».

<sup>12</sup> Карикатура художника Кари заимствована из: [6, с. 102].

<sup>13</sup> С 1959 по 1965 год Энглунд не создал ни одного сочинения.

<sup>14</sup> Нетрудно заметить, что количество инструментов и последовательность временных промежутков соответствуют здесь ряду Фибоначчи. Правда, у Кокконена из числовой последовательности выпущено число 8 (очевидно, случайно) и не задействованным осталось число 89: 1, 2, 3, 5, [8], 13, 21, 34, 55, [89], 144... Это нужно иметь в виду, иначе общее количество роялей будет равно 136, а не 144. Сама идея воспользоваться в подобном случае рядом Фибоначчи лишней раз подчёркивает пародийность этого проекта.

<sup>15</sup> «Вопрос немедленно вызывает в моей голове серию других вопросов: что такое авангардизм, что такое упадок, что такое упадок музыки, что такое музыка, что такое музыка будущего. На мой взгляд, вопрос абсурден, на самом деле он не имеет никакого отношения к проблемам новой музыки», – так высказался Доннер [3, с. 12]. Столь же короткими были ответы и на другие вопросы. В частности, по поводу роли традиции Доннер писал: «На чём ином основывалась бы “новая” музыка или вообще вся человеческая деятельность? У коровы есть хвост. Зачем ей перекусывать свой хвост, когда она может отгонять им мух?» [там же, с. 13].

<sup>16</sup> EXPO 67 – Всемирная выставка в Монреале.

<sup>17</sup> Главными представителями модернизма 1920-х годов стали Аарре Мериканто (Aarre Merikanto, 1893–1958), Вяйне Райтио (Väinö Raitio, 1891–1945) и Эрнест Пенгу (1887–1942). Творческая судьба этих художников сложилась довольно трагично. Их музыку не понимали и не принимали в Финляндии (из-за этого Мериканто, например, в 1930-е годы вынужден был отказаться от новаторских поисков в своём творчестве), хотя стилистически она соответствовала направлениям позднего романтизма, экспрессионизма и импрессионизма и по своей радикальности не только уступала первому европейскому авангарду, но и не вписывалась в его рамки.

<sup>18</sup> Как известно, на рубеже XIX–XX веков Ян Сибелиус выступил лидером музыкальной культуры Финляндии. Мировой авторитет Сибелиуса оказал «угнетающее» воздействие на его современников. Калеви Ахо писал: «Сибелиус сам того не желая, стал в Финляндии чрезмерно доминирующей личностью среди композиторов даже в такой степени, что некоторые его коллеги-современники впали в острый эмоциональный кризис, либо вообще перестали сочинять музыку, как например, Роберт Кааянус» [1, с. 5].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии: доклад. – Хельсинки, 1989.
2. Булез П. Шёнберг мёртв // Булез П. Ориентиры I: избранные статьи. – М.: Логос-Альтера, 2004. – С. 83–90.
3. Avant-gardismi: rappiota vai tulevaisuuden musiikkia? // Rondo. – 1963. – № 1. – С. 8–13.
4. Chydenius K. Rakoileva Darmstadt: Sarjallisen musiikin aika on jo ohi! // Kirrko ja musiikki. – 1961. – № 7–8. – С. 9.
5. Heiniö M. Lastenkamarikonserteista pluralismiin: postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa // Musiikki. – 1988. – № 1–2.
6. Heiniö M. Aikamme musiikki, 1945–1993. – Porvoo: WSOY, 1995.
7. Jyrhämä O. Avantgardisti ja sillanrakentaja. Erkki Salmenhaara ja Suomen kuusikymmenenluvun alun avantgardismi. – Käsik, 1987.
8. Jyrkiäinen R. Sounds // Kirrko ja musiikki. – 1964. – № 4–5. – С. 10–11.
9. Korhonen K. Finnish Concertos. – Jyväskylä: Finnish MIC, 1995.
10. Korhonen K. Finnish Chamber Music. – Saarijärvi: Finnish MIC, 2001.
11. Kuljuntausta P. ON/OFF – From Ether Sounds to Electronic Music [Electronic resource]. – URL: <http://www.kiasma.fi/on-off/essay.html>.
12. Lintuniemi R. Le Bateau Ivre. Salmenhaara Sibelius-viikolla // Kirrko ja musiikki. – 1965. – № 2. – С. 8–9.
13. Rydman K. Sairas musiikkimme // Ylioppilaslehti. – 1960. 29. 04. – № 14–15. – С. 10.
14. Rydman K. Sairas musiikkimme II // Ylioppilaslehti. – 1960. 29. 04. – № 17. – С. 9.
15. Rydman K. Sairas musiikkimme III // Ylioppilaslehti. – 1960. 06.05. – № 18. – С. 7.
16. Rydman K. Stockhausen // Kirrko ja musiikki. – 1961. – № 7–8. – С. 7–9.
17. Rydman K. Stockhausen II // Kirrko ja musiikki. – 1961. – № 9. – С. 14–15.
18. Salmenhaara E. Pan ja kaiku. Sävellys ferrofoniille // Kirrko ja musiikki. – 1964. – № 4–5. – С. 10–11.
19. Salmenhaara E. Löytöretkiä musiikkiin: Valittuja kirjoituksia 1960–1990 / toim. Kalevi Aho. – Helsinki: Gaudeamus, 1991.

### Окунева Екатерина Гурьевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки и композиции  
Петрозаводской государственной  
консерватории им. А. К. Глазунова





А. А. ЗОНДЕРЕГЕР

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

## ЧЕРТЫ ЗРЕЛОГО СТИЛЯ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА В ПЕРВОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ

УДК 78.071.1: 786.2

Одна из наиболее устойчивых позиций в исследованиях о Д. Д. Шостаковиче до недавнего времени заключалась в том, что отсчёт зрелого периода творчества начинался с Пятой симфонии (1937), а предыдущее десятилетие рассматривалось как ранний этап становления и исканий молодого композитора<sup>1</sup>. Специфика творчества первой половины 30-х в основном определялась как переходная. При этом по большей части обходился вниманием очевидный парадокс: в рамках так называемого переходного периода возникли, по крайней мере, два выдающихся по замыслу и воплощению произведения – опера «Леди Макбет» и Четвёртая симфония. Эти сочинения как в зародыше несут в себе практически всё дальнейшее творчество Шостаковича<sup>2</sup>. Даты их возникновения (1930–32 и 1936 годы соответственно) определяют естественные границы в эволюции Мастера. На наш взгляд, период первой половины 1930-х годов нуждается в специальных исследованиях, которые позволили бы объяснить его закономерности<sup>3</sup>.

Первый фортепианный концерт ор. 35 и цикл Прелюдий ор. 34, центральные для данного периода, оценивались именно как произведения переходного плана, во многом экспериментальные, особенно в стилевом отношении (В. Дельсон, Л. Гаккель, М. Сабина и др.). Представляется, однако, что Концерт находится в русле не столько поиска, сколько утверждения индивидуального стиля композитора, и оказывается важной вехой на этом пути<sup>4</sup>. Он обладает единством нового типа и фиксирует многое из того, что является типичным для творчества Шостаковича в целом.

Во-первых, Концерт представляет одну из важнейших черт творчества Шостаковича – *скерцозность*. Как специфическая образная сфера и

как жанр скерцозность получила в его музыке особое развитие, небывалое по многогранности и способности к многозначности. В Концерте скерцозность обрела своеобразное воплощение – исключительно в рамках *беззлобной* пародии, что, в принципе, почти не свойственно музыке Шостаковича<sup>5</sup>. Чистый юмор и безудержно радостный тон, господствующие в этом опусе, выделяют сочинение и на фоне XX века в целом<sup>6</sup>. Но Концерт интересен и тем, что в нём зафиксированы многие *технические приёмы воплощения комического в инструментальной музыке* Мастера, оказавшиеся универсальными и получившие в дальнейшем различную интерпретацию. Этот опус можно считать своеобразной *энциклопедией музыкального остроумия*. И если скерцозность некоторых последующих сочинений перекликается с Концертом проявлениями непосредственной жизнерадостности (II часть Пятой, II и III части Шестой симфоний, многое в Девятой), то в других она предстаёт в трансформированном виде: лёгкая, беззлобная пародия превращается в острый гротеск (финал Второго виолончельного концерта), нарочитая буффонада и эксцентрика оборачиваются воинствующей самоуверенностью торжествующего зла (III часть Восьмой симфонии, скерцо Первого скрипичного концерта), безобидная игра персонажей-масок становится способом иносказания, яркий калейдоскоп событий вырастает до философски осмысленного отражения картины жизни в её парадоксальной сложности (Девятая и, особенно, Пятнадцатая симфонии).

Игровая сущность скерцозности явилась плодотворной почвой для претворения типичной для Шостаковича *логики ошеломляющих контрастов*, неожиданных сдвигов и мгновенных переключений-

переосмыслений<sup>7</sup>. В сфере скерцозности выработались и многие специфические приёмы музыкальной выразительности и тематизма, его интонационно-ладовой и ритмической структуры. Первый фортепианный концерт обнаруживает это весьма откровенно и порой подчёркнуто заострённо.

*Тематическое изобилие и многообразие* Концерта станет в дальнейшем характернейшей чертой симфонического мышления Шостаковича. Тематическая многосоставность музыкальной ткани как на уровне целого, так и в структуре отдельных частей и партий Концерта, получит развитие в «тематических комплексах» и «тематических калейдоскопах» (В. Бобровский) многих симфоний Шостаковича.

Другое отличительное свойство шостаковического тематизма, вытекающее из широко понимаемой скерцозности, – *множественность стилистических истоков*. В небольшом музыкально-временном пространстве Концерта одинаково полноправны и «собственный» мелос композитора (в том числе автоцитируемый)<sup>8</sup>, и оригинально преломлённые интонационные модели классико-романтической и баховской традиции, и современные интонации музыки быта 20-х–30-х годов. Подобная «уживаемость» стилистически разношёрстного материала, проявившаяся и в Первой симфонии, предстанет в новом качестве практически во всех последующих симфониях, в обоих Скрипичных концертах и во Втором виолончельном.

Смыкание музыкальных элементов академической традиции и народно-бытовой, «уличной» наполняется особым смыслом в Девятой и Пятнадцатой симфониях. Концерт же показателен тем, что в нём уже определились интонационно-стилистические константы, образующие своеобразные арки с более поздними инструментальными сочинениями Шостаковича<sup>9</sup>. Так, например, в своём последнем опусе – Альтовой сонате – композитор вновь, хотя и совершенно по-иному, нежели в Концерте, обращается к бетховенским образам, используя в качестве тематической модели музыку его Девятой симфонии и фортепианных сонат № 14 и № 31<sup>10</sup>.

Важен не только факт апелляции к стилистическим моделям, но и некоторые принципы их претворения в тексте Концерта, ставшие типичными для творческого

метода Шостаковича. Обращаясь к «чужому» стилю, *композитор никогда не идёт по пути точного цитирования*. Как правило, цитируемый материал подготавливается всем развитием<sup>11</sup>, подвергается существенной переработке; и чаще – это только намёк, хотя и достаточно определённый, возникающий в первый момент, но затем получающий продолжение сообразно специфической шостаковической логике. Так, ситуация *создания определённой стилиевой аллюзии с её последующим нарушением*, наблюдаемая в основных темах крайних частей Концерта, обнаруживает себя, например, в темах финала Шестой симфонии. В главной партии здесь, как и в финале Концерта, метрические сдвиги деформируют архитектуру россиниевской по интонационному и ритмическому содержанию темы (примеры № 1, № 2).

Темы финала Симфонии демонстрируют пути нарушения стилистической установки и за счёт *интонационно-ладовой трансформации материала*. А в Концерте это проявляется, например, в главных партиях крайних частей: мелькающее (создающее иллюзию ошибки, попадания «не в ту ноту») совмещение минора и одноимённого мажора, неожиданное (после классического зачина) явление натурально-ладовых оборотов и специфичных для Шостаковича пониженных ступеней (см. примеры № 1 и № 3).

Пример № 1

Д. Шостакович. Первый концерт для фортепиано с оркестром. Финал, гл. партия, т. 8–16

(Allegro con brio  $\text{♩} = 184$ )

Пример № 2

Д. Шостакович. Шестая симфония. Финал, гл. партия

Presto

Таким образом, с «чужим словом» композитор обращается как со своим, как с материалом, послужившим основой собственных идей. И даже в тех случаях, когда цитата наиболее приближена к оригиналу (тема бетховеновского Рондо в каденции Концерта, тема Россини и тема Вагнера в Пятнадцатой симфонии), цитируемый материал вполне естественно вписывается в «авторский» контекст<sup>12</sup>.

В творчестве композитора оформились и другие моменты, типичные для его скерцозных образов и воплощённые в тематизме Концерта: лапидарная ритмика, идущая от танцевально-бытовых жанров, и присутствующие ей «скороговорки» коротких длительностей; подчёркнутые синкопы; скачущие интонации восьмых; гаммообразные прямолинейно поступенные или «притопывающие» разбеги шестнадцатых и др.<sup>13</sup>

Концерт представляет также основные параметры ладогармонической системы, значительно возросшую роль полифонии и её специфичное взаимодействие с гомофонией у Шостаковича. Действие этих принципов ярко демонстрирует уже экспозиционное проведение главной партии I части. Этот раздел – пример целенаправленного расширения традиционного гармонического минора и его перерастания в гораздо более сложное ладовое образование. Диатонические и хроматические элементы сплавляются в разветвлённую миноромажорную систему с единым тональным центром (с) и главенствующим минорным наклоном. Взаимопроникновение диатоники и хроматики проявляется в равноправии всех вариантов ступеней и их взаимозаменяемости. Каждая ступень имеет два, а то и три варианта (например, VII – гармоническая, натуральная, дважды пониженная)<sup>14</sup>. В первых тактах темы диатоническая и хроматическая разновидности одной ступени как бы меняются ролями: VII гармоническая ведёт себя как натуральная (движется вниз в VI ступень; возникающая при этом ув. 2 смягчена введением V ступени), а VII натуральная прямым движением разрешается в I ступень, как это более свойственно именно VII гармонической (пример № 3).

При таком сближении хроматики и диатоники возникает возможность двойного толкования одного и того же ладового явления – и как диатонического, и как хроматического<sup>15</sup>. Широко и свободно применяя даже самые далёкие от тоники созвучия,

## Пример № 3

Д. Шостакович. Первый концерт для фортепиано с оркестром. I часть, гл. партия, т. 4–14

Шостакович утверждает их как самостоятельные функции лада. Его склонность к однотерцовым и тритоновым гармониям – «тритонанте», по Ю. Холопову [15, с. 456] – отразилась в гармонической логике Концерта. Например, средний раздел побочной партии в экспозиции I части звучит в тональности тритонанты к крайним разделам: *Es dur – a moll – Es dur*; а репризное её проведение начинается в тональности *H dur*, однотерцовой по отношению к главной (*c moll*). Специально подчеркнём важную роль тритонанты в звуковысотной логике Концерта: присутствуя в горизонтальной и вертикальной организации всех без исключения тем, разделов и частей цикла, она выступает в роли централизованной идеи, обеспечивая единство целого. Её независимым звучанием отмечено первое же построение главной партии I части (*ges* в басу – т. 8, *Ges dur*'ное трезвучие – т. 12 перед *c moll*'ным тоническим кадансом: см. пример № 3), которое завершит и всю часть (т. 165–176)<sup>16</sup>.

Интонационно-гармоническое своеобразие главной партии имеет также и мелодическую основу, поскольку вытекает из интонационной природы диатонических ладов. Особая текучесть мелодического развития подчёркивается ритмической взаимодополняемостью линий и в то же время отличается достаточной свободой и независимостью голосов, что приводит, в частности, к нарушению квадратности<sup>17</sup>. Вообще, гомофонное начало темы почти сразу получает полифоническое продолжение: фактура типа «мелодия+аккомпанемент» сменяется линейным двухголосием. А далее энергия линейного развёртывания музыкальной мысли начина-

ет превалировать над гомофонно-гармоническими закономерностями. Последовательное чередование гомофонного и полифонического типов развёртывания темы в первом построении принимает во втором характер сочетания в одновременности, там фактура расслаивается на три линии: мелодическая тема (первые скрипки) – контрапунктическое сопровождение (вторые скрипки) – мелодизированный бас-основа (виолончели, контрабасы). В дальнейшем подобное фактурное расслоение осложняется полифонией жанров: так, в начале разработки исходная «аппассионатная» интонация главной темы звучит у скрипок на фоне «полечного» аккомпанемента басов и «экзерсисных упражнений» фортепиано (т. 86–89).

Концерт, наполненный духом состязательности, диалога-спора, находится в русле развития собственно концертующего стиля и стоит особняком по отношению к струнным концертам композитора, где идея сближения концертного и симфонического принципов мышления осуществляет себя через монологический тип высказывания. Тем не менее, Фортепианный концерт утверждает (вслед за Первой симфонией) характерные признаки инструментального стиля Шостаковича, важная особенность которого – *принципиальная установка на солирование*. И если в Первом фортепианном это заостряет характерные признаки концертного жанра, то в симфониях солирование выступает в качестве *специфической черты инструментального мышления композитора в целом*.

В Концерте она подчёркнута увеличением числа солистов (их здесь два: фортепиано и труба), резким различием тембров всех участников концертного состязания (фортепиано, трубы и струнных) и наличием у каждого из них устойчивого стилевого амплуа. В симфониях она реализуется и умножением количества, и «качеством» трактовки сольных партий: им поручаются не только фрагментарные диалоги, переключки в развивающихся разделах или редкие соло (как чаще всего бывает в классической партитуре), но и решения драматургически «сильных» моментов – изложение в экспозиции и репризе тем главной и побочной партий, показ новых тем в разработках и других разделах формы. В группе солирующих выделяются тембровые «привязанности» и труба среди них занимает заметное место.

Расширенное использование возможностей солирования привело к активизации концертующих принципов, обнаружило себя как в симфониях, так и в концертах для струнных инструментов (*solì* валторны в Первом виолончельном концерте, обилие солирующих инструментов во Втором скрипичном концерте). Оно же повлекло за собой образование типичных для Шостаковича *концертующих ансамблей нетрадиционного состава*: фагот и труба в

Первой симфонии, а во II её части – флейта и бас-кларнет; скрипка и бас-кларнет в коде финала Восьмой симфонии; виолончель и малый барабан, валторна и малый барабан во Втором виолончельном концерте. Неординарность таких тембровых сочетаний аналогична экстравагантному решению инструментального ансамбля в Первом фортепианном концерте. Сам же принцип солирования двух инструментов в дальнейшем творчестве Шостаковича утверждается в ранге *универсального технического приёма*, а звучание фортепиано в сочетании с духовыми становится одной из констант шостаковической оркестровки<sup>18</sup>.

Наконец, Концерт являет собой яркий пример типичного для Шостаковича *неординарного композиционно-драматургического решения* сонатно-симфонического цикла. Его четырёхчастное строение не укладывается ни в рамки традиционного концертного цикла, ни в контуры сюиты неоклассицистского типа. Можно предположить, что здесь своеобразно претворяется структура симфонического цикла, и I часть как будто подтверждает это: в сонатном *allegro* отсутствуют типичные для концертного жанра структурные особенности (двойная экспозиция и сольная каденция) и, в то же время, наличествуют элементы, характерные для развёрнутых симфонических полотен XIX столетия (трёхчастность главной и побочной партий; кода, традиционно основанная на теме главной партии). Но если II часть Концерта ещё может быть рассмотрена в русле романтических традиций (идущих от медленных «вальсовых» частей симфоний Берлиоза, Чайковского, Малера), то III часть уже совсем в неё не вписывается: особенности её содержания и стилевого облика (контрастное сопоставление прозрачной инвенционности в духе Баха и суровой аккордовой поступи струнных, ассоциирующихся с мрачной атмосферой последнего акта «Катерины Измайловой»), строения (незамкнутость) и функции (связка-переход между II и IV частями)<sup>19</sup> сообщают всему циклу неповторимый структурный облик. Принцип композиционной неординарности преломляется во многих симфониях и в концертных циклах для струнных<sup>20</sup>. Присутствуют в Концерте и такие типичнейшие параметры сонатной формы Шостаковича, как замедленный темп в экспозиции I части и заглушающая кода. Их наличие принято ассоциировать прежде всего с Пятой симфонией, однако впервые они обнаружили себя в Первом концерте<sup>21</sup>.

Изложенные наблюдения свидетельствуют, на наш взгляд, в пользу того, что принадлежащий первой половине 1930-х годов Первый фортепианный концерт не был очередным «зигзагом»<sup>22</sup> на пути экспериментирующего молодого творца. Скорее он является наглядным подтверждением справедливого мнения М. Друскина о том, что Шостакович

«к рубежу 30-х годов вступил во всеоружии мастерства во второй период творческой зрелости [курсив мой. – А. З.]» [6, с. 53]<sup>23</sup>. Однако, парадокс Концерта заключается и в том, что, на уровне языка представляется от имени зрелого стиля, он не соответствует ему в плане образной концепции: его веселое, бесшабашное зубоскальство слишком расходится с традиционным суждением

о зрелом Шостаковиче как «трагическом поэте» (И. Соллертинский) прежде всего. Резонно задаться вопросом: не предстаёт ли «в лице» данного опуса особый срез зрелого стиля Шостаковича, которому не суждено было получить естественно-го развития? Думается, такой ракурс рассмотрения известного произведения имеет достаточные основания.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> М. Сабинина называет его «доклассическим» этапом [10, с. 87].

<sup>2</sup> Весьма показателен отзыв В. Бобровского (1969) о Четвёртой симфонии: «Все последующие симфонические концепции – ответ той, что была создана Шостаковичем в 1936 году» (цит. по: [16, с. 134]).

<sup>3</sup> В направлении корректирования общепринятой периодизации творчества Шостаковича уже предприняты определённые шаги. Так, Л. Акопян обособляет его творчество начала 1930-х–1936 годов (см.: [1]). С ним солидарна Л. Фёдорова (см.: [12]). Однако оба автора в целом ограничиваются лишь констатацией данной позиции, подробно её не анализируют.

<sup>4</sup> Г. Орлов заметил, что в Первом фортепианном концерте «композитор дерзко *подводит итог* своих пёстрых стилистических увлечений [курсив мой. – А. З.]» [9, с. 9].

<sup>5</sup> В. Сыров, например, пишет: «Позитивная энергия у него редко бывает однозначной, без иронии, и редко не таит в себе потенциальной возможности перехода в энергию негативную» [11, с. 647].

<sup>6</sup> М.Ш. Бонфельд вполне справедливо отмечает, что XX веку вообще свойствен «почти абсолютный уход от юмора в пользу сатиры, иронии, гротеска» [4, с. 120]. Добавим: безудержная радость Концерта Шостаковича вызывает аналогии с беспечной весёлостью Первой симфонии Прокофьева, обнаруживая тем самым редкий случай схождения двух мастеров, в основных чертах друг другу противоположных.

<sup>7</sup> В «фарватере» логики резких переключений оказывается и сокровенная лирика второй части Концерта, подчёркнутая сдержанность которой – без эмоциональных крайностей – не нарушает в целом радостно-светлого тона этого сочинения.

<sup>8</sup> Автоцитатой является тема трубы соло в центральном эпизоде финала (ц. 63), которая прежде Концерта встречается у Шостаковича дважды: в музыке финала к «Бедному Колумбу» Э. Дресселя и к спектаклю «Условно убитый». Примечательно, но та же тема была воспринята как «чужое слово» М. О. Штейнбергом, который во время премьеры Концерта воскликнул: «Что он делает, это же Вебер!..» (цит. по: [5, с. 225]).

<sup>9</sup> В этом кругу – Бетховен и Малер, Бах и Чайковский, музыка быта. Показательно, что те же имена фигурируют в ответе Шостаковича (1967) на вопрос о его ближайших друзьях и влияниях: «Бетховен влиял, Бах, Малер, Чайковский, Мусоргский – такие вот друзья. Я с ними советую дружить всем, кто у меня учатся» (цит. по: [13, с. 24]).

<sup>10</sup> Интеграцию бетховенской музыки в текстах Шостаковича подробно рассматривает А. Климовицкий (см. [7, с. 197–198]).

<sup>11</sup> Так, тема Рондо Бетховена, прежде чем явиться в каденции Концерта (финал, т. 345–346), отдельными элементами уже присутствовала в экспозиции рефрена (финал,

т. 24–25), а ещё раньше – в теме трубы из побочной партии I части (т. 72–75). Аналогично происходит, например, в Пятнадцатой симфонии: появлению на гребне экспозиции I части темы из «Вильгельма Телля» предшествует накопление характерных ритмоинтонаций, а вагнеровский мотив Судьбы, открывающий финал, вызревает внутри главной лейттемы в I части и фактически уже услышан во II части Симфонии.

<sup>12</sup> Использование «чужого слова» в Концерте выдвигает проблему не только языкового, но и семантического плана, заслуживающую специального рассмотрения.

<sup>13</sup> Ряд примеров интонационно-тематических связей подобного рода в музыке Шостаковича приводит М. Арановский (см. [2, с. 79–85]).

<sup>14</sup> Л. Мазель называет шостаковический минор с пониженными ступенями «углублённым минором» [8, с. 130]. Ю. Холопов утвердил понятие «суперминора» и, отметив его автономность как лада, обратил внимание на то, что первое намеренное применение «суперминора» Шостаковичем отнесено как раз к началу 30-х гг. [15, с. 454].

<sup>15</sup> Так, в т. 20 *Ces dur*'ная гармония может расцениваться и как пониженная разновидность тоники (поскольку она появляется в качестве разрешения гармонической доминанты), и как трезвучие, однотерцовое тоническому (на что указывает прямое сопоставление *Ces dur*'а и *c moll*'я в партии фортепиано и хроматический ход басов *ges–g*).

<sup>16</sup> Вероятно, самым известным случаем использования остро характерного звучания тритонанты в музыке Шостаковича является знаменитый *fis* в *C dur*'ной главной теме «Ленинградской» симфонии.

<sup>17</sup> Структура начального построения главной партии выглядит так: 2 (вступление) +5+4 +4+4. Неквадратность первого раздела акцентируется резкой сменой фактуры (т. 10–11), а квадратность второго вуалируется контрапунктическим наложением начальной интонации в басах на «женское» окончание в мелодии (т. 18). Общей неквадратности способствует и вторгающийся каданс на стыке обоих разделов (т. 14).

<sup>18</sup> Эту черту оркестровки Шостаковича подметила С. Хентова [14, с. 43].

<sup>19</sup> Выделенная в партитуре как самостоятельная, эта часть таковой *не воспринимается*. Косвенным подтверждением тому служит весьма примечательная оговорка М. Друскина, который называет финал «третьей» (а не четвёртой) частью [5, с. 225].

<sup>20</sup> Так, цикл Первого скрипичного концерта, заявленный как 4-частный, на самом деле оказывается 5-частным, благодаря сильно разросшейся и драматургически насыщенной каденции. В 4-частном Первом виолончельном концерте каденция получает «официальный» статус самостоятельной части (III ч.). Нестандартный композиционный вариант возникает

и во Втором виолончельном: в центре его 3-частного цикла оказывается скерцо (на месте медленной части), зато финал частично берёт на себя функции медленной части и решается в форме вариаций (типичной именно для медленных частей) с угасающей кодой.

<sup>21</sup> Замедленный темп первого проведения главной темы (*Allegretto*  $\text{♩}=96$ ) с последующим ускорением (до  $\text{♩}=132$  в т. 22) особенно подчёркнуты в авторском исполнении, другими исполнителями это указание чаще всего игнорируется. Что же касается затухающей коды, то на момент создания Концерта кода такого типа в I части должна была неизбежно вызывать в памяти рассеивающую коду I части из Первой симфонии. В контексте же творчества в целом она стоит в одном ряду с ко-

дами Четвёртой и других симфоний Шостаковича, воплощая характернейшую приметку его драматургического мышления.

<sup>22</sup> Именно так в 1934 году Б. Асафьев характеризовал творчество Шостаковича: «Путь развития его идёт сложнейшими зигзагами» [3, с. 310].

<sup>23</sup> Описанные элементы, разумеется, не исчерпывают всей палитры зрелого стиля Шостаковича и, кроме того, по отдельности встречаются как в ранний период его творчества, так и у других композиторов. Но, выступая в комплексе и как *преобладающие*, они определяют устойчивые параметры Первого концерта для фортепиано и, тем самым, выводят его за пределы как раннего, так и переходного периода.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
2. Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. – Л.: Музыка, 1977. – Вып. 15. – С. 55–94.
3. Асафьев Б. О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет» // Асафьев Б. (Игорь Глебов) Об опере: избр. ст. – Л.: Музыка, 1976. – С. 308–317.
4. Бонфельд М. XX век: смех сквозь жанр // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры: сб. ст. – Н. Новгород, 2001. – С. 117–125.
5. Друскин М. С. Друг // Друскин М. Исследования. Воспоминания. – Л.; М.: Сов. композитор, 1977. – С. 224–246.
6. Друскин М. Шостакович в 20-е годы // Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. – Л.: Сов. композитор, 1987. – С. 45–59.
7. Климовицкий А. Шостакович и Бетховен (Некоторые историко-культурные параллели) // Традиции музыкальной науки: сб. исслед. ст. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. – Л.: Сов. композитор, 1989. – С. 177–205.
8. Мазель Л. Этюды о Шостаковиче: статьи и заметки о творчестве. – М.: Сов. композитор, 1986.
9. Орлов Г. Симфонизм Шостаковича на переломе // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. – Л.: Музыка, 1971. – Вып. 10. – С. 3–31.
10. Сабина М. Шостакович // Музыка XX века: очерки. В 2 ч., ч. 2, кн. 4. – М.: Музыка, 1984. – С. 75–114.
11. Сыров В. Шостакович и музыка быта. Размышления об открытости стиля композитора // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. – СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2000. – С. 626–660.
12. Фёдорова Л. «Петербургский текст» и акмеизм. Современные аспекты изучения творчества Д. Д. Шостаковича 20-х годов [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.rostcons.ru/intconf\\_2008/mat\\_fedorova.htm#1](http://www.rostcons.ru/intconf_2008/mat_fedorova.htm#1).
13. Хентова С. В мире Шостаковича. – М.: Композитор, 1995.
14. Хентова С. Шостакович-пианист. – Л.: Музыка, 1964.
15. Холопов Ю. Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ Министерства культуры РФ, 1997. – С. 433–460.
16. Чигарёва Е. Тема длиною в целую жизнь: Бобровский о Шостаковиче // Музыкальная академия. – 2006. – № 3. – С. 128–136.

### Зондерегер Анна Александровна

старший преподаватель кафедры истории музыки  
Петрозаводской государственной консерватории  
им. А. К. Глазунова



Е. Ю. КОРНИЕНКО

*Саратовская государственная консерватория  
(академия) им. Л.В.Собинова*

## ЖАНР «MÉLODIE» В ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ФРАНЦИИ РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «СЕМЬ МЕЛОДИЙ» Э. ШОССОНА)

УДК 781.6.083

Эрнест Шоссон – французский композитор, стиль которого сформировался в жанре камерной музыки. Один из первых его вокальных циклов – «Семь мелодий» (op. 2) – создавался на протяжении трёх лет (1879 – 1882). Поэтические тексты миниатюр принадлежат разным авторам: две мелодии написаны на тексты Леконта де Лиля («Нанни» и «Колибри»), две композиции – по Теофилю Готье («Бабочки» и «Последний лист»), и по одной – на слова Арманде Сильвестра («Очарование»), Поля Бурже («Итальянская серенада») и Луизы Аккерман («Геба»).

Свои вокальные миниатюры Шоссон назвал мелодиями не случайно. К рассматриваемому периоду многие национальные школы сформировали собственные представления о вокальных жанрах: «Песня», «Lied», «Song», «Chanson», «Romance» и другие. Жанр романса широко распространился в музыкальной культуре всех европейских стран, но с середины XIX столетия в отношении французской вокальной музыки это понятие начинает утрачивать свою универсальность: в творчестве Г. Берлиоза, Ш. Гуно, Ж. Бизе, С. Франка, Ж. Массне, К. Сен-Санса часто фигурирует термин «mélodie». Таковы циклы Г. Берлиоза – «Девять мелодий» на слова Томаса Мура, «Летняя ночь» на слова Т. Готье; у С. Франка около 20 композиций этого жанра; К. Сен-Сансу принадлежит сборник «Персидских мелодий» и т. д. Но если в творчестве этих композиторов обозначение «mélodie» употребляется в единичных случаях (значительно чаще встречаются «chanson» и «romance»), то в вокальной лирике А. Дюпарка, Г. Форе, Э. Шабрие, Э. Шоссона, К. Дебюсси этот жанр стал основным. Таким образом, к последней четверти XIX века во Франции произошли изменения жанровых представлений вокальной лирики, и на смену доминировавшего раньше романса пришел жанр изысканной, истинно французской «mélodie».

Безусловно, «mélodie», став разновидностью и особой ветвью французского романса, унаследовала ряд его качеств: лирически-проникновенное содержание, приоритет вокального начала и отчасти трактовку инструментальной партии, представленной чутким аккомпанементом или деликатным участником вокально-инструментального диалога.

Несмотря на связанную с жанровыми истоками некую традиционность, «mélodie» обрела и новую выразительность, а точнее, забытую старую – прежде всего, устремленность к простоте без упрощённости, а именно, к изысканной ясности. Мелодика этого жанра, оставшись выразительной, отклонилась от чрезмерной изощрённости в сторону приятной простоты. Так, восприятие семи мелодий рассматриваемого цикла Шоссона не требует от слушателя напряжённой работы мысли, оно инициирует чувственный трепет, душевное соучастие и приятное созерцание. Это свойство отличает именно французскую камерно-вокальную музыку, в то время как в немецкой романтической песне, начиная с «Пяти романсов на слова Матильды Везендонк» Р. Вагнера, явно доминируют черты монологичности, симфонизма, декламационности.

Для «mélodie» показательно и иное отношение к форме – она более сжатая и чётко очерченная. В основе некоторых миниатюр лежат стихотворения, созданные как будто мимолётно, запечатлевшие момент, кратковременные состояния («Очарование», «Бабочки», «Последний лист»); другие в концентрированном виде передают поэзное содержание («Колибри», «Итальянская серенада», «Геба»). Если вокальные произведения, фиксирующие мимолётное состояние, органично вписываются в небольшие структуры, то как же передать в лаконичной форме поэзное содержание? Этот вопрос тем более правомерен, что композитор во всех номерах цикла придерживается трёхчастной композиции, будь то поэма или миниатюра. «Поэзность» реализуется Шоссоном, во-первых, посредством иной метрической организации – в нетипичных для романсов размерах ( $\frac{5}{4}$  в «Колибри»,  $\frac{6}{4}$  в «Гебе»,  $\frac{3}{2}$  в «Итальянской серенаде»), что способствует ощущению длительного горизонтального развития, подчёркивает повествовательность. Во-вторых, поэзное содержание всегда связано с развитием во временных рамках, и его в данном случае создаёт остигатность, наделённая метафорическим значением протекания физического времени. Ещё одно качество, с помощью которого реализуется поэзность, – наличие контрастной середины (меняется

фактура, появляются новые оттенки в тонально-гармоническом развитии и т. д.). Перечисленными средствами достигается иллюзия развёрнутости этих своего рода миниатюр-поэм.

В вокальной музыке Шоссона, как и других композиторов Франции рубежа XIX – XX веков, показателен акцент на самобытность французской культуры. Последняя четверть XIX столетия во Франции связана с поиском идентификации искусства с национальным самосознанием, что было инициировано общими процессами развития культуры.

Рассмотрим черты музыкальной поэтики цикла Шоссона, которые в наибольшей степени корреспондируют с французским образом мира.

*Изысканность каждой композиции.* Осознание безукоризненного вкуса и чувства стиля – эталона совершенства – можно рассматривать как черту национального образа мира. В целом, в вокальных опусах французских композиторов, как и во французской поэзии, понятия утонченности вкуса, рафинированности чувственной сферы, необыкновенного остроумия считаются основополагающими. Любопытно, что сами французы определяют истинно французский вкус как нечто близкое бессознательной привычке ориентироваться на эстетические образцы. Эта тенденция не позволяет забывать о достижениях прошлого и опускаться ниже определённого уровня. Возникает ощущение, что каждая деталь в поэтических опусах французских авторов, в том числе в вокальных миниатюрах Шоссона, – «на своём месте»; звуки выражают совершенно разные эмоции: трепет и гармонию, внутреннее напряжение, страх и упоённость радостью, но всегда чувства и состояния передаются «в меру», без чрезмерности или недостаточности.

Французскую музыку делает уникальной и узнаваемой *фонетические особенности языка*. Обладая специфическими качествами, они влияют на музыкальную интонационность. Так, к примеру, в мелодике Шоссона, как и многих других французских композиторов, движение осуществляется в пределах неширокой интервалики, при этом особенно выделяется интонация кварты – наиболее часто встречающаяся во французской речи.

Показательным качеством французской музыки является её *пластика и динамичность*. В вокальных миниатюрах Шоссона с помощью пластичных образов воплощаются трепет, внутреннее волнение, чувственное воодушевление. Например, в «Бабочках» сквозь внешний облик порхающих насекомых отражается внутреннее состояние восторга влюб-

Э. Шоссон. «Бабочки»

лённой девушки, безудержно стремящейся к возлюбленному. В активном аккомпанементе этой миниатюры фортепианная техника «martellato» весьма органично передаёт пластику вибрации крыльев бабочки (см. нотный пример).

Помимо «внешней» констатации движения, динамичность ощущается и на более глубоком уровне: французское искусство отличает внутренняя пульсация и биение, поэзии и музыке свойственны своеобразные перекаты, качания, вращения, переливы звуковых красок, колебания созвучий, вибрация фактуры. Всё это создаёт ощущение постоянной изменчивости, неповторимости, уникальности и роднит произведение искусства с живым организмом, который рождается, дышит, пульсирует.

Особую атмосферу французской музыке придаёт *ощущение «воздушности»*. Вокальные опусы буквально наполнены воздухом, что обнаруживается в образах стихотворного текста (*воздух, небо, душа, дыхание, ветерок, птицы* и др.), в интонационности и, конечно, в тембровом и регистровом разграничении партий и голосов (между ними всегда ощущается пространство, в отличие, например, от песен Брамса с их регистровой компактностью).

Значительную роль во французской «*mélodie*» играют *чувственные образы, отвечающие сенсуализму, присущему искусству Франции*. В цикле Шоссона – это сладостная мечта («Итальянская серенада»), трогательная история («Колибри»), волнующий трепет влюблённой («Бабочки»), страдание о безвозвратно потерянной любви («Нанни»). Восприятие поэтических и музыкальных лексем в цикле «Семь мелодий» обращено к разным органам чувств – образы, воплощаемые в звуках, видимы, слышимы, ощутимы, в них уловим аромат.

Итак, цикл Эрнеста Шоссона «Семь мелодий» обнаруживает характерную тенденцию французского искусства рубежа веков – тяготение к камерности, изысканной простоте, стремление к инди-

видуализации через подчёркивание национальных особенностей. Эти качества роднят жанры «*mélodie*» и «*chanson*».

Вторую половину XIX века принято считать периодом Ренессанса французской «*chanson*». Это понятие относят к национальному достоянию как средневековой эпохи (песни Гильома де Машо, Гильома Дюфаи, Жиля Беншуа, Клодена де Сермизи и Клемана Жанекена), так и к современной популярной эстрадной композиции, исполняемой в кабаре-стилистике (именно в таком общепринятом определении фигурирует культура шансон). На этом пути развития сыграли свою роль «*mélodie*» Э. Шоссона, А. Дюпарка, Г. Форе и других французских композиторов. В «*mélodie*» проявляются высочайший эталон тонкого вкуса, изысканность при простоте и приоритете вокальной мелодии. Она в свою очередь воплощает неповторимость каждого мгновения для

чуткого восприятия окружающих образов и нюансов душевных движений.

Все эти ценнейшие качества национального образа мира были сохранены и переданы следующим поколениям музыкантов. Благодаря этому французской камерно-вокальной музыке удалось избежать пропасти между академической и эстрадной песней. В исполнении звёзд французской эстрады записаны сочинения Ф. Пуленка и А. Дюпарка; во Франции действует неписаное правило петь с эстрады на родном языке; культура шансон сохранила свою неповторимую самобытность в условиях глобализации массовой культуры; романсы композиторов рубежа XIX-XX веков, в том числе Э. Шоссона, очень популярны во Франции: публика безошибочно чувствует идентичность своего ощущения мира и его образа, запечатленного в этой удивительной музыке.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Академия, 1998.
2. Кокорева Л. Дебюсси и символизм // Слово и музыка: памяти А. В. Михайлова: матер. науч. конф.: тр. МГК / ред.-сост. Е. Чигарёва, Е. Царёва, Д. Петров. – М.: Изд.-во МГК, 2002. – Сб. 36. – С. 317 – 329.
3. Купец Л. Вокальные произведения Дебюсси, Равеля и Мессиака в контексте французской художественной традиции // Европейская художественная культура XX века: панорама уходящего столетия: сб. матер. междунар. конф. СПб., 3 - 5 нояб. 1997 г. – СПб., 1999. – С. 81 - 83.
4. Музыкальная эстетика Франции XIX века / под ред. В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1974.
5. Степанова И. Слово и музыка: диалектика семантических связей. – М.: Книга и бизнес, 2002.
6. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М., 1978.
7. Bergeron K. The Echo, the Cry, the Death of lovers // 19th Century Music. – 1994. – Vol. 18, N 2. – P. 136 – 151.
8. Gallois J. Chausson Ernest // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Sadie S. – 2. ed. – London; New York: McMillan publ., 1998-2000. – Vol. 23.
9. Noske F. La mélodie française // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Sadie S. – 2. ed. – London; New York: McMillan publ., 1998-2000. – Vol. 13.

### Корниенко Елена Юрьевна

аспирантка кафедры истории музыки  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова



Р. М. ШАРИПОВА

*Набережночелнинский государственный  
педагогический институт***ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО С. ГАБЯШИ И С. САЙДАШЕВА**

УДК 78.071.1: 781.6.083

Султан Габяши (1891 – 1941) и Салих Сайдашев (1900 – 1954) – два композитора, стоящие у истоков татарского хорового исполнительства, и первые авторы произведений для хора. Анализ хорового творчества авторов в их сопоставлении даёт возможность выявить стилевые черты татарской хоровой музыки в период её профессионального становления в 20-е годы и далее, в последующие десятилетия.

Хоровые сочинения обоих композиторов сохранились далеко не полностью. Нотный текст нескольких произведений С. Габяши имеется в двух его рукописных тетрадах, хранящихся в архиве ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Рукописи многих других произведений были утрачены, в том числе и хор «Хан кызлары» (из пьесы «Таһир-Зөһрә»), о которой сам композитор писал как об известном по всей России<sup>1</sup>. При жизни Габяши вплоть до настоящего времени его музыкальные произведения почти не издавались. По-иному сложилась судьба творческого наследия С. Сайдашева, притом, что большинство и его произведений безвозвратно утрачены. Но опубликованные отрывки из музыки к драматическим спектаклям дают достаточно полное представление о характерных особенностях музыкального языка композитора, в том числе на примерах хоровых номеров.

Известно, что Габяши и Сайдашев были современниками, в 20-е годы работали в одном городе, для одного театра (ныне Татарского государственного академического театра им. Г. Камала), знали и слышали музыку друг друга. По всей видимости, их не связывали узы дружбы, об этом ничего не сказано в мемуарной литературе. Каждый из них по-своему осознавал собственный творческий путь, по которому представлял себе развитие профессиональной татарской музыки в будущем. О самостоятельности творческих поисков Габяши и Сайдашева свидетельствуют не только высказываемые ими взгляды на страницах периодической печати, но и музыкальный язык их произведений в совокупности всех слагаемых – мелодии, гармонии, метроритмики, фактуры, формы.

В списке сочинений *Султана Габяши* хоровые произведения занимают важное место<sup>2</sup>, среди них – хоры на народные слова, на стихи Г. Тукая и других татарских поэтов, сочинённые, в основном, в 1923-1925-х годах, а также шестнадцать обработок татарских народных песен для хора, сделанных в те же годы<sup>3</sup>. Габяши был прекрасным знатоком татарского музыкального фольклора, с детства он слышал народ-

ные напевы. В 1910-1920-х годах композитор создаёт сборник «Милли моңнар. Төрөк-татар көйләре» («Национальные мелодии. Тюркско-татарские песни»)⁴. Народные мелодии были записаны им самостоятельно, то есть самостоятельно нотированы, что можно расценивать как один из начальных опытов татарской музыкальной этнографии. Мелодии для хоровых обработок Габяши взял, в основном, из указанного сборника. Они были «на слуху» у широких слоёв татарского городского общества. В первые десятилетия XX века они уже звучали и с концертной эстрады в виде сольного исполнения с аккомпанементом, а также в инструментальных обработках. Именно этот популярный материал Габяши не побоялся отобрать для создания первых образцов хорового многоголосия в татарской музыке. В самом сборнике «Милли моңнар» ряд песен (в количественном отношении их меньшинство), например, «Әнте һэйрер рәхимин» (№ 1), «Дәмэй» (№ 5), «Аппагым икән лә...» (№ 10), «Баламишкин» (№ 11), «Пороховой Фатих» (№ 12), «Бай баласы» (№ 16) и другие даны с фортепианным сопровождением<sup>5</sup>.

Для самого Габяши в создании хоровых обработок татарских народных песен очень пригодился опыт их первых гармонизаций, сделанных для сборника «Милли моңнар». При анализе рукописных тетрадей композитора нетрудно обнаружить общую тенденцию 1910-20-х годов (также и последующих десятилетий) к многоголосному «оформлению» народных напевов. И все-таки хоровые обработки представляют собой следующий шаг в развитии композиторского мышления Габяши.

Приём сочетания развитой вокальной мелодии и хорового сопровождения аккордового склада использовался Габяши весьма разнообразно в обработках татарских народных песен. Для каждой народной мелодии композитор находит всевозможные нюансы в развитии общей композиции, исходя из особенностей жанра песни. Так, например, в байтах выстраивались целые сюжеты, куплеты многократно повторялись. Создавая хор на основе байта «Сак-Сок», Габяши, в соответствии с жанром, несколько раз повторяет напев. Верхний голос ведёт неизменно основную мелодическую линию, остальные – гармонический фон. Как и в хоре «Салкын чышмә», голоса хорового гармонического сопровождения мелодии байта полностью (или с незначительными нюансами) совпадают с фортепианной партией. Композитор понимает, что повто-

рение мелодии требует обновления. Это и происходит за счёт некоторого изменения инструментально-хоровой фактуры: варьируется аккордика (зачастую это квинтовые созвучия), порой мелодия песни переносится в нижний регистр фортепиано, иногда композитор оставляет только напев баита и фортепианное сопровождение, удаляя хоровую фактуру. Таким образом, выстраивается развёрнутая композиция.

Примером внимательного отношения Габяши к жанру народной песни в поисках соответствующих средств хорового письма может служить обработка народной песни «Зэйнәбем». Учитывая особенности мелодики жанра скорой песни, композитор создаёт общую хоровую фактуру в ритмическом рисунке напева – по принципу силлабического контрапункта. Плотная аккордовая фактура (пяти- и даже шестиголосная) сохраняется от начала до конца произведения, в припеве используется приём дублировок мелодии песни отдельными голосами. Соблюдается при этом и полное соответствие инструментальных и хоровых голосов.

В 20-е годы Габяши работал хормейстером в целом ряде хоровых коллективов Казани, создал объединённый студенческий хор, который исполнял хоровые произведения композитора. Известный татарский писатель Ф. Амирхан, свидетель тех событий, писал: «Габяши сделал для этого хора многоголосные аранжировки татарских напевов с такой тонкостью и изяществом, что мы их слушали с огромным удовольствием и истинным наслаждением»<sup>6</sup>.

Параллельно с хоровыми обработками народных песен в творчестве Габяши продолжалась работа над созданием собственных хоровых произведений. Но хоровая партия была в них уже не одnogолосной, а многоголосной. Первый из них – «Кыйгак-кыйгак» (слова народные)<sup>7</sup>. Названное произведение – это хор а саррелла; возможно, у композитора и был замысел создания хора с сопровождением, но он его не реализовал, хотя хоровая фактура носит явные признаки разделения на мелодию (первые сопрано) и хоровое сопровождение (басы, тенора, альты, вторые сопрано). Об этом хоре Габяши писал в письме к В. И. Виноградову: «Я первый выступил с многоголосным хором ещё в 1923 году, о чём имелись в своё время рецензии и местные отзывы в печати»<sup>8</sup>. Имеются воспоминания участника коллектива, исполнявшего хор «Кыйгак-кыйгак», известного татарского артиста Г. Минского, в те годы студента Казанского театрального техникума. Отмечая бурные аплодисменты слушателей, он не без юмора пишет о том, как хор «...успешно изображал уток. Это можно было заметить и по выражению лица Габяши-абзы. Такой успех, разумеется, был очень приятен и для нас»<sup>9</sup>. Другие хоровые произведения Габяши создавал в обычной для себя фактуре хора с фортепиано. Таков хор «Тургай» (он же «Сакчыллар» – «Охранники», 1925). Мелодия звучит вначале в сопровождении инструмента, затем на фоне хора и фортепиано с характерным для Габяши совмещением голосов и тембров.

Особое место в ряду других хоровых сочинений композитора, созданных в 1920-е годы, занимает хоровой цикл «Две эпохи», состоящий из двух частей: I ч. – «Кичке азан – 1905 ел» («Вечерний азан – 1905 год»), II ч. «Тимерчеләр – 1925 ел» («Кузнецы – 1925 год»). Первый хор написан на слова Г. Тукая, стихотворение которого было создано по мотивам стихов английского поэта Т. Мура «Вечерний звон». Для Габяши обращение к поэзии Тукая и к образу вечерней молитвы было связано не просто с прошедшим временем, но и с мыслями о родных краях. Композитор воспроизводит звучание тэгъбира – молитвы муэдзина в партии тенора, проходящей на фоне пяти-шестиголосного хора. Ладовой основой хора является диатоника, хотя и с преобладанием бесполутоновых оборотов, что практически подтверждает мысли Габяши о возможном выходе татарской музыки за пределы пятиступенности. Данное произведение отличается от других не только сюжетом и наличием религиозного мотива, но и характером фактуры. Следует указать на довольно развёрнутое (по сравнению с остальными хорами) фортепианное вступление, названное Габяши интродукцией. Уже в этом вступлении определяется мелодизированный тип фактуры с интонационно развитыми голосами. Мелодически распетые голоса с собственными (то есть не совпадающими по вертикали) ритмическими рисунками составляют главную особенность этого хорового произведения. Верхний голос (первое сопрано) может восприниматься как ведущий, но и остальные четыре голоса также выразительны и певучи. Здесь нет присущего другим хорам Габяши аккордового склада («сопровождения»), хотя действует тот же приём дублировок хоровых голосов в партии фортепиано. Такая развитая хоровая фактура требовала её тщательной проработки для того, чтобы голоса не «расползались» по горизонтали. Видимо, хор, для которого предназначалось это произведение, был подготовлен к его разучиванию, что свидетельствует о высоком исполнительском уровне хорового коллектива. Данный хор является одним из лучших произведений Габяши, но именно это сочинение вызвало резкую критику в адрес композитора, обвинявшегося в пристрастиях к старине. Хор «Кичке азан», как и другие хоровые произведения композитора, на долгие десятилетия был исключён из концертных программ хоровых коллективов. Лишь в конце 1950-х годов он вошёл в репертуар Татарского государственного Ансамбля песни и танца, зазвучал со сцены и в записи по радио. По существу, этот хор стал единственным произведением Габяши, доставшимся в наследство будущим поколениям.

Творчество *Салиха Сайдашева* изучено многосторонне: рассмотрены жанры его сочинений, музыкальный язык композитора. В исследовательской литературе встречаются упоминания о хоровых песнях, входящих в число созданных им музыкальных номеров к спектаклям, но хоровые сочинения С. Сайдашева ещё не становились предметом отдельного изучения.

Хоровое творчество композитора можно подразделить на три составные части: хоровые номера из музыки к спектаклям, гимнические хоры (официально-праздничного предназначения), детские хоры. В количественном отношении преобладают хоровые номера из театральной музыки, которая была основной сферой его творчества. Обосновавшись с 1922 года в Казани, Сайдашев стал активно и плодотворно работать в Татарском государственном академическом театре им. Г. Камала в качестве заведующего музыкальной частью и дирижёра. Эта вторая должность давала ему возможность непосредственно участвовать в действии, вести спектакль. Дирижёрская работа во многом способствовала решению конкретных задач в сочинении музыкальных номеров, так как композитор сам руководил исполнителями – оркестром, солистами, хором (притом, что и солистами, и хористами были актёры драматического театра). Для театра, в котором работал Сайдашев, его творчество стало важнейшим составным компонентом спектаклей; музыка композитора привлекала широкую публику своей красотой и национальным колоритом. Как пишут последователи творчества С. Сайдашева, его песни, арии, хоры, танцы, прозвучав в театральных постановках, тут же начинали жить собственной жизнью: звучать в концертах, по радио, в быту.

Уже в первые годы композиторской деятельности сложился музыкальный стиль Сайдашева. Создавая музыку для татарских исполнителей и татарских слушателей, композитор хорошо осознавал своё предназначение как национального композитора. Эта музыка должна была быть понятной народу и принята им как своя культура. Задача осложнялась тем, что Сайдашев лишь изредка обращался к фольклорным источникам, считая, что для нового искусства, каковому принадлежал татарский театр в 1920-е годы, нужна и новая музыка. Но в отличие от Габяши, который в поисках национально-характерного многоголосия обосновал его закономерности путём ограничений (так называемая «гармония на пяти звуках»), Сайдашев обратился к опыту мировой музыкальной классики – европейской и русской, находя в ней то, что могло пригодиться ему в создании профессионального татарского музыкального искусства. Для Сайдашева выражением национального колорита стала мелодия; он сочинил много прекрасных татарских мелодий, которые были подхвачены народом и признаны им в одном ряду с классическими народными напевами.

В списке театрально-музыкальных сочинений композитора<sup>10</sup> есть подразделение на жанры: музыкальная комедия, музыка к спектаклю, музыкальная драма. Такая дифференциация обусловлена, прежде всего, количеством звучащей в спектакле музыки. Практически в каждой постановке предусматривалось хоровое пение. Это были или отдельно написанные хоры или песни с сольным запевом и хоровым припевом. Примерами таких сольно-хоровых песен являются две песни Батыржана из музыкальной драмы «Наёмщик» (1928).

В этих песнях, как и в других, им подобных, хор выступает в роли сочувствующего думам и настроениям действующего лица. В первой из названных песен «Без торабыз иртэн» («Мы встаём утром») композитор, подчёркивая единство чувств Батыржана и окружающих его крестьян, создаёт интересные приёмы хоровой поддержки реплик героя. Окончания двух начальных предложений первого куплета песни (чётко выстроенная квадратная форма), исполняемой Батыржаном, подхватываются хором. В хоровом четырёхголосии находит воспроизведение та же гармоническая схема, что и в инструментальном сопровождении (Т, DD, D), но без точного фактурного повторения. При этом композитор не боится использовать аккорды с вводными тонами в сопровождении ангемитонной мелодии, что подтверждает умение Сайдашева органично сочетать ладово окрашенную мелодику и функциональную гармонию. Наряду с развитым четырёхголосием Сайдашев использовал в хоровых эпизодах спектаклей и монодийную хоровую фактуру, например, в Песне косарей из музыкальной драмы «Ил» («Родина») (1929). Сайдашевские хоры гимнического характера предназначались уже не для исполнения в спектаклях драматического театра, а для профессиональных хоровых коллективов. То есть сочинение таких хоров было для композитора следующей ступенью в овладении техникой хорового письма. В каждом из гимнических хоров Сайдашев старался использовать разные приёмы хорового исполнительства.

Целый ряд сольно-хоровых песен С. Сайдашев создал для детских хоровых коллективов. Этот хоровой репертуар следует расценивать как важнейший вклад татарского композитора-классика в дело приобщения молодого поколения к национальной музыкальной культуре. Кроме обязательной в годы советской власти идеологической тематики (песни о Ленине, партии, мире на земле, пионерах и т. п.), Сайдашев создал в этой области творчества целый ряд сольно-хоровых миниатюр-зарисовок светлого детского восприятия окружающего мира. Среди них «Ямле жэй!» («Здравствуй, лето!»), «Зэнгэр күл» («Голубое озеро»), «Бал корты» («Пчёлка»), «Яшь туристлар жыры» («Песня юных туристов»), «Чияләр чәчәк атсын» («Вишни, яблони цветут»). Большинство из них построено по схеме: сольный запев, хоровой (двухголосный) припев, в ряде песен и запев – двухголосный. Для молодых исполнителей и слушателей предназначен и «Укучылар вальсы» («Школьный вальс»), входящий в число известных вальсов композитора. В этой сольно-хоровой песне присутствует характерный ритмический рисунок сайдашевских вальсов с продлённой сильной долей, в припеве – отклонение в тональность субдоминанты и терцово-секстовое двухголосие. Введение новых музыкальных средств в привычную ладово-интонационную сферу способствовало расширению сферы бытования национальной музыки и приобщению к ней молодого поколения.

Подведём некоторые итоги. Султан Габяши и Салих Сайдашев – две значительные фигуры в истории

татарской профессиональной музыки. Оба стояли у истоков национального музыкального искусства как композиторы, к именам которых добавлялся почётный эпитет – *первый*. Их усилиями в татарской музыке происходило становление жанров, отождествлявшихся с понятием профессионализма, – жанров театральной музыки, включавших в свой состав и хоровую музыку. Общим для обоих композиторов была задача, по-своему решённая каждым, – переход от монодии татарских песен к многоголосной фактуре в её певческом и инструментальном выражении. В сфере хоровой (совместно исполняемой) музыки это проявлялось особенно отчётливо для самих исполнителей и слушательских масс – в переходе от унисонного пения (такие хоры также создавали оба композитора) к разноголосию (многоголосию), требующему от участников усилий в создании чистого, стройного, ритмически темброво и фонически согласованного пения, аналогов которому ранее в татарской музыке не было<sup>11</sup>.

Как Габяши, так и Сайдашеву в создании хорового многоголосия помогала непосредственная работа с хоровыми исполнителями – студентами учебных заведений, театральными актёрами. Оба композитора могли на практике услышать и осознать плоды своего труда. Общим было и бережное отношение к татарскому мелосу, стремление быть композиторами, принятыми своим народом. Но именно здесь и кроются те существенные различия, которые проявились как в творчестве, так и в судьбах обоих композиторов. Габяши с самого начала занял позицию сугубо национальной окрашенности музыки, которую он понимал как национальную замкнутость, своего рода самодостаточность. У Сайдашева не было определённых предустановок в творчестве. Он

прекрасно знал многие образцы мировой классики и органично использовал этот опыт в создании первых татарских музыкальных произведений. Композитор сумел выстроить музыкальный процесс в соотношении яркой национальной мелодики, которая заиграла новыми красками, в естественной связи с тональной гармонией. В его творчестве сложился жанр *сольно-хоровой песни* с фактурой разного склада – гармонической (преобладающей) и мелодизированной (с элементами классической полифонии – имитациями на пентатонной основе).

Разной была и степень природной одарённости композиторов, что проявилось в том наследии, которое они оставили, в том числе в хоровой музыке. Хоры Габяши в настоящее время известны лишь узкому кругу специалистов. После отъезда Габяши из Казани в начале 1930-х годов его хоровая музыка перестала исполняться. И только в 1950-е годы вновь зазвучал хор «Кичке азан», напомнивший татарскому народу о его авторе.

Хоровая музыка Сайдашева широко звучала при жизни композитора, а также в последующие десятилетия. В полной мере это относится и к хорам как составной части музыки к спектаклям, оставшимся в репертуаре татарских театров до нашего времени. Но как бы то ни было, хоровое творчество Султана Габяши и Салиха Сайдашева явилось основой для дальнейшего развития татарской хоровой музыки. Именно их опыт послужил образцом для татарских композиторов старшего поколения, многие из которых были в дружбе с Габяши и Сайдашевым, знали их произведения как участники-исполнители. Хоровое творчество татарских композиторов, младших современников Габяши и Сайдашева, следует расценивать как следующий этап в развитии татарской хоровой культуры.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Султан Габяши: материалы и исследования / сост. Г. Б. Губайдуллина. – Казань, 2000. – С. 39.

<sup>2</sup> Список опубликован в сб.: Султан Габяши. Указ соч., с. 229-230.

<sup>3</sup> В ответах на вопросы анкеты журанала «Яналиф» Габяши с сожалением упоминает о подготовленном им к публикации в Татиздате, но так и неизданном, несмотря на запросы школ и клубов, сборнике «Десять обработок татарских народных песен для хора» (Султан Габяши. Указ соч., с. 65).

<sup>4</sup> Материалы этого сборника сохранились среди рукописей Габяши. В 2002 году сборник, наконец, был опубликован в редакции Г. М. Макарова (Төрки-татар көйләре. – Казань: Магариф, 2002. – 205 с.). В сборник включены 120 песен в подлинной записи Габяши, а также в транскрипциях, предложенных Г. М. Макаровым.

<sup>5</sup> О своеобразии татарской гармонии см.: Бражник Л. В. Пентакорды как явление модальной гармонии в произведениях

татарских композиторов. – Казань, 1992. – 46 с.

<sup>6</sup> Цит. по сб.: Султан Габяши. Указ соч., с. 10.

<sup>7</sup> Пентатонное многоголосие этого хора рассмотрено в статье Л. Бражник «Феномен модального многоголосия в хоровых произведениях Султана Габяши в сб.: Султан Габяши. Указ соч., с. 171 – 192.

<sup>8</sup> Цит. по сб.: Султан Габяши. Указ соч., с. 116. В. И. Виноградов – один из соавторов С. Габяши в работе над операми «Сания» и «Эшче».

<sup>9</sup> Цит. по сб.: Салих Сайдашев. Материалы и воспоминания. – Казань, 1970. – С. 77.

<sup>10</sup> Опубликован в сб.: Век Салиха Сайдашева: межвуз. сб. – Казань, 2000. – С. 113-117.

<sup>11</sup> Многоголосие татар-кряшен ещё многие десятилетия XX века находилось на периферии татарской музыкальной культуры и не принималось во внимание её основоположниками.

### Шарипова Розалия Мугтасимовна

старший преподаватель  
кафедры социально-культурной деятельности  
Набережночелнинского государственного  
педагогического института





Г. Н. ДОМБРАУСКЕНЕ

*Морской государственный университет  
им. адмирала Г. И. Невельского*

ПРОТЕСТАНТСКИЙ ХОРАЛ  
КАК ОБЪЕКТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ  
НА ПРИМЕРЕ ГИМНА «O EWIGKEIT, DU DONNERWORT»

УДК 781.6.083: 783

Протестантский хорал эпохи немецкой Реформации представляет собой феноменологическое явление, которое при внешней простоте и лаконичности музыкальных средств включает в себе уникальную способность к интертекстуальному передвижению. В свете новейших исследований в области музыкальной семиологии музыка протестантских гимнов представляет особый интерес [3]. Историческая ретроспектива позволяет увидеть то, как хорал выходит за пределы жанра и участвует в образовании новых текстов – инструментальных фантазий, кантат, симфоний, реквиемов, опер, концертов и т. д.

Процесс интертекстуального продвижения музыкального объекта интересен с точки зрения соотношения внутренней и внешней парадигматики. Его исследование позволяет изучить принципы и механизмы текстообразования. Полученные музыкальные дериваты, выросшие на хоральной лексике, демонстрируют своеобразие авторской работы, специфику мышления композитора, его отношения к знаковой стороне гимна и, следовательно, – скрытое послание, заложенное им в произведении. Ключом к прочтению нового текста является сам гимн, а точнее – инципитарная фраза, в вербальном тексте которой по законам риторики и гомилетики заключена основная мысль всего гимна. Вследствие своей узнаваемости хоральная тема в интертекстуальном пространстве начинает выступать в роли музыкального символа, чей смысл в дальнейшем переходит в контекст любого другого сочинения.

В настоящей статье на примере отдельно взятого гимна «O Ewigkeit, du Donnerwort» нами будет рассмотрен частный случай интертекстуального продвижения протестантского хорала, который даст возможность увидеть процесс деривации в исторической и стилевой ретроспективе.

Песнопение начинается словами «O Ewigkeit, du Donnerwort» («O, Вечность, громовое Слово») – диалогом между Страхом и Надеждой. Также называется и кантата И.-С. Баха № 60. Текст «Es ist genug» открывает заключительный хор кантаты. Известно, что это была духовная ария, которая в эпоху Барокко служила погребальной песнью [6, с. 8].

Кантата № 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» И.-С. Баха имеет две версии. Она представляет собой тип камерной хоральной кантаты, называемой «диалогом» (это аллегорическая беседа Страх и Надежды о вечности и «громовом слове») [1, с. 215, 222]. Кантата написана для двух солистов. Три основных номера построены на музыкальной лексеме гимна: № 1 (Duetto) в партии альты; № 2. Recitativo; № 5 Choral [9].

Следует отметить, что технические и художественные средства обработки протестантского хорала в Германии к XVIII в. были практически сформированы и широко распространены. Бах применял различные способы в соответствии со своим замыслом. Это мог быть хорал, изложенный в простой четырёхголосной гармонизации; хоральная тема, исполняемая голосом или инструментом, которая накладывалась на развёрнутую хоровую композицию; хоральная мелодия, которая ложилась в основу вокального или инструментального дуэта, а также речитатива. Нередко у Баха хорал выступал в качестве тематической основы всех частей кантаты (формируя своего рода вариационный цикл) [4]. Кантата № 60 относится к такому роду.

Духовные кантаты Баха предназначались для церковного богослужения. По сути, в XVIII веке это была модифицированная месса. Хорал в условиях этого жанра продолжал выполнять свою прямую богослужебную функцию.

В XIX веке хоральные темы стали использоваться в светских жанрах – таких, как симфония, концерт, опера. На протяжении нескольких веков за хоралом закрепились определённая смысловая нагрузка. Отдельные гимны, наиболее популярные, стали носителями конкретных образов – покаяния (например, «Aus tiefer Not schrei ich zu dir»), исповедания веры («Ein feste Burg»), устремления в вечность («O Ewigkeit, du Donnerwort») и др.

Уникальная способность протестантского хорала – нести в себе семантическое зерно – открыла ему путь в иные жанровые системы: симфонии, оперы, концерты и др.

Рассматриваемый гимн «O Ewigkeit, du Donnerwort» наблюдаем у Р. Вагнера в его последней драме «Парсифаль». В произведении, где были поставлены христианские, нравственные проблемы, тема гимна легла в основу лейтмотива святого Грааля, звучащего в оркестре<sup>2</sup>. В лейтмотиве без труда можно обнаружить инвариант хорала «O Ewigkeit, du Donnerwort». Восходящая интонация в объёме октавы соответствует глубине смысла, заключённого в тексте. Мелодическое движение снизу вверх риторически отражает устремление от земного, бренного – к небесному, вечному. Идея неземной, вечной и священной тайны, связанная с мыслью о бессмертии, отвечает образу священной обители Грааля (в этой опере есть и другой лейтмотив, образованный из темы известного лютеровского гимна «Ein feste Burg»).

В мировоззренческой системе Вагнера-композитора протестантский хорал выступал в качестве священной атрибутики. Композитор брал канонические интонации известных в Германии гимнов, образуя из них музыкальные символы – лейтмотивы, вместе с которыми в текст оперы входил глубокий философский смысл.

Другим интересным образцом интертекстуального взаимодействия хорала «O Ewigkeit, du Donnerwort» выступает Скрипичный концерт «Памяти Ангела» А. Берга (1935). Сочинение посвящено умершей дочери вдовы Г. Малера. Второй раздел концерта (ц. 140-155) – вариации на вариант хорала из кантаты № 60 И.-С. Баха «Es ist genug»<sup>3</sup>. Берг сохраняет не только мелодический рисунок баховского варианта этого гимна, но и его гармонизацию, что могло бы показаться неприемлемым в условиях додекафонного метода. Как и многие его немецкие

Гимн № 324 «O Ewigkeit, du Donnerwort»<sup>1</sup>

коллеги, Берг с большим уважением относился не только к религии, но и к национальному культурно-историческому наследию, в частности, к протестантской церковной музыке. Обращение именно к этому гимну в данном музыкальном контексте понятно. С точки зрения семиологии, этот объект в своём историческом развитии обрёл устойчивое символическое значение – напоминание о Вечности.

В партитуре приведён также текст заключительного хора баховской кантаты. Произведение демонстрирует уникальный пример интертекстуального взаимодействия – участие музыкального материала старинного гимна в построении додекафонной конструкции. Додекафония превращала сочинение музыки в сложный процесс, в котором композитор работал не столько с темами и мелодиями, сколько со своеобразными звуковыми «формулами». Новая техника позволила достичь особой эмоциональности и пронзительности звуковых красок, свойственных экспрессионизму, найти нюансы, способные передавать сложнейшие состояния психики человека.

Ещё одно произведение, воспринявшее и освоившее информацию этого протестантского гим-

на в её словарно-лексическом и функциональном аспектах, – «Музыкальное приношение» Родиона Щедрина, посвящённое 300-летию со дня рождения И.-С. Баха. Написанное и впервые исполненное в 1983 году, оно вошло в число наиболее ярких и оригинальных сочинений последних десятилетий XX века.

«Приношение» – масштабное инструментальное произведение, построенное на принципах медитативной драматургии. М. Лобанов относит это сочинение к распространённому в XX веке жанру мемориала, который предполагает непосредственную связь различных стилей, подчёркнутое внимание к традиции с использованием приёмов анаграммирования, применением монограмм, звуковой символики, включением цитат [2, с. 159-166]. Принадлежность «Музыкального приношения» Щедрина к жанру мемориала подтверждается программным заголовком, аналогичным названию сочинения Баха, написанного в 1747 году на тему короля Фридриха Вильгельма II. Используемая в «Приношении» Баха королевская тема не входила в противоречие со стилем композитора, так как была близка системе его средств. В ином положении оказался Щедрин, так как для поддержания «диалога», который уже не являлся диалогом современников, ему пришлось моделировать «ситуацию встречи», то есть искать точки соприкосновения в стиливых особенностях барокко и собственного музыкального языка, использовать жанровые и стиливые модели баховской эпохи.

Стиливые нормы барокко, применяемые Щедриным, имеют различную природу, масштабы и сферы влияния. Их можно выстроить в определённую иерархию: от тембровой модели, драматургических приёмов, композиционных особенностей – до мелодических, ритмических, фактурных, синтаксических моделей. Особое положение занимают приёмы тематической организации, в том числе цитирование как применение целостного структурного и интонационного образования, отражающего не только формальные признаки стилей эпохи, но и её подлинную звуковую атмосферу. Один из разделов, в котором реализуется вариационный принцип развития, можно отнести к стиливым элементам открыто ассоциативного значения: в ц. 10-13 образуется структура полифонических вариаций, где в качестве *cantus firmus* используется тема хорала «Es ist genug» из кантаты № 60<sup>4</sup>. Тема выступает на уровне звукового символа.

Особенность оформления хорального материала относится к одной из двух противоположных традиций цитирования, сложившихся в первой половине XX века и актуальных в современной музыкальной ситуации, а именно, обращению к конкретному источнику без его деформации [2, с. 130-137]. Подобный подход к теме хорала анало-

гичен выше рассмотренному качеству цитирования в Скрипичном концерте А. Берга. Это также пример бережного использования чужого музыкального текста в оригинальном произведении [7, с. 130].

Щедрин, так же как и Берг, выделяет цитату в обособленный раздел, имеющий структуру полифонических вариаций. Но, в отличие от Концерта, вариации в «Приношении» – слитного типа, с традиционными методами развития – постепенным уплотнением фактуры на основе наслоения контрапунктирующих голосов и их последующим орнаментированием, передачей *cantus firmus* из голоса в голос. Вариациями на *cantus firmus* влияние темы хорала не исчерпывается. Щедрин использует фразу «Es ist genug» из Кантаты Баха, которая дважды повторяется в последней строке текста<sup>5</sup>. Заключительный раздел хорала Щедрин не цитирует, но к нему приближено основное интонационное зерно произведения – нисходящее поступенное движение в объёме квинты. Данный мотив принимает на себя функцию лейттемы. Он неоднократно появляется в «Приношении», сохраняя в качестве инварианта поступенное движение и ровный ритм, а также является интонационной основой как тем произведения, так и разделов, основанных на общих формах движения<sup>6</sup>.

Интонации лейттемы содержат свободные голоса раздела вариаций на хорал, что также ассоциируется с Концертом Берга. На скандировании лейттемы построена заключительная кульминация произведения. Фразой «Es ist genug», её неоднократным интонированием, как и у Баха, у всех инструментов ансамбля завершается «Музыкальное приношение» Щедрина. «Музыкальное приношение» как неоклассицистское произведение включает в себе мысли о ценности и красоте истинного, о взаимосвязях национального и общечеловеческого, о необходимости быть несуетным и сосредоточенным, дабы постичь смысл прекрасного [5].

Таким образом, вся ткань этого произведения оказывается пронизанной интонационностью хорала, которая является не только ярким мелодическим образованием, но и семантически ёмкой жанровой единицей. В данном примере интертекстуальные отношения можно рассматривать в качестве культурного диалога, который образуется во взаимодействии стиливых норм различных эпох и определяется в музыковедении понятиями «полистилистика» и «моностилика».

Исследование вопроса интертекстуальности протестантского хорала открывает большие аналитические возможности: во-первых, обращения к этимологии лексики; во-вторых, раскрытия механизмов образования новых текстов на основе этой лексики в различные исторические периоды с набором выразительных средств, актуальных для той или иной эпохи.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Mit Lektions. – Hannover, 1958. – S. 417.

<sup>2</sup> См.: Вагнер Р. Парсифаль: драма-мистерия / перелож. для пения и фортепиано К. Клиндворта. – М.: Изд-во П. Юргенсона, 1895. – С. 12.

<sup>3</sup> Берг А. Концерт для скрипки с оркестром. – Партитура. – М.: Музыка, 1977. – С. 81-82.

<sup>4</sup> См.: [9, с. 20].

<sup>5</sup> «Es ist genug» [«Этого довольно»] (т. 18-20). Там же.

<sup>6</sup> См.: [5].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982.

2. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Сов. композитор, 1990.

3. Музыка и проповедь: к интерпретации наследия И.-С. Баха: матер. науч. конф. – М., 2006.

4. Хоральная обработка // Музыкальная энциклопедия. – М., 1978. – Т. 6. – Стб. 42-52.

5. Чернова А. В. «Музыкальное приношение» Р. Щедрина: к проблеме стиливого диалога // Методическое пособие по курсу отечественная музыкальная литература. – Владивосток, 1997.

6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965.

7. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарёва Е. А. Шнитке. – М., Музыка, 1990.

8. Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Mit Lektions. – Hannover, 1958.

9. Kantate zum. 24. Sonntag nach Trinitatis № 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» (2. Vertonung). – Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1970.

**Домбраускене Галина Николаевна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории искусства и культуры  
Морского государственного университета  
им. адмирала Г. И. Невельского (Владивосток)



В. Н. ГРАЧЁВ  
Военный университет

## О ПРЕТВОРЕНИИ РЕЛИГИОЗНОЙ ТРАДИЦИИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В МУЗЫКЕ В. МАРТЫНОВА

УДК 78.033: 26

Увлечение ряда композиторов минувшего столетия обновлением и индивидуализацией музыкального языка, сопровождавшееся отходом от традиции, обусловили к концу века появление парадоксальной идеи «вперёд в прошлое», связанной с ощущением «новой простоты» и с возрождением духовных ценностей Средневековья.

Православный композитор Владимир Мартынов был одним из первых, кто на рубеже 1980-90-х гг. стал писать «простую» музыку на религиозную тему. И создал ряд произведений, ориентированных на закономерности богослужебного пения прошлых эпох, образцов музыки, исполняемой на концертах. При этом важной путеводной звездой для него, наряду с православной, явилась традиция церковной музыки западного Средневековья<sup>1</sup>. В поле зрения современного композитора оказались её музыкальные свидетельства: церковные вокальные жанры и формы, достижения полифонических школ IX-XI и XIV-XVI вв., связь числа с интонацией и структурой и др.

Числовую символику, наряду с другими аспектами творчества Средневековых авторов, рассматривают Ю. Евдокимова Н. Симакова, В. Шуранов [2; 7; 8]. Проблема числовой обусловленности религиозных сочинений Мартынова затрагивается в статьях М. Катунян [3; 4]. Анализ христианской символики содержится в трактате по средневековой эстетике и в книге В. Мартынова [6; 5]. В данной статье, оставляя «за скобками» роль числа в современном минимализме<sup>2</sup>, сопоставим претворение числовой символики в религиозном творчестве Мартынова и в западном Средневековье, а также рассмотрим применение характерных интонаций и фактурных идиом в каждом из объектов исследования.

Мистическая обусловленность христианской музыки символикой чисел была осмыслена Бёэцием в трактате «Наставления к музыке» (VI в.) и господствовала на Западе на протяжении десяти веков<sup>3</sup>. Эмблематичное понимание числа в Средневековье наложило отпечаток на осмысление музыки того времени как на уровне интонации, так и структуры. Число 5 проявлялось в характерном воспарении на чистую квинту, воплощалось в качестве реперкусы или опорного тона как важный интервал, в частности, параллельного органума. Позднее чистая квинта применялась как заглавная интонация, преобладала в интервальных устоях на сильных долях и в кадансах многоголосного органума<sup>4</sup>. В фактуре музыки Средневековья количество голосов вокала соотноси-

лось с пропорциями структуры сочинения. Аддитивно просчитывались некоторые параметры формы. Читаем: «В Agnus мессы Окегема “Esse ancilla Domini” необычно построенная часть – в соотношении 1: 2 двухголосия и четырёхголосия – находит отражение во всех последующих, Agnus II строится как Duo, Agnus III – весь в полном многоголосии. В соотношении всех эпизодов формы Agnus соблюдена пропорция 1:2:3:4» [2, с. 161].

Мартынов претворяет число как на уровне содержания, так и структуры религиозного сочинения. Нередко аспекты числового «прочтения» настолько переплетаются между собой, что порой трудно отделить символику содержания от числовой обусловленности структуры («Апокалипсис» – 1991, «Плач пророка Иеремии» – 1992). Композитор воплощает числа 1 и 1, 5 в виде заглавных интонаций сочинения, которые репетитивно повторяет, как в церковной псалмодии. При этом он обогащает их приёмами аддитивного и бинарного<sup>6</sup> развёртывания. Автор открывает все прологи «Плача» унисонной псалмодией на звуке *f*, заканчивающейся воспарением на интервал чистой квинты *f-c*. Использует *однотонный* псалмодийный зачин, связанный с символикой Единого Бога (1) в «Апокалипсисе» (№ 1, 3, 5, 7, 9, 10, 15 с). В № 3 этого сочинения он добавляет тоны к унисонной псалмодии на *a*, постепенно расширяя её амбитус до чистой квинты *g-d* в процессе конструирования мотивов с использованием неточной зеркальности.

Мартынов повсеместно применяет чистую квинту. Она – не просто любимый интервал композитора или мелодия, состоящая из пяти ступеней. Речь у него, как и в Средневековье, идёт о *числе 5*, идея которого постоянно реализуется в музыке в виде вертикально-горизонтальной проекции. Причём для Мартынова, как и в прошлом, важно символическое понимание *числа 5*. В качестве заглавного мотива её можно обнаружить в «Рождественской музыке» (1976), в «Страстных песнях» (1977), в «Stabat Mater» (1994), «Плаче пророка Иеремии», в «Осеннем бале Эльфов» (1994), а также во многих частях «Апокалипсиса», в Sanstus'e «Requiem'a» (1995) и др. Кроме того, Мартынов нередко использует приём «удержания квинты»<sup>7</sup>. Он обозначает интонацию чистой квинты характерным скачком или протянутым квинтовым бурдоном в басу, а затем мелодически заполняет её в процессе репетитивного повторения сначала изнутри, а затем с превышением очерченного диапазона. Например, в № 2 «Апокалип-

сиса» он воплощает число 5 в виде воспарения от *a* к *e* на фоне протянутой квинтовой педали на тех же нотах. Композитор колорирует чистую квинту в процессе репетитивного развёртывания, сначала «прошивая» её изнутри восходяще-нисходящими мелодическими последованиями, а затем раздвигая вовне первоначальные границы этого интервала. А в № 7 «Апокалипсиса» он воплощает число 5 в виде скачка в заглавной интонации пропосты канона. Но это – и интервал вступления респосты в каноне, и двойной устой лада в протянутой педали, и постепенно заполняемый амбитус в мелодии. Мартынов не только обуславливает числом интонацию и начальное построение, но и просчитывает голоса вокала, полифоническое развёртывание тезиса и др.

Раскрывая религиозную тему, Мартынов опирается на слово и поэтому использует средневековые приёмы его взаимодействия с пением: силлабику, мелизматический распев. Он претворяет типичные вокальные складки Средневековья: псалмодию в свободном ритме на одном звуке или интервале в разных темпах (везде); импровизационный распев на выдержанном тоне или созвучии в «бестактовой» записи, как в мелизматическом органуме Сен-Марсьяля (Kyrie «Requiem'a», «Апокалипсис»); антифонное и респонсорное пение («Stabat Mater», «Плач»).

Претворяя старинную полифонию, Мартынов ориентируется на ранний органум и на закономерности его более поздних, многоголосных образцов, воссоздавая элементы полифонии XV-XVI вв. При этом главный стилиевой ориентир у него сдвигается ближе к середине второго тысячелетия (на стыке XV-XVI вв.), где эталоном оказывается фактурное мышление Окегема, Обрехта, Лассо, Жоскена, Палестрины. Он разрабатывает технику *cantus prius factus'a*, сложившуюся в мессах и мотетах, и изысканные приёмы многоголосного канонического письма – как имитационного, так и мензурального. Разрастание мотива при повторении ассоциируется с техникой Обрехта в *Benedictus* мессы «Fortuna desperata» [7, с. 34]. Аналогию «препарирования» *cantus firmus'a* (далее – с. f.), применяемую Мартыновым, также обнаруживаем в творчестве Обрехта, который в каждой части мессы-пародии<sup>8</sup> «Si dedero» использовал фрагменты заимствованной мелодии, расчленённой на несколько попевок-сегментов. Ориентиры канонической техники, применяемой современным автором, видимо, находятся в строгом стиле полифонии Возрождения. Двойные каноны (имитационные и мензуральные), подобные канонам в «Плаче» Мартынова, 14 раз встречаются в мессе «Plolationum» Окегема. В *Agnus II* из мессы «Repleatur os meum» Палестрина использует имитационный шестиголосный канон с интервалом вступления контрапункта в квинту и октаву, что напоминает числовые параметры канонического мышления у Мартынова («Плач», «Апокалипсис», «Stabat Mater», «Requiem»).

Отличительной чертой претворения канона у Мартынова оказывается сочетание простоты его интона-

ционной основы со сложностью технического воплощения. Он часто создаёт канон на основе простейших мотивов чистой примы или чистой квинты, но усложняет его при повторении. В одних случаях композитор аддитивно «наращивает» мотивы в голосах канона (Kyrie, Sanctus «Requiem'a»), в других увеличивает количество голосов или «тем» канона по вертикали при повторении (№ 4, 6 «Апокалипсиса») или сочетает оба способа варьирования канонической техники.

Мартынов создаёт также промежуточные виды канона: совмещает имитационный и пропорциональный канон (Глава 2 «Плача»), зеркально-имитационный и мензуральный его варианты («Stabat Mater»). Например, в начале IV части «Stabat Mater» он даёт семиголосный четверной обращённый бесконечный канон, в котором имитационность переплетается с мензуральностью. Число 5 отражается в заглавной интонации и в интервале вступления контрапункта, 8 – в протянутой октавной педали и в амбитусе восходяще-нисходящей мелодической линии одного из зеркальных канонов.

Приёмы фактурно-полифонического мышления у Мартынова нередко инспирированы числовым рядом, связанным с последовательным возрастанием цифр: 1, 2, 3, 4... (если автор применяет аддитивность), или – с последовательным его убыванием (если аддитивность дополняется бинарностью: 1, -2, -3, -4...).

Композитор применяет этот приём на различных масштабных и языковых уровнях сочинения: на уровне начального построения (тезиса) в процессе добавления голосов фактуры, усложнения полифонического соединения при повторении («одинарный», двойной, тройной канон), в шаге секвенции, в движении тонального плана (на секунду вверх-вниз). В некоторых случаях он, используя математические формулы, просчитывает несколько параметров структуры сразу.

В «Апокалипсисе» расчёт полифонической фактуры связан с числами 1, 5, 7, которые символизируют Единого Бога, Христа и эру от Рождества Христова. Мартынов аддитивно просчитывает параметры формы, претворяя 7 сегментов знаменного распева «Доме Ефрафов» в качестве *cantus firmus'a* практически во всех частях этого масштабного сочинения. Воссоздавая «кантусные» приёмы в духе средневековой мессы-пародии, он «разрезает» заимствованный православный напев на сегменты и претворяет их почти во всех номерах. Например, использует частично с I по IV и с V по VII сегменты с. f., соответственно, в № 2, 9, 10, 15, 15 с, и в № 3, 8, 10 а, 11, 12, 14, 15 а. В масштабном № 10 «Седьмая печать», состоящем из семи эпизодов по числу вострубивших ангелов, композитор претворяет соответствующий номеру эпизода сегмент с. f. в мелодическом голосе заключительного хора, что также соответствует воплощению числового ряда от 1 до 7.

Аддитивное наращивание количества голосов вокала от 3 до 9 находим при повторении «куплета» в № 4 «Послание к семи церквам» «Апокалипсиса». Начиная с трёхголосия, Мартынов в каждом последующем об-

ращении Господа к Церкви добавляет один голос хора на слове «Вондем». Сознательный расчёт количества голосов подтверждают его ремарки: «а 3 voci, а 4, ets.,... а 9 voci». В № 6 «Поклонение Сидящему на Престоле» он также добавляет вокальные голоса (от 1 до 7) контрапунктом к трёхголосному *cantus firmus* в процессе его остигатного повторения. В № 5 «Видение Сидящего на престоле» отметим последовательное увеличение количества «тем» в каноне от 1 до 7, сопровождаемое попарным добавлением голосов – от 2 до 14.

В начале Кюрие «Requiem'a» Мартынов использует двухголосную имитацию, которую благодаря повторению с аддициями и стретте превращает в бесконечный канон. После двукратного проведения имитации он при каждом её повторении добавляет лишний мотив и «прогибает» амбитус напева на ступень вниз. Если в начале Кюрие он составляет чистую кварту, то затем постепенно увеличивается до октавы. Расширение амбитуса песнопения имеет математическое обоснование в виде аддитивного наращивания числового ряда: сначала в пределах от 1-го до 4-х, а затем с добавлением чисел: 5, 6, 7, 8 – вплоть до октавы. В «Sanctus'e» Мартынов сходным образом, благодаря повторению первоначального соединения с аддициями и стретте, превращает зеркальную имитацию в двойной четырёхголосный бесконечный зеркальный канон. Числовой аспект проявляется в акцентировании интонации чистой квинты в амбитусе пропосты и в использовании этого же интервала при вступлении рипосты. В «Плаче» Мартынов ведет «две линии» канонов, одну из которых «прочерчивает» от пролога к прологу, а другую – в главах сочинения. В прологах он при повторении первоначального соединения на расстоянии всё более усложняет полифоническую вертикаль, одновременно наслаивая многоголосие. В Прологе 1 автор создает двойной четырёхголосный бесконечный канон на фоне остигатно повторяемой в басу интонации чистой квинты *f-c*. В Прологе 2 – двойной четырёхголосный бесконечный зеркальный канон с одновременным вступлением голосов попарно. В Прологе 3 композитор сначала претворяет тройной шестиголосный бесконечный зеркальный канон на фоне остигатного баса *f-c*, а затем – двойной четырёхголосный зеркально-ракоходный канон на фоне протянутой педали от *f*. В Прологе 4 создает четверной восьмиголосный бесконечный зеркальный канон с одновременным вступлением голосов. Числовой расчёт 4, 6, 8 здесь проявляется, благодаря постепенному увеличению количества голосов и тем при повторении канона на уровне частей вокального цикла.

В некоторых случаях Мартынов не только ассоциирует с числом мотив или варьирование тезиса при повторении, но и вводит математические формулы, которые использует сразу в нескольких аспектах структуры. Композитор рассчитывает структуру глав «Плача», опираясь на символику чисел 1, 3, 5, 7, 22, где 22 – число букв еврейского алфавита. В Главе 1

он использует математическую формулу:  $7 \cdot 3 + 1 = 22$ . В Главе 2 – формулу  $3 \cdot 7 + 1 = 22^{10}$  и др.

Формула Главы 2 –  $3 \cdot 7 + 1 = 22$  прочитывается следующим образом. Троекратное проведение парного тезиса «распев-псалмодия», который, образуя «куплет», затем семь раз транспонируется по ступеням лада от *d* вверх при повторении и однократное проведение тезиса в последнем «куплете» с возвращением к опорному тону *d*. В начальном построении Мартынов воплощает числа 1, 7, излагая парный одноголосный тезис, когда добавляет тоны попеременно сверху-снизу к устою *d* и расширяет амбитус распева и псалмодии на этом устье до интервала *a-g* – септимы. Он проводит этот тезис трижды, увеличивая количество голосов до двух-, трёхголосия при повторном проведении. При этом первоначально унисонное изложение тезиса превращается в двух- и трёхголосный «мензуральный» канон<sup>11</sup>. Затем 7 раз транспонирует тройной тезис, образующий «куплет», поднимая устой вверх по ступеням лада.

Таким образом, Мартынов, подобно композиторам эпохи Средневековья, применяет числовой расчёт содержания и структуры религиозного произведения в масштабе мотива, тезиса, раздела (части) и цикла. При этом в основе заглавного мотива он использует числа 1, 5, имеющие символическое значение. Композитор порой «конструирует» начальное построение, применяя приём аддитивно-бинарного изложения, обусловленный числовыми рядами: 1, 2, 3, 4... и 1, -2, -3, -4..., и создаёт пневмонический, «бестелесный» символический *initio* на этой основе. Мартынов обуславливает числом развёртывание тезиса в процессе остигатного повторения. Оно отражается в различных языковых аспектах сочинения: в соотношении количества голосов, в усложнении контрапункта («одинарный», двойной, тройной канон), в движении тонального плана (на секунду вверх-вниз), в постепенном подъёме звена секвенции и др. Композитор создаёт на основе числового ряда математические формулы, определяющие соотношение языковых закономерностей сочинения на уровне отдельной части. Это приводит к тотальной исчисленности различных аспектов языка и масштабных уровней сочинения. Мартынов воспроизводит на основе числового расчёта закономерности средневековой полифонии XII – XVI вв.: технику *cantus prius factus'a*, сложившуюся в авторских мессах и мотетах, изысканные приёмы многоголосного канонического письма, как имитационного, так и мензурального. Характерной особенностью воплощения средневековой полифонии у него оказывается «минимализация» интонации в сочетании с максимальным усложнением фактурного поля. Композитор сочиняет промежуточные формы канона, сочетая мензуральность с имитационностью или мензуральность с зеркальностью.

Претворение элементов церковной музыки Запада на русской почве – традиционный приём отечественных композиторов. Но, идя по этому пути, Мартынов находит новые грани и способы его воп-

лощения. Композитор заглядывает в самое основание христианского богослужебного пения, воссоздавая изначальную пневмическую интонацию раннего западного Средневековья, перекликающуюся с бесцельным парением православного знаменного распева.

Через символику числа он восстанавливает первоначальные ассоциации между словом и музыкальным тоном, характерные для музыки прошлого, стремясь приблизиться к воссозданию всеобщей гармонии Сущего, лежащей в основе Вселенной и музыки.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Мы обозначаем как «средневековые» канон и приёмы богослужебного пения, актуальные для религиозной музыки дученто, треченто и кватроченто Возрождения и сохранившиеся в католицизме XVI в. Таким образом, понятие «традиции Средневековья» употреблено здесь как стабильная составляющая большого периода – с IX по XVI вв.

<sup>2</sup> О числовой обусловленности структуры минимализма см., например, в статье автора этих строк [1].

<sup>3</sup> Боэций через число связал мировую музыку (*mundana*) с движением небесных сфер, с взаимодействием элементов, чередованием времён года и с другими видами музыки: с человеческой (*humana*) и инструментальной (*instrumentalis*) [6, с. 41].

<sup>4</sup> В Средневековье постепенно сформировалось понимание чистой квинты как символа Пресвятой Троицы, поскольку она ассоциировалась с *третьим* обертоном от основного тона в натуральном звукоряде. Но 5 – ещё и «пятерик» в архитектуре храма. Он олицетворяет Христа и четырёх апостолов, что возможно отразилось в понимании пяти у Мартынова.

<sup>5</sup> Аддитивность (лат. *additionis*, англ. *addition* – добавление, присовокупление) – одна из древнейших форм кругового движения подобий. Аддитивность присуща молитве по чёткам, когда мысленное перечисление порядковых номеров молитвы накладывается на неизменно повторяемый текст.

<sup>6</sup> Принцип бинарных оппозиций (сокр. – бинарность) отражает амбивалентное сочетание противоположных начал: света

и тьмы, внешнего и внутреннего, мужского и женского начала и др. Хотя основой бинарности является «Книга перемен» в Древнем Китае и магия, её идеи актуальны для антифонного и респонсорного пения в христианской церкви. Принцип бинарных оппозиций претворяется в закономерностях имитации и канона. Отражает приёмы обращённого, зеркального и ракоходного контрапунктов в полифонии Средневековья. Бинарность как «зеркальная инверсия» по отношению к аддитивности воплощает убывающий числовой ряд (1-2, -3, -4 ...).

<sup>7</sup> Приём «удержания квинты» сформулирован В. Мартыновым во время личной беседы с автором статьи.

<sup>8</sup> Если сегментирование, применяемое Мартыновым по отношению к заимствованному напеву, характерно для мессы-пародии в духе Обрехта, то использование *одноголосного* напева в качестве *santus firmus*<sup>а</sup> перекликается с закономерностями мессы-парафразы.

<sup>9</sup> «Плач» представляет собой как бы многочастное рондо, в котором прологи выполняют функцию рефрена, а главы – роль эпизодов.

<sup>10</sup> В отличие от математики, перестановка умножаемых в музыке радикально изменяет её структуру.

<sup>11</sup> «Мензуральный», поскольку это – промежуточная форма между мензуральным и имитационным канонам. Голоса в нём вступают одновременно в унисон, но затем расходятся, благодаря задержке респосты в ритме на две восьмые. После чего они контрапунктируют, как в имитационном каноне.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Грачёв В. Религиозная музыка В. Мартынова [Электронный ресурс]: преобразование «новой простоты» и минимализма // Электронный журнал «Педагогика искусства», 3/2009. – URL: [http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2009/grachev/grachev\\_06\\_09\\_2009.htm](http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2009/grachev/grachev_06_09_2009.htm).

2. Евдокимова Ю. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV век. – М.: Музыка, 1989. – Вып. 2 а.

3. Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова [Электронный ресурс] // Музыка из бывшего СССР. – М., 1996. – Вып. 2. – URL: [http://www.devotiomoderna.ru/rus/articles/50\\_article.php](http://www.devotiomoderna.ru/rus/articles/50_article.php).

4. Катунян М. Сакрально-обрядовые архетипы в

современной композиции. Новый синкретизм // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: матер. науч. конф. / под. ред. М. И. Катунян. – М.: МГК, 2004. – Сб. 47.

5. Мартынов В. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002.

6. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1966.

7. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – 2-е изд. – М.: МГК, 2002.

8. Шуранов В. Эволюция религиозного мироощущения в итальянской духовной музыке второй половины XVI – начала XVII веков. – Уфа; М.: МГК, 2004.

**Грачёв Вячеслав Николаевич**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры инструментовки  
Военного института (Военных дирижёров)  
Военного университета



И. А. НЕМИРОВСКАЯ

Государственный институт искусствознания

ДЕТСКОЕ НАЧАЛО В ДЕВИЧЬИХ И ЖЕНСКИХ ОБРАЗАХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

УДК 78.071.1: 78.036 (2)

Чайковский, как известно, создал замечательную серию женских музыкальных портретов, среди которых Оксана, Мария, Татьяна, Ольга, Лиза, Иоланта, Одетта, Аврора, Маша, Джульетта, Франческа; также многие героини фортепианных пьес, романсов... И это далеко – не полная галерея вдохновивших его художественных образов, возвышенных, наделённых красотой и обаянием.

Один из важных истоков их неповторимой индивидуальности – тонкое переплетение взрослого и детского начала. Русские живописцы Боровиковский, Брюллов, Левицкий, Рокотов не менее часто обращались к изображению юных девушек и молодых женщин, и в их портретах так же отчётливо проступают черты детскости.

Об этой связи стали всерьёз задумываться в XIX веке, когда пробудился особый интерес к психологии детства. В начале XX столетия мысль о пересечении *детского* и *девственного* великолепно сформулировал Гилберт К. Честертон в романе «Шар и крест». Один из его героев говорит как о нравственном достижении своего времени: «Мы научились восхищаться детьми», – на что другой ему отвечает: «...Вы правы. Перед детством теперь преклоняются. Перед чем же именно, спрашивая? *Что* это, как не преклонение перед девством? Разве незрелое и маленькое непременно лучше зрелого и большого?» [5, с. 304]. Но в детстве высоким видится не «незрелое и маленькое», а целомудрие, не утраченное в результате компромиссов с миром, которые могут начаться в любом возрасте, и тогда взросление становится процессом утраты детства. Сохранение же внутренней чистоты продляет детство как состояние души, что с удивительной тонкостью отразил Чайковский в созданных им девичьих портретах, которые ранее в подобном аспекте не рассматривались. Между тем анализ художественного претворения детского во взрослом во многом проясняет и уточняет смысл творческих замыслов мастера в целом, в большой степени позволяя углубить наши представления об *идеальном начале* в мировосприятии автора.

Для освещения обозначенной темы необходимо обратиться к двум важным проблемам. Одна из них, эстетическая: *как* именно композитор субъективно

ощущал детство. Другая, стилистическая: какой лексикой, в опоре на какую жанровую систему (и т. д.) он создавал детские образы.

О семье и детских годах Чайковского сохранилось много воспоминаний и документов. Исходя из известных фактов, попытаемся изложить наше понимание того, как эта «очарованная страна» отразилась на отношении художника к детям и детству – своему и чужому.

Внешне большинство детей прелестно, а Петр Ильич по своей природе и воспитанию был истинным эстетом. Его эстетизм распространялся также на представление о внутренней одухотворённости детства, его *гармоничности, целостности*, обусловленной, в частности, ещё не проснувшимся полом, отсутствием чувственного, тем более, всепоглощающего страстного начала. Детям присуще трепетное целомудрие любви, что представлялось автору одной из высших жизненных ценностей. Поэтому в портретах малышей или в иных зарисовках, где есть нечто детское, в музыке мастера ощущается некая эфемерность, как бы бесплотность, а иногда даже и магия волшебства.

Восхищаясь ранней порой жизни, Чайковский, возможно, проецировал на неё собственное состояние души, её чистоту, не омраченную серьёзными внутренними взрослыми конфликтами. Думается, будучи человеком тонкой организации и чрезвычайно совестливым, свои непростые психологические ситуации он воспринимал особенно болезненно. Так мир детства (в воспоминаниях и в творчестве) стал для него как бы *возвращением к самому себе, к глубинной сущности человека*, звучанием прекрасного, всегда несущего Божественный Образ и Подобие. Во многом это было одним из надежных вариантов спасения от бурь, способом очищения, некоего катарсиса, защитой от жестокого мира.

Естественно, тем же смысловым значением наделяется «детская составляющая», привнесённая мастером в характеристики своих героинь.

Для выявления *музыкально-лексической специфики* детской образности мы обратились к сравнению сочинений «детской» и «взрослой» музыки, построенной на одном и том же тематизме, а также сопоставили пьесы для детей и взрослых, близкие интонационно и по содержанию [см.: 2].

В результате обнаружилось, что в сочинениях для детей и о детях, как правило, *жанровая система* более однозначна, жанровые миксты редки; *композиция* отличается простотой и ясностью каденционных членений, масштабно-тематических структур и формы в целом. В ней сравнительно немного развивающих разделов – связок, тонального, мотивно-тематического и иного разработочного развития. *Развитие* – важнейшее средство Чайковского-симфониста, в частности, для передачи напряжённых эмоциональных состояний – имеет гораздо более скромные масштабы; *мелодия* – довольно короткого дыхания с небольшими музыкальными фразами (по 2 или 4 такта; реже по 8 тактов), с незатейливыми интонационными оборотами, преимущественно диатонической основой; *гармония* опирается на ясные классические и раннеромантические образцы, временами ограничиваясь лишь функциями Т, S, D в их основном виде. Отклонения и модуляции нечасты; тональные планы определяются преимущественно тональностями ближайшего родства. *Ритмика* отличается повторностью, простотой фигур; *фактура*, даже если и не связана с инструктивными задачами, весьма скромна.

Направивается вывод: в «детской» музыке всё выражено проще, во «взрослой» – сложнее. Но он неверен. Музыка Чайковского о детях отмечена особой тонкостью, обаянием, своеобразную хрупкую красоту придаёт ей удивительное сочетание *простоты и изысканности*, каждый раз проявляющееся по-разному.

С отмеченных позиций обратимся к разнообразным детским, девичьим и юным женским образам. Самая младшая из героинь Чайковского – *семилетняя Маша* («Щелкунчик»). Её образ сложен, многогранен, в нём с самого начала просвечивает мягкая женственность, и всё же здесь воссоздан именно детский образ, ярко прорисованный в Польке *D dur* и Колыбельной *Des dur* (сцена № 5). Средства детскости с их непременным сочетанием простоты и изысканности отвечают описанным выше.

Её *Полька* («*Маша восхищена мальшом*»)<sup>1</sup> сходна с *B dur*-ной Полькой из «Детского альбома». Оба танца отличаются некой игрушечностью: по мелодике (симметричность восходящих и нисходящих скачков на терцию и сексту; многократно повторенная близкая детским попевкам фигурка в среднем разделе), повторяющемуся чёткому ритму, незатейливой фактуре и типу аккомпанемента, миниатюрности простой трёхчастной формы. В отличие от фортепианной пьесы, тема Маши в балете отличается особо тонким изяществом, даже кокетством: изысканные мелодические росчерки в каденциях, мелодические опевания, альтерации в гармонии (II<sub>7</sub><sup>#1</sup>K<sup>4</sup>; DD<sup>5</sup><sub>6</sub><sup>#1</sup>; DD<sup>3</sup><sub>4</sub><sup>b5</sup>).

Пример № 1 П. И. Чайковский. «Щелкунчик». Колыбельная Маши



Пример № 1 а Песня «В лесу родилась Ёлочка»



*Колыбельная* («*Маша ласками старается утешить своего любимца*»), передающая нежное заботливое чувство, также по-детски трогательна. Четырёхтактные фразы звучат словно равномерное покачивание люльки (мелодия, опирающаяся на несколько звуков, одна и та же гармоническая фигура, простейшие структуры суммирования). Тонкость колорита придаёт *Des dur*, его поэтическое сопоставление с *F dur*, лейтмотив Т-D, высокий регистр, прозрачность фактуры, мягкость мелодических опеваний (пример № 1).

Ранее не отмечавшаяся аллюзия на детскую песенку «В лесу родилась ёлочка» в припеве – одна из драматургических находок Чайковского, органично вписанная им в контекст рождественской сказки (пример № 1 а, т. 129-136, v-n).

Сцены Маши до слёз искренни, простодушны и, в то же время, утончённы: кажется, будто перед нами оживает старинная фарфоровая статуэтка. «Прирождённой принцессой» назвал героиню Дроссельмайер в сказке Гофмана.

Юная *Иоланта* довольно неожиданно оказывается родственной Маше. По искусственно созданным тепличным условиям жизни, по намеренному отстранению девушки от конфликтов мира, по доверчивости души, а главное, по изначально заложенной в ней тяге к свету Иоланта – дитя, не в возрастном, а в психологическом смысле. В её косвенную характеристику вплетены средства детскости, в то время как её прямые высказывания, особенно начальное Ариозо, передают полноту и силу девичьих переживаний.

*Es dur*-ная *колыбельная* подруг и прислужниц по комплексу простоты и изысканности во многом сходна с *колыбельной* Маши и обе они интонационно близки баюкающей младенцев *колыбельной* кормилиц из первой картины «Пиковой дамы», мотивы которой, в свою очередь, напоминают детские народные *колыбельные*. Тонико-

доминантовая гармония, незатейливая мелодия (изначально опирается на восходящую гамму), ясная структура (четырёхтактные повторы) сочетаются с мягкими «завитками» в конце фраз, прихотливой системой опеваний, мерцающей медиантовостью (Т-VI; т. 44-48); изящные переключки-«эххо» в партиях сопрано и альтов подобны имитациям в хоре работниц из первого действия «Кармен» Бизе. Особенно лучезарно сопоставление трезвучий *Es-G* в припеве «*Баю, баю, спи*». Всё это в сочетании с текстом «*Спи, дитя ... Бог, молитве детской внемля...*» наводит на мысль о сохранении лучших детских качеств в душе Иоланты.

Хор «*Вот тебе лютки, вот васильки*» вызывает ассоциацию с «Весенней песней» ор. 54. Оба сочинения окрашены жанром вальса, мягким звучанием *A dur*'а, покачивающимся движением (в том же диапазоне), как бы парением над звуковой материей. Переключается и их содержание: весна, цветы, оживающая одухотворённая природа.

Основное отличие от детской песни возникает в среднем разделе хора, где речь заходит о взрослых переживаниях. Смена стиля выражена предельно отчётливо: тема значительно распета, симфонизирована отклонениями в *cis moll* и экспрессивными полифоническими переключками солисток. Негой и сладостным томлением наполнено звучание коды с её обволакивающими мотивами красоты и пряными задержаниями (т. 40-45).

Изящный портрет «Шалуньи» (*E dur*'ная фортепианная пьеса ор. 72; «скерцо в ритме гавота») отличается особым характером лёгкой беззаботности, чему способствуют оплетающие тему арабески, форшлагги в дециму в духе шумановской «Кокет-

ки» из «Карнавала». Они могут восприниматься как взрослые качества чаровницы (пример № 2). Но, в то же время, тематизм фортепианной миниатюры удивительно схож с Полькой Маши: по мелодии (сочетание секстовых скачков и восходящего поступенного движения), ритму (чёткое чередование фигуры – восьмая и две шестнадцатые с равномерным движением восьмыми), фактуре (простое аккордовое сопровождение) и форме (период) (пример № 2 а).

Близкими в их характеристиках оказываются изящные мелодические росчерки с хроматизмами в концах фраз – у Шалуньи они длиннее и лексически изощрёнее. При этом оба портрета обаятельны, но по-разному. Маша пленяет безыскусственностью и непосредственностью, а хорошо знающая себе цену Шалунья – искусством обольщения.

Чайковский весьма остроумно подчёркивает жеманство девушки нарочито простым гармоническим решением её музыкальной темы (Т-D-D-T). В портрете Маши гармония значительно сложнее, хотя, казалось бы, должно быть наоборот. Но в «простоте» кокетки кроется манерность, деланная непосредственность, в которой есть определённый шарм. Наша героиня как бы играет «под девочку».

Вторая тема «Шалуньи» напоминает типичные балетные темы Авроры или Одетты: нежные разбегающиеся на стаккато шестнадцатые образуют как бы воздушное облачко бесплотного и чистого звучания. Это придаёт образу ещё большую обворожительность, романтическую неуловимость.

Одна из красок в характеристике горячей, страстной, всепоглощающей любви *Джувьетты* – мягкие черты детскости (вторая тема побочной партии Увертюры-фантазии), вполне уместные, поскольку героине трагедии Шекспира в момент её встречи с Ромео исполнилось тринадцать лет. Но, разумеется, не отроческий возраст является здесь определяющим, а та чистота, хрустальная прозрачность чувства, которая была столь дорога композитору. Этой теме, переключаящейся с интонациями Маши и Иоланты, также присуща колыбельность, по своему жанру так или иначе ассоциирующаяся с детскими образами (пример № 3).

Тему Джувьетты отличает простота структурных построений (по двутактам) и мелодико-ритмических покачиваний. С колыбельной Маши её роднит краска *Des dur*, с колыбельной Иоланты – утончённая гармония с мерцающими медиантами на тоническом органном пункте. Именно гармоническое решение создаёт в теме девочки-подростка ту особую хрупкость, которая подчёркивает слияние уже появившейся девичьей красоты и ещё не ушедшего детского обаяния. Преобладание звуч-

Пример № 2

П. И. Чайковский.  
«Шалунья»

Пример № 2 а

П. И. Чайковский.  
«Щелкунчик». Полька Маши

Пример № 3

П. И. Чайковский.  
«Ромео и Джульетта»



Пример № 3 а

Чайковский.  
Четвёртая симфония. I часть.



ностей увеличенного трезвучия, малого с уменьшённой квинтой, доминантовых нонаккордов, альтерированных, хроматических, прерванных и проходящих оборотов (T<sup>#5</sup>-VII<sub>7</sub> [малый]; II<sub>7</sub>-T- II<sub>7</sub>; D<sup>#5</sup>-T-VI и т. д.) в условиях тональности любви *Des dur* придаёт этому высказыванию возвышающийся над чувственной экспрессией свет вдохновенного обожания. Всё здесь зыбко, неустойчиво, эфемерно, как бы способно в любое мгновение перелиться в пламенеющую страсть.

Образ Джульетты обнаруживает неожиданное сходство с *H dur*'ной второй побочной темой *Moderato con anima* Четвёртой симфонии, также впитавшей черты колыбельности (пример № 3 а). Значительно более простые по гармонии, симфонические интонации перекликаются с мотивами из Увертюры по жанру, структуре, специфическим мелодико-ритмическим покачиванием, что в какой-то мере также связывает её с образами детства (пример № 3).

Известное нам авторское восприятие ребячьего мира – непорочного и внутренне целостного – вносит дополнительные акценты в понимание концепции начального *Moderato* симфонии. Поскольку сам композитор писал в письме к фон Мекк от 17 февраля / 1 марта 1878 года о «прекрасной грёзе» [4, с. 125], становится яснее, о чём она. Не исключено, что о внутренней гармонии, которая может быть связана с мысленным погружением в страну детства. В этом отношении показательно и непосредственное родство первой побочной партии Симфонии с тематизмом «Снов ребенка» из Второй оркестровой сюиты.

Образ грациозной красавицы *Авроры* наиболее сложен, поскольку детские свойства природы сопровождают его на протяжении всего балета, проявля-

ясь по-разному. Помимо прямых имеется и косвенная характеристика соответствующих качеств её души. Таков дар, который приносит к колыбельке новорожденной Фея искренности (Пролог, № 3, «Candide»). И это бесценное сокровище, полученное в младенчестве, – искренность, как известно, свойственна преимущественно детям – остаётся с Принцессой навсегда.

Высказанная мысль подтверждается тематическим родством темы Феи и портретных характеристик девушки на протяжении произведения. Ближе всего «Candide», окрашенной чертами колыбельности, сходством с простейшей детской песенкой, мягкостью мелодических и ритмических покачиваний, оказывается «Вариация Авроры» из № 15 второго действия<sup>2</sup>.

Сходная с протяжной песней и отмеченная простым аккомпанементом *g moll'*ная Вариация Авроры из № 15 значительно сложнее «Candide». Элегантность, утончённость и, в то же время, доверчивое простодушие девушки, подчеркнуты терпким звучанием малых D9 с мелодически капризной интонацией нисходящей уменьшённой септимы (т. 18-20). Написанная в русском стиле, она одновременно оттенена мягким мелодическим узором (в репризе). Звучащая легко и беззаботно, окрашенная пленительно разлетающимися шестнадцатыми, тема среднего раздела (с т. 35) перекликается с кокетливо-поэтической второй темой «Шалунья». Такой прелестной, изящной и, в то же время, простой, предстаёт перед взором Дезире сохранившая очарование детства двадцатилетняя Принцесса.

В блистательном танце перед четырьмя принцами (№ 8, «Вариация Авроры») композитор

Пример № 4

П. И. Чайковский.  
«Спящая красавица». № 8



Пример № 4 а

П. И. Чайковский.  
«Шалунья»



Пример № 5

П. И. Чайковский.  
«Спящая красавица». № 28

передает её неземную красоту, изящество манер, силу темперамента и открытость души. Сходная с русской плясовой *G dur*'ная тема (т. 167-195)<sup>3</sup> интонационно превосходит *g moll*'ную Вариацию из № 15. А изысканная каденция солирующей скрипки и новые мотивы среднего раздела (№ 8), где средствами гармонии подчеркнуты хрупко-капризные оттенки настроения, передают рафинированный шарм Авроры, опять же в чём-то соприкасающийся с обаянием героини из ор. 72 (т. 199-214) (примеры № 4, № 4 а).

В *c moll*'ном танце с веретеном (№ 9, финал первого действия, с т. 29) бешеное кружение жертвы Карабос интонационно рождается из второй темы № 8 (с т. 233).

В момент полного расцвета счастья Авроры (её Вариация из сцены свадьбы, № 28) более всего проявляется именно детская чистота характера. При массе средств, передающих грациозную поэтичность невесты, тема изящной польки в нежном *A dur*'е кажется по-детски наивной (пример № 5). Недаром интонационно, структурно и по типу аккомпанемента она оказывается близка Польке Маши (ср. с примером № 2 а). В то же время в ней чувствуется немного лукавое кокетство, опять же вызывающее смысловую и интонационно-тематическую аналогию с «Шалуньей».

И то, и другое есть в Авроре, и в этом секрет её очарования. Неразрывно сплетены в ней подлинная простота и искренность с ощущением силы своих чар и с умением ими пользоваться в нужный момент. А страстная экспрессия чувств выражена преимущественно в её совместных любовных сценах с Принцем. В любом случае, возникает ощущение, что Чайковский всё время любит свою Аврору.

Детские черты окрашивают фортепианные миниатюры «Анастасия-вальс» (самое раннее из сохранившихся музыкальных сочинений четырнадцатилетнего автора, 1854) и «Ната-вальс» (первая редакция – 1878). По простоте мелодии и гармонии, по сочетанию искренности и игрового начала, пьеса 1878 года, по мнению К. В. Зенкина, могла бы войти в «Детский альбом», написанный в то же время [1, с. 331]. Особенно курьёзно воспринимаются простодушно-ироничные ремарки Чай-

ковского: «С большим чувством думая о Петре», «Со страстью и ревностью», «С неистовством», «Amoroso».

Непосредственностью и ощущением нежного кокетства отмечена характеристика героини романа «За окном в тени мелькает русая головка» на стихи Я. Полонского. Жанр быстрой польки, в чём-то сходной с Полькой Маши, и незатейливая музыкальная лексика, вплоть до гармонизации *F dur*'ной гаммы в басу (т. 17-20), – всё это заставляет поверить героя романа в инфантильность «юной плутовки».

Ощущение такой степени открытости, какая бывает только в детстве, неожиданно вплетается и в характеристики других творческих избранниц Чайковского: *Одетты* (особенно в её вариации из № 13), *Франчески* (в её рассказе), даже *Татьяны* («Ты в сновиденьях мне являлся»), придавая им особое обаяние внутреннего тепла и незащитности.

Все они погружены в неясные и заманчивые грёзы, близкие снам. Их музыкальная поэтика в каком-то отношении перекликается со «Снами ребёнка». Более всего – в рассказе Франчески и *fis moll*'ной теме четвёртой части оркестровой сюиты. Сходство это не случайно, ведь мечты – та область, где выражается самое сокровенное, глубинное и раннее по времени жизни. В теме *Татьяны* речь идёт именно о сне. Лексически ей присущи специфические улетающие ввысь гаммообразные ходы, словно уносящие в страну Морфея (как в репризе «Снов ребёнка» или в «Сне» Эльзы из оперы «Лоэнгрин» Вагнера). Поэтическая краска *Ges dur*, чистота диатоники – всё посвящено идеальному образу Таниных грёз, отражающих суть её целомудренной природы. Её мечта простодушна, как у девочки-подростка.

Что касается Ольги, то, на наш взгляд, несмотря на текст её арии («меня ребёнком все зовут») детского обаяния незащитности она как раз лишена: в её музыкальных интонациях нет особого рода тонкости. Сравнивая себя с сестрой, Ольга несколько иронизирует над её романтическим настроением («Я не способна к грусти томной»). Возникает едва заметное пародирование интонаций Татьяны (мелодические обороты в духе цыганской песни, преувеличенные мотивы вздоха).

Итак, детские черты в характеристиках юных героинь подчёркивают особую утончённость и чистоту не похожих друг на друга чрезвычайно привлекательных портретов – семилетней Маши и двадцатилетней Авроры, легкомысленной Шалуньи и доверчивой как дитя Иоланты.

Их исследование на уровне жанровой системы, композиционной структуры тематизма, музыкальной лексики позволяет усмотреть новые грани со-

держания не только в самих девичьих образах, но и в сути эстетической категории идеального в его понимании композитором.

С воплощением именно детского начала, в котором автор видел этически прекрасное, мастер часто связывал выражение мечты, грёз и любви. Поэтически-целомудренным настроением овеяны чувства Ленского, героя романса на стихи А. Фета «Я тебе ничего не скажу...», «Серенады» на стихи К. К. Романо-

ва, «Серенады» на слова Э. Тюркетти в переводе А. А. Горчаковой, «Средь шумного бала» на стихи А. К. Толстого и др.

Итак, сравнивая некоторые «взрослые» образы Чайковского с миром детства в его искусстве, мы приходим к постижению важных сторон содержания, проливающих дополнительный свет на мировоззренческие позиции и эстетические взгляды композитора.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь и далее приводятся сценические ремарки Чайковского, взятые из «Программы балета «Щелкунчик»» [З, с. 155-160].

<sup>2</sup> Общие *B dur*, преобладание диатоники, интонационная опора на главные ступени лада в сочетании с квинтовыми и

секстовыми мелодическими оборотами, ясность структуры и фактурно-гармонического сопровождения.

<sup>3</sup> Диатоничность, небольшой диапазон, точные или варьируемые повторы мотивов, периодичность структур (4 раза по 4 такта), простейшая гармония (два такта – Т, два – D).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997.

2. Немировская И. А. Специфика музыкальной лексики в детских образах Чайковского // Музыкальное Оренбуржье. Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественного образования. – Оренбург, 2010. – Вып. 7. – С. 16–28.

3. Петипа М. И. Программа балета «Щелкунчик» // Чайковский П. И. Щелкунчик: приложение к клавиру. – М., 1969. – С. 274–284.

4. Чайковский П. И. ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. 7. – М., 1962.

5. Честертон Г. К. Шар и крест // Избранные произведения. В 4 т. Т. 3. / пер. Н. Трауберг. – М., 1994.

### Немировская Иза Абрамовна

кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник отдела музыки  
Государственного института искусствознания,  
профессор Московского государственного  
института музыки им. А. Шнитке





Е. А. ПРИХОДОВСКАЯ

*Новосибирская государственная консерватория  
(академия) им. М. И. Глинки*

## ЕДИНСТВО СЛОВА, МУЗЫКИ И ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ В СТРУКТУРЕ ОПЕРЫ

УДК 781.6.082.101.2

О соотношении слова и музыки в опере, проявляющихся на уровне либретто и интонационно-тематической драматургии, сказано и написано немало. «Нет ни одной исторической или теоретической работы, строящейся на материале вокальной музыки (песни, романсы, оперы, оратории), где вопрос о взаимосвязи поэзии и музыки так или иначе не затрагивался бы», – отмечает В. А. Васина-Гроссман<sup>1</sup>. Однако взаимодействие слова и музыки не исчерпывает комплекса элементов, наблюдаемых в вокальном произведении и привлекающих внимание композитора при создании оперы. В связи с этим представляется необходимым обозначить третью важнейшую для оперы (и её сочинения) составляющую – *вокально-техническую* специфику, традиционно не рассматриваемую в музыковедческой литературе как один из определяющих факторов композиторского творческого процесса в сфере оперного творчества<sup>2</sup>.

Вокально-техническая специфика (тесситурные, фонетические, динамические и иные особенности партий) реализуется композитором в нотном тексте оперы и только озвучивается певцом-исполнителем; например, «флорентийская опера XVII века, – по словам В. Багадунова, – поставив во главу угла “слово” впереди звука и ритма, предъявила к вокальному искусству требования ясности дикции и правильности декламации ... Большая французская опера требовала от певца широкого драматического звука на огромном диапазоне, и вокальная школа ответила на это требование...»<sup>3</sup>. Таким образом, наблюдается определённая зависимость развития вокального искусства от развития вокально-технического комплекса средств выразительности, закладываемого композитором в структуру оперного целого.

Итак, опера в её музыкальной, а не сценической ипостаси представляется воплощаемой путём вза-

имодействия трёх комплексов средств выразительности. Композитор, являясь центральным звеном триады «поэт – композитор – певец», с одной стороны, «отвечает» за музыкальный комплекс, с другой стороны – объединяет все три комплекса в единое целое, так как сам феномен оперы как единства «вербального текста – музыки – вокально-исполнительской специфики» представляет собой результат творческой деятельности композитора и изначально его инициативу. Третий комплекс средств выразительности (связанный с вокальной спецификой) мы, таким образом, утверждаем как полноправный и равноправный двум другим – вербальному и музыкальному.

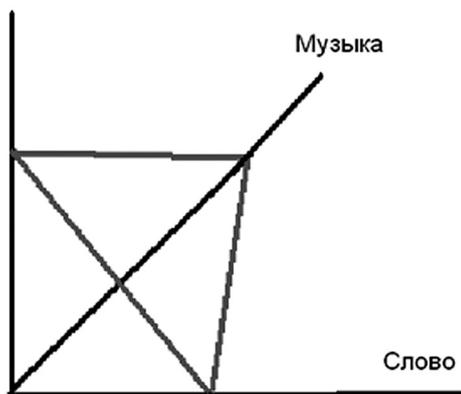
В истории оперы можно встретить множество самых различных пропорциональных соотношений между данными тремя комплексами средств выразительности, что объясняется множеством эпохальных и стилистических характеристик произведений. При этом в музыкальном творчестве композитора нередко проявляется значительное влияние одного из смежных комплексов – вербального или вокально-технического. Это позволяет выделить соответственно два типа творческой личности оперного композитора: 1) «композитор–певец» (Я. Пери и Дж. Каччини; Л. Виттори, С. Ланди, Д. Мадзокки; К. Монтеверди; Дж. Россини; в русской школе – М. Глинка и др.)<sup>4</sup>; 2) «композитор–поэт–драматург» (Дж. Верди, Дж. Пуччини, А. Даргомыжский, М. Мусоргский).

Можно отметить закономерность: возникновение национальных вокальной и композиторской оперной школ совпадают по времени. Так же преимущественно совпадают имена первых национальных оперных композиторов и первых мастеров национальной вокальной школы. В дальнейшем происходит сближение оперного и драматического

театров, и на первый план выходят проблемы вербального комплекса.

Широта жанровой амплитуды в сфере оперного искусства обусловлена наличием трёх комплексов

#### Вокальная техника



средств выразительности – *трёхкоординатностью* оперного синтеза. Представление о ней даёт возможность создать *трёхмерную модель жанрового поля оперы*<sup>5</sup>.

Каждая из осей в данной модели представляет один элемент из указанных нами (слово – музыка – вокально-техническая специфика). Протяжённостью этих осей определяется изначальная, родовая *пограничность* жанра оперы.

Представим пару координат *слово – музыка* плоскостью, на которой строится третья ось координат (*вокально-техническая специфика*). При увеличении числового значения координаты по одной из трёх осей получаем одну из исторических модификаций оперного жанра; при дальнейшем продвижении по каждой оси наблюдаем выход за рамки жанра оперы. Таким образом, как полагаем, *опера* представляет собой некоторую область жанрового пространства, образующуюся на пересечении трёх координат и обладающую размытыми границами.

Увеличение значения по оси *слова* приводит к выходу за рамки оперы в сторону *драматического спектакля*. В качестве примеров приведём поиски Даргомыжского и Мусоргского в сфере «речитативной оперы» (особенно «Женитьбу» Мусоргского), а также использование техники *sprechstimme*<sup>6</sup> в «Ожидании» Шёнберга или «Воццеке» Берга<sup>7</sup>. Возрастание значения по оси *музыки* приводит к выходу за рамки оперы в сторону *симфонии*. Ярким примером может служить, например, «Пиковая Дама» П. Чайковского, которую исследователи относят к жанровой модели оперы-симфонии. Усиление значения по оси *вокально-технической специфика* приводит к выходу за рамки оперы в сторону *концерта вокальной музыки*. Здесь можно вспомнить вершинные до-

стижения школы *bel canto* (оперы Россини, Беллини, Доницетти).

Опера как синтетическое целое требует от композитора особого *целостного* подхода. Все элементы, взаимодействующие в завершённом произведении, изначально находятся в нерасчленённом (синкретическом) единстве в сознании композитора. Необходимость взаимосвязи и взаимозависимости в трёхкоординатном целом завершённой оперы трёх комплексов средств выразительности требует обращения к психологическому феномену *установки*<sup>8</sup> на стадии композиторского замысла.

Понятие психологической установки применительно к творчеству певца-исполнителя рассматривает И. Е. Герсамя (опираясь на исследования Д. Н. Узнадзе)<sup>9</sup>, но идентичные импульсы действуют и на поэта, пишущего либретто, и на композитора, сочиняющего оперу, и на певца, исполняющего роль в этой опере. Участие в создании оперы *трёх* практически независимых и располагающих разными средствами выражения сознаний (поэта, композитора, певца)<sup>10</sup> требует понимания зонной природы психологической установки. Психологическая установка, являясь единым «полем» для трёх продуцирующих сознаний (поэта, композитора, певца), попадает каждый раз в новый «контекст» (контекст индивидуального сознания) и приобретает новый «оттенок», новую «точку зрения», хотя и остаётся единой.

Однако, в соответствии с предлагаемой нами моделью, следует говорить не об одной (образно-артистической) установке, но о целом комплексе установок, на которые ориентируется композитор при вычерчивании той или иной вокальной партии в опере:

1) *образная* установка – установка эмоциональной (в тесной связи с сюжетной линией) окраски образа<sup>11</sup>; здесь находит воплощение прежде всего ось *слова*, отражающего чувственно-конкретные стороны образа;

2) *стилистическая* установка – определяющая не характеристику самого образа, но *специфику отношения к образу*, специфику подхода и понимания того или иного героя. Со стилистической установкой связано и решение принципиального вопроса – что превалирует в произведении: вокально-технический или вербальный комплекс средств выразительности. Здесь находит воплощение ось *музыки*;

3) *вокально-техническая* установка – то, что называют манерой исполнения; например, партии графа ди Луна из «Трубадура» Верди и Роберта из «Иоланты» Чайковского, хотя и предназначены для лирического баритона, исполняются в совершенно разной манере. Это зависит и от вербального языка, которым написано произведение, и от стилистики эпохи, и от индивидуального стиля композитора (вокально-техническая установка тесно связана со

стилистической). Здесь находит воплощение ось *вокально-технической* специфики.

Таким образом, при создании композитором вокального образа в опере действует комплекс установок, реализующих каждая один из трёх взаимодействующих в оперном синтезе комплексов средств выразительности. Данный комплекс установок мы определяем как *комплексный «ключ» оперы*, который обуславливает специфику драматургии оперы и синтеза всех её составляющих.

Таким образом, детальную проработку композитором оперы предваряет нахождение её комплексного образно-стилистико-технического «ключа», определяющего общую структуру целого, что и представляет собой наиболее проблемную и «мучительную» часть творческого процесса. Момент нахождения такого комплексного «ключа» является «озарением», «инсайтом», творческим импульсом, завершающим достаточно длительный «период накопления» и открывающим новый этап – детальную проработку. Стилистический компонент комплексного (образно-стилистико-технического) композиторского «ключа» тесно связан с вокально-техническим компонентом: тот или иной стиль располагает характерным рядом используемых технических приёмов.

Итак, комплексный композиторский «ключ» оперы, в котором наблюдается взаимодействие трёх типов установки (образная, стилистическая и вокально-техническая), представляет собой прообраз взаимодействия в законченном оперном целом трёх соответствующих комплексов средств выразительности.

В качестве иллюстрации представляется интересным рассмотреть *веристский оперный театр*<sup>12</sup>. Здесь модификация жанра оперы предстаёт в нашей модели как равносторонний треугольник, предполагающий одинаковые значения по всем трём осям. В истории вокала веризм окружён двумя школами: *bel canto* (акцентировавшего, как было сказано выше, вокально-технический комплекс средств выразительности) и экспрессионизма (акцентировавшего вербальный комплекс). В этой связи можно утверждать, что веристский театр не акцентирует ни вербальное, ни музыкальное, ни вокально-техническое начало, стремясь к их абсолютному равновесию.

Господство сольной вокальной линии, имевшее место, как мы уже сказали, в вершинных операх итальянского *bel canto* (Россини, Беллини, Доницетти), постепенно утрачивает свои позиции одновременно с угасанием тенденции «гегемонии певцов» на оперной сцене. На первый план выходит простота и выразительность мелодии, в связи с чем появляется одно из первых новаторств веризма: *глубокая кантилена*, требующая насыщенности тембра и широкого интенсивного дыхания. Если раньше (в операх мастеров *bel canto*) в партиях со-

листов преобладали подвижные фигуры (пассажи, фиоритуры), а кантилена основывалась на достаточно поверхностном и лёгком дыхании, позволявшем солистам легко и быстро переключаться с кантилены на подвижные фигуры, то в веристских операх вокальная линия упрощается, но становится более «тяжёлой», «плотной», насыщенной в отношении звука. Отсюда можно проследить корни современной вокальной техники, сменившей технику *bel canto* (современная вокальная педагогика в качестве основы мастерства воспитывает пение «на опоре», предполагающее глубину дыхания и насыщенность тембра). Эти свойства веристского театра свидетельствуют о развитости музыкально-мелодического начала и соответствующего вокально-технического комплекса (предъявляющего к певцам-исполнителям новые в сравнении с эпохой *bel canto* требования).

Веризм достигает высокого градуса экспрессивности и мелодичности во всех элементах музыкальной ткани, увеличивая интенсивность передаваемой эмоции. Отсюда можно вывести ещё одно характерное свойство веристской оперы – *предельная экспрессивность мелодики*. Эта экспрессивность позволяет – а в большинстве случаев естественно предполагает – введение в музыкальную ткань немusicalных компонентов, таких как, например, рыдания, смех, восклицания и т. д. Примеров тому в веристском театре неисчислимое множество; эти детали свидетельствуют о развитости вербального комплекса средств выразительности.

И в отношении структуры оперы, балансирующей между номерной структурой и сквозным построением, веристский театр нашёл некоторую «золотую середину»: в «Паяцах» Леонкавалло встречаются обособленные, «концертные» номера (Пролог, ария Недды, ария Канио); наряду с этим, вся последняя сцена («спектакль в спектакле») – сквозная. Так же и в «Тоске» Пуччини мы слышим три арии Каварадосси, дуэт Каварадосси и Тоски, молитву Тоски, и одновременно с этим – сквозное второе действие, разделённое только молитвой (обладающая структурой «наращивания» сцена Тоски и Скарпия). И сквозные сцены, и номера составляют цельную, удивительно органичную систему.

Если привести примеры на указанные особенности веристского театра, иллюстрациями к характеристике веристской кантилены могут быть вторая («Un nido di memoria») и последняя («E voi piu tosto») части Пролога, ария Недды, ария Канио (знаменитая «Ridi, Pagliaccio»), дуэт Сильвио и Недды в «Паяцах»; в «Тоске» – все арии Каварадосси, молитва Тоски, дуэт Тоски и Каварадосси в третьем действии. Традиционны такие экспрессивные элементы, как рыдания Канио в конце арии, рыдания Каварадосси (в конце второй арии «E lucevan le stelle»), смех Недды, а затем Тонио в сцене-дуэте Недды и Тонио,

крик Тоски «Миоги!» в конце второго действия после убийства Скарпья, и т. д.

Веристский оперный театр, на наш взгляд, с максимальной равнозначностью элементов в структуре воплотил единство трёх комплексов средств выразительности, что способствует предельно наглядному представлению нашей схемы (см. на с. 179). Однако равнозначность элементов в структуре веристской оперы как наиболее наглядная иллюстрация предлагаемой нами трёхэлементной схемы предполагает рассмотрение её не как эталона, а как одного из множества возможных вариантов. Разнообразие вариантов их соотношения в зависимости от эпохи и стиля

определяет разнообразие исторических и жанровых модификаций оперы. Инвариантное свойство жанра оперы как музыкального феномена наблюдается в единстве и взаимодействии трёх комплексов средств выразительности – вербального, музыкального и вокально-технического. Самобытность каждой оперы обусловлена спецификой комплексного композиторского «ключа», действующего на стадии замысла и включающего в себя образный, стилистический и вокально-технический типы психологической установки, которые представляют собой прообраз единства трёх комплексов средств выразительности в завершённом оперном целом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Кн. 1. – М., 1972. – С. 5.

<sup>2</sup> Этому явлению уделяет внимание исключительно вокально-методическая литература, хотя то, что представляется важным вокалисту-исполнителю, не может не войти в круг внимания композитора.

<sup>3</sup> Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. Вып. 1. – М., 1929. – С. 7.

<sup>4</sup> См.: Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы. – М., 1981.

<sup>5</sup> В статье предпринимается попытка выделить некий *инвариант* синтетического взаимодействия комплексов средств выразительности, актуальный для творчества композитора в данном жанре безотносительно его принадлежности тем или иным эпохе и стилю.

<sup>6</sup> *Sprechstimme* (нем.) – «декламируя», *Sprechgesang* – «декламационное пение».

<sup>7</sup> Мы обращаемся лишь к наиболее показательным примерам.

<sup>8</sup> Как известно, *установка* – понятие, которое впервые сформулировано Л. Ланге и разработано школой Д. Узнадзе, – представляет собой психологическое состояние predisposition субъекта к определённой активности в

определённой ситуации. Установка содержит общую неразвернутую модель будущей деятельности, своеобразно отражающую её конечный результат.

<sup>9</sup> См.: Герсамя И. Е. К проблеме психологии творчества певца. – Тбилиси, 1995.

<sup>10</sup> Как уже было сказано, взаимодействие трёх продуцирующих сознаний соотносится с взаимодействием трёх комплексов средств выразительности в опере по принципу «носитель – функция».

<sup>11</sup> Именно варианты образной установки в творчестве певца-исполнителя определяют разницу в интерпретации того или иного персонажа. Ориентироваться в формировании образной установки певец может только на своё собственное восприятие образа: персонаж оперы каждый раз, в каждом новом исполнении «рождается заново».

<sup>12</sup> Стремление к выявлению инварианта и акцентирование внимания на средствах выразительности (вне зависимости от исторических модификаций жанра) обуславливают отсутствие в статье конкретизации рассматриваемой эпохи (веристская опера приводится лишь в качестве иллюстрации), предполагая учёт всего пути, пройденного жанром оперы от зарождения до современности.

### Приходовская Екатерина Анатольевна

аспирантка кафедры истории, философии и искусствознания  
Новосибирской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки



А. Л. МАКАРОВА  
Уральская государственная консерватория  
им. М. П. Мусоргского

«МИСТЕРИЯ ОБ ИОАННЕ»  
В ЛИБРЕТТО «ОРЛЕАНСКОЙ ДЕВЫ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО

УДК 78.071.1:781.6.082.101.2

Опера П. И. Чайковского «Орлеанская дева» не принадлежит к популярным произведениям композитора, ставится она крайне редко, а в музыковедческой литературе для неё отведено место в ряду сочинений далеко не первого порядка. Сложившейся ситуацией обусловлено и отсутствие интереса к её изучению. Настоящим приговором звучит оценка оперы в последнем академическом труде по истории русской музыки, принадлежащая перу Ю. В. Келдыша: «В целом “Орлеанская дева”, несмотря на ряд удачных драматически выразительных моментов ... получилась произведением неровным, художественно противоречивым. Большие ансамбли с хором в первом действии, в финалах второго и третьего действий, наконец, завершающая оперу картина ... казни оклеветанной Иоанны написаны мастерски ... но не производят того впечатления, на которое рассчитывал Чайковский»<sup>1</sup>. Между тем, при внимательном знакомстве с оперой, с высказываниями о ней автора, а также с особенностями сценической судьбы первых её постановок, имевших бурный успех, возникает вопрос о справедливости подобного отношения.

Единственная опера Чайковского на инациональный исторический сюжет, она явилась исключительной также и по типу главной героини (святой), и по характеру конфликта, и по жанровому синтезу. В последнем – наряду с традиционной для композитора лирико-драматической основой и новой героико-патриотической линией с опорой на «большую французскую оперу» – важную роль приобрели черты мистерии.

Важное свидетельство сознательной ориентации на мистериальный прообраз даёт уже либретто оперы, написанное самим композитором, к рассмотрению которого и мы и обратимся.

«Орлеанская дева», как известно, была создана во время, когда в личной судьбе и творческой эволюции Чайковского произошли события, имевшие огромное значение для его человеческого и художественного самосознания. Пережитый в 1878 году тяжелейший душевный кризис вызвал у композитора «потребность в молитве» и обращение к осмыслению рели-

гиозных тем и образов. Об этом свидетельствуют как его письма, так и творчество. Вскоре после завершения оперы «Евгений Онегин» и Четвёртой симфонии, Чайковский принимается за создание Литургии – первого опыта работы в сфере духовной музыки. Следующей в этом ряду становится «Орлеанская дева», также ещё находящаяся в зоне поиска ответов на поставленные кризисом вопросы и потребовавшая от композитора радикального переосмысления взгляда на оперу в целом.

Прежде чем приступить к созданию либретто, композитор освоил широкий круг литературных, музыкальных и исторических источников. Из всего многообразия материала в качестве основы он выбрал трагедию Ф. Шиллера «Орлеанская дева», которая была доступна ему в переводе В. А. Жуковского<sup>2</sup>. Вторым по важности источником для композитора стала драма Ж. Барбье<sup>3</sup>, степень влияния которой на либретто «Орлеанской девы» нам предстоит оценить, равно как и проанализировать работу композитора с текстом Жуковского.

Перевод «Орлеанской девы» Шиллера явился одним из первых крупных историософских произведений поэта, которому сам он придавал серьёзное значение. В исследованиях о Жуковском традиционной стала характеристика произведения как патриотической трагедии о национально-освободительной борьбе, связи его проблематики с социально-историческими реалиями России первой четверти XIX века<sup>4</sup>. Однако для нас более важен другой акцент: «Идея истории как мистерии, идея монарха-помазанника и образ богоизбранной героини-спасительницы оказались поданы читателям “Орлеанской девы” в том историческом и ментальном контексте, для которого такого рода идеи были естественны и органичны. Вместе с тем, не менее значимы размышления о монархической власти и о взаимоотношении с ней народа (монарх и его народ, нация и её отец)»<sup>5</sup>.

Соотнося сказанное с либретто Чайковского, отметим, что композитор не стремился наследовать полный спектр идей поэта. Тем не менее, мистериальность, которой подсвечено практически каждое событие сюжета, а также тема богоизбранности главной героини становятся важными смыслообразующими компонентами литературного текста Чайковского.

Особая установка художественного сознания поэта, проявляющего надсобытийные идеи сквозь события сюжета, оказалась необычайно близкой и композитору. Результаты сравнения текста поэмы Жуковского и либретто Чайковского убеждают в том, что данный принцип применялся композитором сознательно и последовательно. Чайковский не ограничился лишь сокращением текста первоисточника, но обильно дополнил редуцированный текст Жуковского фрагментами собственного сочинения – от краткой фразы до развёрнутой сцены. При анализе работы композитора над либретто мы ограничимся выявлением наиболее значимых по объёму и драматургической роли сцен и эпизодов, связанных с раскрытием образа главной героини.

Обратимся к рассмотрению важнейших сольных номеров в партии Иоанны. Её ария из I акта (№ 7) содержит фрагменты, введённые композитором в текст первоисточника<sup>6</sup>. В основе арии – монолог Иоанны из пролога «Орлеанской девы» Жуковского. Однако Чайковский предваряет сольный номер речитативом, который рисует страх и страдание героини, осознающей тяжесть предназначенного ей подвига. Эпизод сходного содержания он вводит и в репризу арии (с какой целью?). На первый взгляд, выражение мучительных сомнений, душевной тоски пастушки из Домреми, которой предстоит свершение великих подвигов, указывает на стремление композитора к психологической правдивости сцены. Действительно, благодаря введению этих эпизодов оперная Иоанна вызывает искреннее сочувствие и сопереживание несравненно большей силы, чем героиня Жуковского, которая легко расстаётся с родными местами, с радостью повинувшись велению вышних сил. Однако если внимательно рассмотреть лексический состав и драматургию текстов Чайковского, то оказывается, что их введение обусловлено не только требованиями реализма в раскрытии душевного мира героини.

Открывается речитатив утверждением «Да, час настал! Должна повиноваться небесному велению Иоанна», которое может быть воспринято как констатация того, что наступило время исполнения священной миссии героини. Настораживает лишь первая фраза, которая воспринимается как некая лексема, восходящая к текстам Священного Писания. Анализ случаев употребления этого выражения в четырёх Евангелиях позволяет выяснить, что оно связано с темой искупительных страданий и смерти Спасителя, а также с эсхатологическими образами всеобщего воскресения. В наиболее близком к оперному варианту виде данная идиома употребляется в повествовании о Гефсиманской молитве: «Се, приближися час» (Мф. 26:45), «Прииде час» (Мк. 14:41; Ин. 17:1). Это наблюдение позволяет сделать предположение о влиянии евангельского сюжета о последней молитве Христа на смысловое построение ситуации, в которой оказывается героиня оперы Чайковского. Для выяснения пра-

вочности гипотезы продолжим сравнение. Композитор рисует душевное состояние героини, вкладывая в её уста такие фразы: «Но отчего закрался в душу страх? Мучительно и больно ноет сердце!». Не менее выразительно прямое обращение к Творцу: «Боже! Тебе моё открыто сердце! Оно тоскует, оно страдает!», помещённое перед репризой арии. Соотнесение этих текстов с евангельским повествованием выявляет наличие в нём сходных фраз, характеризующих глубину человеческих страданий Спасителя, провидящему око Которого открыт весь ужас предстоящего пути искупления: «...начат скорбети и тужити... при- скорбна есть душа Моя до смерти» (Мф. 26:37-38), «И начат ужасатися и тужити ...» (Мк. 14: 33).

Сходство текста Чайковского с евангельским прообразом усиливается в финале I действия, который становится органичным продолжением арии Иоанны. «О, горе, о, терзанье! Мне тяжело, мне страшно!» (ц. 1). Далее следует фраза, которая напрямую апеллирует к ключевому эпизоду сцены в Гефсимании – к молению о чаше. «Боже, оставь меня в моей смиренной доле!» – эта реплика Иоанны открывает серию высказываний, введённых композитором, появление которых следует логике развёртывания Гефсиманской молитвы. В обращении к небесным силам, возникающем непосредственно после сцены с ангелами, Чайковский помещает фразу, ещё более близкую к евангельскому тексту: «Пусть горькая минует чаша / меня, склонённую во прах!» (ц. 70). В заключительной молитве к ангелам появляется и закономерный смысловой итог Гефсиманского прообраза – «Пусть воля Господа свершится!».

Отсюда можно сделать вывод, что композитор, используя узнаваемую лексику, связанную с конкретным евангельским образом, преследует цель соотнесения сюжетного события оперы с «модельным» событием Священной истории. Это заставляет совершенно по-иному воспринимать сценическую ситуацию в опере. Согласно естественной логике, Иоанну терзает страх перед величественной неизвестностью. Забегая вперёд, укажем на рассказ Иоанны из II действия, в котором содержится прямая речь Пречистой Девы, взятая из драмы Жуковского: «Узнай меня, восстань, иди от стада; Господь тебя к иному призывает. Возьми моё святое знамя, меч мой опояшь и им неустрашимо рази врагов народа моего...». Обращение к евангельской модели, перемещая смысловые акценты, сообщает сцене поразительную онтологическую и психологическую глубину. В этом свете переживания Иоанны обретают иной характер. Подобно всезнанию Сына Божьего, она обладает предчувствием того, что, вступая на крестный путь, никогда более не вернётся не только в родные поля, но и в этот мир вообще. Важно и введение Чайковским отсутствующего у Жуковского хора Ангелов, воодушевляющих героиню, который усиливает создаваемый композитором сакральный контекст. Реплики

хора восходят к прямой речи Бога, данной в монологе Иоанны из пролога «Орлеанской девы» Жуковского. Упоминание о небесных силах, участвующих в сцене в Гефсиманском саду, содержится в повествовании от Марка: «Явился же Ему ангел с небесе, укрепляя Его» (Мк. 22:43). Предстоящий подвиг и его «цена» сближают Иоанну с Подвигоположником, укрупняя образ героини оперы Чайковского, возвышая её до уровня святости. Кроме того, образ Гефсиманской молитвы актуализирует такие ключевые для оперы понятия, как жертва, страдание, искупление, победа над смертью, которые внедряют в исторический сюжет оперы черты мистерии спасения.

Сохраняется ли сакральная «подсветка» образа Иоанны в сценах, где на первый план выходит её внутренний конфликт между священным долгом и земными чувствами? Центральными в его раскрытии являются Сцена и дуэт из I картины III действия (№ 17), построенные на материале текста Жуковского<sup>7</sup>. Чайковский существенно сокращает первоисточник, благодаря чему из текста партии Иоанны исчезает тема ропота на свой жребий<sup>8</sup>. Иоанна Чайковского не обвиняет никого, кроме себя, что сообщает её высказываниям общий покаянный тон. Экспрессия сокращения о преступлении запрета усиливается Чайковским-либреттистом путём введения восклицаний Иоанны, обращённых к Богу: «О Боже мой зачем, ах зачем за меч воинственный ...», «О Боже мой, погибла я!», «О Боже, защити меня!» (ц. 210, 490, 320). Это свидетельствует о важности показа не только душевных, но и духовных переживаний героини. Перелом, связанный с обострением внутреннего конфликта Иоанны, переносится композитором в семантическое поле таких христианских понятий, как искушение, грех, покаяние, искупление, благодаря чему типичный оперный конфликт чувства и долга получает в либретто религиозно-духовную трактовку.

В соотношении с религиозными смыслами, которыми насыщает композитор либретто оперы, предстоит рассмотреть и первую картину IV действия, которая тем более показательна, что её текст практически полностью принадлежит Чайковскому. Из «Орлеанской девы» Жуковского взята лишь одна строфа: «Как! Мне любовью пылать? Я клятву страшную нарушу? Я смертному дерзну отдать Творцу обещанную душу?» (ц. 60). Следующее за этой репликой сольное высказывание Иоанны с текстом Чайковского разработывает этот мотив в лирико-психологическом ключе, переводя действие в область душевных переживаний. Лексика партии Иоанны в данном эпизоде напрямую перекликается с либретто «интимных, но сильных драм» композитора: «И неотступно образ милый преследует меня», «Не убежать от страсти роковой» (ц. 80).

Судьбоносным моментом, надстраивающим над сюжетным действием внесобытийный уровень, становится вторжение в любовный дуэт хора Ангелов.

В тексте либретто наглядно разведены реальный и сакральный пласты. Партия Лионеля содержит косвенную характеристику внешнего поведения Иоанны и происходящих на сцене событий: «Но что с тобой? Куда ты устремила свой взор блуждающий?», «Что слышу я? Так! Я не заблуждаюсь, враг близко, это он!». Сакральный план, представленный хором Ангелов, вводит новое пророчество, относящееся к судьбе Иоанны, но сформулированное в обобщённых выражениях, относящихся к духовному пути: «Свой грех ты искупить должна терпением, не бойся мук, страданье быстротечно, и плен, и смерть терпи как искупление, блаженство ждёт тебя на небесах!».

Итак, ключевыми образами пророчества оказываются «терпение, страдание, искупление», что напрямую связано с образом мученичества и небесного блаженства как результата искупления. Иоанна демонстрирует покорность воле Провидения, направляющей к спасению, в следующем за сценой с Ангелами дуэте с Лионелем: «Мне небо истину вещало: борьбы уж нет в душе моей, судьба мой путь мне указала, и покориться должно ей»; «Порывы страстного волнения велит Господь мне победить, Его нарушу ли веления, могу ли душу загубить?» (ц. 260). Партии героев Чайковский строит на противостоянии различных аксиологических позиций. Если высшей ценностью для Иоанны является покорное исполнение воли Творца, то Лионель во главу угла ставит земную любовь. Его кредо: «Нет, нужно жить и чашу страсти до дна глубокого испить». Так Чайковский-либреттист превращает любовный дуэт в конфликтный поединок героев, выражающий борьбу Божественного и земного, высшего предназначения, избранничества – и несовместимого с ним наслаждения земной любовью.

Обратим особое внимание и на то, что такая драматургия лирической сцены весьма необычна для композитора – создателя психологической драмы. Её цель – показать процесс обретения героиней присущего ей до искушения статуса избранницы Божией. Концептуальная новизна I картины IV действия может быть оценена в ещё большей степени при сопоставлении с её первоначальным вариантом. В письме к Н. Ф. фон Мекк, излагая план своей новой оперы, композитор пишет: «Действие IV. Картина 1... Она происходит в лесу. Лионель преследует бегущую от него Иоанну. Он влюбился в неё. Когда она проклинает и гонит его ... он, чтобы отомстить, предаёт её в руки англичан»<sup>9</sup>. Эта мелодраматическая сцена, конечно же, значительно уступает по содержательной глубине её окончательному варианту. Вернёмся к его рассмотрению.

Верный характерному для мистерии принципу «пророчество–свершение», композитор вводит сцену с англичанами, результатом которой становится «плен» Иоанны и «смерть» Лионеля. Драматургическая роль этого краткого эпизода – в мотивировке

финальной сцены. Тем самым в сцене казни, реализующей предвестие ангелов и венчающей оперу, героиня обретает новое качество богоизбранности – её призвание спасительницы Родины уступает место призванию к мученическому подвигу, посылаемому ей Провидением не для наказания, но для искупления.

Решение финала оперы как сцены казни Иоанны на костре заимствовано из драмы Барбье, который, аналогично Чайковскому, трактует смерть Иоанны в свете мученического подвига. Вместе с тем Чайковский вводит несколько «семантически отягощённых» слов, означающих ещё более высокую ступень восприятия происходящего и сообщающих действию надсобытийную глубину. Исполненное душевной муки обращение к пастору «Святой отец! О поддержке меня, мне страшно!», отсутствующее у Барбье, на наш взгляд, восходит к словам Спасителя на Кресте: «Боже мой, Боже мой, почто мя оставил еси!» (Мк. 15:34). Последняя молитва Иоанны «Господь, прими меня в Твою обитель», также введённая Чайковским, перекликается с предсмертным возгласом Христа «Отче, в руке Твои предаю дух Мой». Ещё одним элементом, «маркирующим» евангельскую ситуацию, становится слово «Свершилось» в партии хора народа и солдат, которое, согласно повествованию евангелиста Иоанна, отмечает завершение крестного подвига Христа (Ин. 19:30). Таким образом, Чайковский наделяет героиню чертами Искупителя человечества и трактует её святость в характерном

для русской культуры типе *imitatio Christi*, завершая сотериологическую мистерию образом небесной награды, символизированном хором Ангелов «Приди в обитель светлую Господню».

Обобщая сказанное, можно сформулировать основные принципы работы Чайковского – либреттиста «Орлеанской девы». Композитор выбирает те сцены из произведений Жуковского и Барбье, которые наиболее соответствуют его восприятию Иоанны как святой. Кроме того, Чайковский усиливает религиозную «подсветку» образа Иоанны за счёт введения сцен, апеллирующих к евангельским ситуациям и образам. Всё это способствует восприятию Иоанны как мистериальной героини, находящейся в непрерывном общении с высшими силами, взаимоотношения с которыми – через сценический образ хора ангелов и через молитвы, составляющие существенную часть текста её партии, – становятся событиями сюжета, объектом рассмотрения и существенной частью концепции либреттиста.

Стремление композитора к реализации духовных смыслов путём введения внесюжетного плана драматургии, многообразно реализованного в тексте, а также использование композиционного приёма «от пророчества к свершению», приводят к модификации жанра либретто. Оно перестаёт быть традиционной основой психологической драмы или национальной исторической трагедии, но насыщается чертами христианской сотериологической мистерии, что реализовано и в музыкальной драматургии оперы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> История русской музыки. в 10 т. Т. 8. 70 – 80-е годы XIX века. Ч. 2. – М.: Музыка, 1994. – С. 166–167.

<sup>2</sup> Жуковский В. А. Орлеанская дева // Жуковский В. А. Сочинения. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1954.

<sup>3</sup> Barbier J. Jeanne d'Arc. Drame en 5 actes et en vers par l'Abbé Henri Darbelit; Musique de Ch. Gounod. – Paris, s. a.

<sup>4</sup> См.: Лебедева О. Б. В. А. Жуковский – переводчик «Орлеанской девы» Ф. Шиллера (к проблеме русской романтической драмы) // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1982. – Вып. 8; Мухина С. Л. «Орлеанская дева» Жуковского и проблема народности // Проблемы эстетики и творчества романтиков. – Калинин, 1982.

<sup>5</sup> Киселёва Л. «Орлеанская дева» Жуковского как национальная трагедия [Электронный ресурс]. – URL.: [www.utoronto.ca/tsq/18/kiseleva18.shtml](http://www.utoronto.ca/tsq/18/kiseleva18.shtml).

<sup>6</sup> Здесь и далее номера и цифры даны по изданию: Чайковский П. Орлеанская дева [Ноты]: опера в 4 д., 6 к. – Клавир. – Л.: Музыка, 1979.

<sup>7</sup> 10 и 11 явления III-го действия и монолог Иоанны из 1 явления IV-го действия.

<sup>8</sup> «Я паша в уединении / Стадо родины моей ... / Бурный путь мне указала Ты, / В дом царей меня ввела; / Но лишь гибель мне послала Ты... / Я ль сама то избрала?»

<sup>9</sup> Чайковский – Мекк. Clagens. 10/22 января 1879 // Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. – М., 1934.

**Макарова Антонина Леонидовна**

аспирантка кафедры истории музыки  
Уральской государственной консерватории  
им. М. П. Мусоргского





И. Ю. КЛЮЕВА

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

**«ТРАУРНАЯ МУЗЫКА» ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ П. ХИНДЕМИТА  
(СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСИЙ)**

УДК 78.072.3+785.6: 787.2

**И**сполнение любого музыкального произведения требует от музыканта владения комплексом определённых приёмов игры и понимания специфики средств художественной выразительности. Чем выше уровень исполнителя, тем более он оснащён. Для струнника, в частности, альтиста – это и совокупность различных способов звукоизвлечения, штрихи во всём многообразии их сочетаний, различные приёмы «вибрато», умение менять его интенсивность, амплитуду и т. д. Также – способность выстраивания агогических последовательностей, построения фраз, передачи образа через темп, ритм, громкостную динамику. Именно ряд этих и многих других качеств, уровень владения ими отличает разных исполнителей. При этом, чем меньше автор произведения вкладывает технически-виртуозных задач в своё произведение, тем больше остаётся исполнителю возможностей выбора собственной «палитры» для воплощения художественного образа. В этой связи представляет интерес рассмотрение и анализ версий исполнения такого произведения, как «Траурная музыка» для альтя с оркестром Пауля Хиндемита. Произведение отличается ограниченным арсеналом музыкальных средств, вложенных в текст, и исполнитель, по сути, каждый раз создаёт свою «собственную» «Траурную музыку».

**«Траурная музыка» Пауля Хиндемита**

Необычна история создания произведения, как и неординарна личность автора. В январе 1936 года композитор прибыл в Лондон с тем, чтобы впервые выступить со своим знаменитым альтовым концертом «Шванендереер». Но накануне умер английский король Георг V, и исполнение произведения, наполненного юмором и буйной жизненной энергией, стало неуместным. Не желая упустить возможность

встречи с прославленным маэстро, англичане обратились к Хиндемиту с просьбой сыграть что-нибудь соответствующее памяти умершего короля. Уже на следующее утро была сочинена и в тот же день исполнена в радиостудии автором и оркестром под управлением А. Боулта «Траурная музыка» для альтя и камерного оркестра. Это произошло 22 января 1936 года. Очевидно Хиндемит, подобно В.-А. Моцарту, имел способность сочинять удивительно быстро, целиком охватывая произведение в своём воображении, потом лишь фиксируя его на нотной бумаге.

Несмотря на «внезапность» создания, произведение совершенно законченное и представляет большую ценность как яркое концертное сочинение для альтя. В творчестве Хиндемита это последний концертный опус для солирующего альтя и оркестра. «Траурная музыка», по сути, является небольшим концертом, имеющим некоторые черты камерности.

Если рассматривать обозначение «концерт» в традиции XVIII века, то «Траурную музыку» нельзя отнести к этому жанру, так как здесь нет «соревнования» солиста и оркестра. Но их взаимоотношения можно охарактеризовать как сопоставление или диалог, что и придаёт музыке определённую камерность. Основу драматического развития составляет контраст между откровенной, искренней эмоциональностью и сдержанной ритуальностью. Образное содержание произведения исключает присутствие открытой виртуозности, любования техническими возможностями исполнителя. Музыкальная ткань аскетично строга в выборе музыкально-выразительных средств, здесь всё подчинено возвышенной скорби. Произведение состоит из четырёх небольших частей, исполняемых без перерыва: I – *Langsam*, II – *Ruhig bewegt*, III – *Lebhaft*, IV – *Choral*. Кульминацией становится третья часть, в ней появляется особое движение, которое можно трактовать как состояние смятения, ха-

ракторное для произведений Хиндемита, связанных с траурными образами. Заканчивается цикл в успокоении просветлённого хора «Für deinen Thron tret ich hiermit», над тихим мажором которого парят в высоком регистре минорные реплики альта.

### «Траурная музыка» – особенности интерпретации

Интерпретация произведения разными исполнителями весьма интересна, так как каждый музыкант, как и просто каждый человек, имеет свои представления о трауре, скорби и выражении их в музыке. Произведение Хиндемита, небольшое по объёму и не создающее для исполнителя особенных трудностей в техническом плане, предоставляет большую свободу в понимании содержания, его эмоциональной наполненности. Каждый исполнитель пользуется своим собственным набором художественных выразительных приёмов, создающих многоплановый образ скорби. Автор определяет образно-смысловую сферу произведения уже через название «Траурная музыка». Но трактовки заданной программы, как можно убедиться в результате изучения интерпретаций, могут существенно отличаться.

Знакомство с целым рядом аудиозаписей произведения (см. Дискографию) показало, что особенного внимания заслуживают четыре интерпретации. Это записи Московского камерного оркестра, солист Р. Баршай; Камерного оркестра Государственной филармонии Литовской ССР, дирижёр С. Сондецкис, солист П. Радзвичюс; Екатеринбургского Филармонического камерного оркестра «Бах», солист К. Мережников; Ленинградского камерного оркестра, дирижёр Г. Рождественский, солист А. Людеви́г [1; 2; 3; 5].

К сожалению, после отъезда Рудольфа Барша из Советского Союза было уничтожено многое из его исполнительского наследия. До нас дошло малое количество записей, но и их достаточно для того, чтобы понять, насколько высок уровень мастерства музыканта и насколько его исполнение было ярким, наполненным выразительными музыкальными образами. Исполнение Баршаем «Траурной музыки» Хиндемита отличается впечатляющей содержательной насыщенностью. В его трактовке перед нами возникает ассоциация взаимодействия героя и окружения («роли» которых «исполняют» солист и оркестр соответственно). Герой, его индивидуальность предстаёт перед слушателем выпукло, театрально. Возникает визуальное впечатление о человеке, откровенно переживающем горе и отстранившемся от каких-либо социальных условностей, а возможно, и просто забывшем о них. В звуке альта слышатся страдание, слёзы и обида на живых. «Окружение» при этом терпеливо и доброжелательно пытается успокоить героя, научить его жить дальше и смириться с потерей.

Уже в оркестровом вступлении задаётся высокий эмоциональный тонус. Оркестр, подобно хору

в древнегреческих трагедиях, повествует о случившемся, вводя в трагическую образную сферу. Оркестровое звучание в данном исполнении уподобляется хору мужских голосов, обладает выразительностью, более близкой к вокальной, нежели инструментальной. Звук солиста тоже напоминает человеческий голос, владея удивительной художественной выразительностью и тонкостью в передаче чувств и эмоций. Р. Баршай искренен в своём исполнении. С помощью таких, казалось бы, стандартных выразительных средств срунно-смычкового инструмента, как вибрато, громкостная динамика, агогика, он представляет нам героя, очень болезненно и бурно переживающего своё горе. В партии солиста слышатся отчаяние и скорбь, которые во второй части трансформируются в мольбы, причитания и стоны.

Во второй части в партии солиста на первый план выступают жалобные интонации, герой ощущает своё горе, плача и страдая. Оркестр же словно пытается его утешить, сочувствуя ему и сопереживая, но в то же время, пытаясь призвать его к мужеству. Здесь используется довольно высокий регистр альта, характеризующийся резким тембром, напряжённый в своём звучании и не всегда приятный слуху. Но Баршай обладает удивительной способностью наполнять звучание инструмента необходимыми ему качествами, в частности, насыщенным звуком в этом регистре. Его альт звучит здесь сочно и выразительно.

Третья часть воспринимается как некий протест героя против происходящего, против несправедливости потери. Он не хочет мириться со своим горем, ему больно оттого, что его потерю так спокойно переживают окружающие. Ускоряется темп, в партии солиста появляется героика, граничащая с некоторой агрессией. Но, будто бы обессилев, альт снова звучит в нижнем регистре и постепенно затихает.

Четвёртая часть — оркестровый хорал. Чёткий ритм, совершенное спокойствие оркестра словно напоминают о том, что всё проходит и забывается со временем. Но не успокаивается альт-герой. Его реплики в высоком регистре как бы повествуют о нежелании смириться с утратой, но попытаться скрыть свою боль далеко внутри. Всё действие будто замирает на фоне тихого оркестрового звучания и неуспокоенных, высоко парящих над происходящим, мольбах героя.

Рудольфу Баршаю удаётся в условиях скудых художественных средств, представленных композитором, создать удивительно яркий образ. Перед слушателем музыкант раскрывается как мастер-интерпретатор<sup>1</sup>.

Исполнение «Траурной музыки» Камерным оркестром государственной филармонии Литовской ССР под управлением С. Сондецкиса отличается иным распределением «ролей». Здесь, напротив, оркестр несёт гораздо более насыщенную эмоциональную нагрузку, а соло альта в отношении драматического развития более статично.

С первых тактов вступления оркестра обращает на себя внимание трактовка темпа. Автор здесь указывает на свободу: «Langsam» [тихо, спокойно], не ограничивая исполнителей в выборе темпа, но традиционно вступление исполняется в темпе, близком к шествию. Медленный, но всё-таки это шаг. К нему располагает множество причин: и образное наполнение музыки (если возникает шаг, то появляются ассоциации с траурным шествием), и ритм (размер 4/4, постоянное размеренное движение четвертей в басах, восьмые и заливочные пунктиры в средних голосах и мелодии, наполняющие степенный ритм четвертей), и фактура (прозрачное полифоническое изложение в первом проведении темы, сохраняющее тонкую и чёткую вертикаль благодаря постоянно «пульсирующим» четвертям в каком-либо из голосов, и ещё более организованное ритмически хоральное второе проведение темы). Но в данном исполнении темп выбран значительно более медленный, чем тот, в котором могло бы двигаться реальное шествие. В этой связи возникает ассоциация не с траурным шагом-шествием, а скорее с атмосферой прощания. Вступление вводит в сферу статичного, сумрачного состояния, словно во время отпевания в слабоосвещённом храме.

Исполнение оркестра насыщено эмоционально, весьма разнообразны агогические нюансы. Используя очень медленный темп как первоначальный (и заключительный), исполнители привлекают широкую агогическую палитру, оставаясь в рамках неспешности даже в самых подвижных частях произведения.

Партия солиста как бы несколько отстранена от оркестра. Общая вертикаль солиста и оркестра далеко не всегда совпадает, в плане ритма солист П. Радзивикус использует некоторые элементы свободы, иногда даже несколько «опасной» в условиях звучания концертного произведения для сольного инструмента и оркестра. Но в данном случае исполнители создают интересное «действие», в котором оркестр – словно живой персонаж, приземлённый, тяжело переживающий страдание, а солист подобен небесному существу, отстранённо наблюдающему за происходящим на земле.

Солисту удаётся создать такой образ благодаря специфическому, светлому и прозрачному «небесному» звуку, особенно в верхних регистрах. Если звучание альты в руках Баршая удивляло насыщенностью и жизненной силой в сложном для исполнителя высоком регистре, то альт П. Радзивикуса поражает здесь своей воздушностью, лёгкостью и подвижностью.

В первой медленной части подчёркивается принцип линейной полифонии в оркестре. Отличительной чертой исполнения можно считать и паузы – продолжительные, они словно разделяют музыкальную речь, повышая значимость отдельных слов. Такую же функцию несут широкие пунктиры, исполняемые несколько *portato*, тогда как в исполнении московского камерного оркестра и Баршая пунктиры подчёркнуто остры. На протяжении первой части пар-

тия солиста проникнута состоянием спокойствия и умиротворения.

Во второй части, согласно указанию автора, темп ускоряется. Эмоциональный градус в оркестре повышается, а солист остаётся в том же состоянии, спокойно повествуя о случившемся.

Третья часть – напряжённый эпизод, драматическая кульминация. Звучание оркестра приобретает героический характер, движение становится более стремительным. Оживляется и партия солиста, следуя к образно-смысловой развязке всего произведения. Приближаясь к финальному хоралу, партия альты направляется в нижний регистр, где Радзивикус также использует совершенно особое звучание: минимум вибрато и широкий штрих создают впечатление «прозрачности», хрустального блеска, весьма неожиданного для низкого регистра альты.

Непосредственно перед хоралом приходит успокоение, возвращение к первоначальному, очень медленному темпу. Солист же исполняет свои «парящие» фразы ещё медленнее, как будто расширяя звуковое пространство. Фразы становятся похожими на очень длинные линии, уходящие в даль. Партия альты на фоне «успокоенного» звучания оркестра возносится в небо, «расправив широкие крылья».

Камерный оркестр «Бах» и К. Мережников в своей интерпретации избрали гораздо более подвижный темп, сравнительно с остальными рассматриваемыми исполнителями, что привносит в музыку новое содержание: вместо сдержанного шествия и строго выдержанного ритуала здесь создаётся картина душевного состояния, связанного с трауром.

Оркестр в своём вступлении отличается мягкостью звука, артикуляционной сглаженностью штрихов. Солист преподносит свою партию ярко, взволнованно. В драматической кульминации первой части он максимально усиливает звучность, напряжённость психологического состояния увеличивается также за счёт специфического приёма вибрато. Уже здесь возникает образ мятущегося героя, тогда как в рассмотренных выше версиях таким он предстал лишь в третьей части.

В этом исполнении оркестр эмоционально сдержан, основную драматическую нагрузку несёт солист, воплощая различные грани траурной образной сферы, то спокойно-повествовательной во второй части, то откровенно взволнованной в третьей. Подчёркнём, что линия развития эмоционально-психологического состояния в этой интерпретации вырисовывается несколько иная, чем у других исполнителей. Здесь первая кульминация цикла переносится уже в самое начало, тогда как в других интерпретациях первая часть трактуется как вступительная, лишь вводящая в образную сферу произведения. Вторая часть в этом исполнении – повествовательная, контрастная по содержанию относительно окружающих её частей, своим спокойствием. Третья часть – снова

активное развитие образа смятения, где интенсивная вибрация и даже несколько агрессивная атака звука солиста создают ощущение борьбы, происходящей в душе героя.

В целом образ, созданный данными исполнителями, можно охарактеризовать как исключительно активный. Траурность проявляется не в выражении или созерцании глубоких чувств, как у других исполнителей, а скорее в состоянии готовности к действию. Солист выступает в этом случае не в роли наблюдателя происходящего, но персонифицирует себя в музыкальной драматургии, которую, впрочем, нельзя квалифицировать как действие. Перед нами герой — готовый на активное действие, но не действующий реально.

Исполнение А. Людевига с Ленинградским камерным оркестром под управлением Г. Рождественского отличается особо тщательным отношением к авторскому тексту. В звучании оркестра слышится удивительно чётко «прорисованная» вертикаль, звучание оркестра обладает поразительной подвижностью динамических оттенков.

Оркестровое вступление с первого такта создаёт образ неспешного шествия. При спокойном темпе (хотя и более подвижном, чем в трактовке литовских исполнителей) с помощью тончайшей оркестровой пульсации создаётся очень чёткий ритм. Все авторские динамические указания выполняются ясно и выпукло. Пунктиры исполняются только как ритмическая формула, без подчёркнутой артикуляции с помощью штрихов (стремительно острых в исполнении московского оркестра и расширенных у камерного оркестра литовской филармонии). Надо отметить, что наполненное эмоционально-психологическое состояние достигается в данном исполнении исключительно в рамках указанных в тексте штриховых, динамических и агогических приёмов.

Соло звучит спокойно и уверенно, альтист играет ярким, сочным и насыщенным звуком. Сдержанный в эмоциональном отношении солист словно вступает в диалог с оркестром. Здесь, как и в исполнении литовцев, именно в оркестре обретается развивающий эмоциональный элемент. Но если там солист «парил», отстранённо наблюдая за происходящим, то здесь он сочувствует, сопереживает, успокаивает оркестр, как любящий наставник может успокаивать своего ученика.

В третьей части, в соответствии авторскому тексту, происходит некоторое ускорение темпа и меняется характер музыки. В звучании альты появляется оттенок мужественности, героики, силы. Несмотря на то, что исполнители находятся строго в рамках текста (а возможно, и благодаря этому), они создают выпуклые образы. Следующий эпизод связан с появлением строгого хора — на его фоне (опять присутствует и та же безупречная вертикаль, как в начале, и тот же точный ритм) звучит «небесный» голос парящего

альта, полный светлой успокоенности. В исполнении солиста отсутствуют личные переживания и бурные эмоции, которые, например, слышны в исполнении Р. Баршая. Но звук его альты столь же силен и насыщен. При всей своей мощи он нисколько не уступает в «полётности» и возвышенности звуку альты Радзевичуса. Герой, образ которого создали литовские исполнители, был «небожителем», он отстранённо созерцал происходящее. Образ же, созданный в версии ленинградских музыкантов, способен не только объективно воспринимать действительность, но и сопереживать тем, кто утратил эту способность в связи с тяжёлыми переживаниями. Более всего удивительно то, что образ создаётся при скупых художественно-выразительных средствах и точном следовании авторскому тексту.

Наш знаменитый современник — альтист Юрий Башмет со своим Камерным оркестром, конечно же, не мог пройти мимо произведения Хиндемита, столь удачно вписывающегося в его репертуар [6]. Возрождая барочные традиции, в своей исполнительской версии он выполняет роль и солиста, и одновременно дирижёра оркестра. В свойственной ему манере, Башмет исполняет произведение колоритно, выразительно. Звук его альты — это голос мужественного и сильного героя. Звучание напоминает трактовку Баршая насыщенным, «живым» звуком альты. Но если в первом исполнении в партии солиста слышится боль и страдание, то здесь — голос победителя, не привыкшего плыть по течению и смиряться с происходящим. Кульминационной также является третья часть, но оживление темпа и образа связано с героикой позитивного, победного характера.

С большой долей условности можно высказать и следующее предположение: поскольку мы имеем дело с совмещением дирижёра и солиста в одном лице, в интерпретации не ощущается противопоставления партии оркестра с сольной партией, скорее оркестр выступает как сопровождение, чутко следующее развёртыванию драматургической линии «главного героя». Это также оригинальный вариант исполнения, хотя подобное решение должно было бы сузить образно-содержательную сферу произведения. В то же время, рождается новый результат: гораздо более рельефно очерчивается партия солиста.

Существуют и переложения произведения для других инструментальных составов. Так, весьма примечательной оказывается запись «Траурной музыки» Хиндемита в исполнении октета флейт [7]. Нидерландский ансамбль «Blow Up Fluit Octet» состоит из восьми различных флейт: от флейты пикколо до огромной, выше человеческого роста, басовой флейты. Солирует в этом исполнении альтовая флейта. Благодаря специфической «холодности» звучания инструментов, создаётся необычный образ. Как и струнно-смычковый альт, альтовая флейта тоже имеет напряжённый тембр, и звучание сольной партии

отличается несколько «надрывным» голосом, но при этом скорбь несомненно выразительна. Ансамбль флейт звучит удивительно монолитно, вызывая ассоциации с огромным пространством, холодным воздухом и неспешным движением. Оригинальная трактовка произведения и поразительное звучание инструментов отличают это исполнение.

В настоящее время существует большое количество различных аудиозаписей «Траурной музыки» Хиндемита. Этому есть много причин: популярность сочинения, вечная актуальность темы, а также появившиеся талантливые альтисты-концертанты. Кажущаяся лёгкость исполнения этого произведения на альте, позволяющая альтистам различного уровня технической оснащённости обратиться к нему, тоже способствовала повышению его популярности, использованию в учебном репертуаре. Но сравнительно небольшой круг выдающихся исполнителей обнаружили то, что за кажущейся лёгкостью и прозрачностью нотного текста в нём скрывается сложнейшая

задача по созданию, пожалуй, одного из глубочайших траурных образов во всей музыкальной литературе. Именно благодаря своему аскетизму и скупости выразительных средств эта музыка содержит в себе многие грани человеческих переживаний, связанных с утратой. Лишённая показной истерии профессиональных плакальщиков и искусственной театральности отрепетированных трагических жестов, музыка Хиндемита передаёт самую суть глубочайшей скорби.

Таким образом, перед нами открывается непростая картина. Казалось бы, распространённое в силу своей «упрощённости» текста произведение, столь часто исполняемое на современной эстраде, заключает в себе потенциал многовариантного прочтения, позволяя каждый раз создавать уникальнейшие образцы исполнительского искусства. Несомненно, только гениальный композитор мог создать столь тонкое и глубокое сочинение. Тем интереснее для нас становится творчество Пауля Хиндемита, творца, написавшего произведение за одно утро 22 января 1936 года.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сохранилась запись исполнения Баршайем также и сольной альтовой Сонаты Хиндемита ор. 25 № 1, представляющая не меньшую ценность [4].

## ДИСКОГРАФИЯ

1. Хиндемит П. Траурная музыка для альта с оркестром. 1. Lento. 2. Poco mosso. 3. Vivo. 4. Хорал Largo / Рудольф Баршай, Московский камерный оркестр. – М.: Мелодия, 1956. – 1 грп. – Д-004694.

2. Хиндемит П. Траурная музыка для альта с оркестром. 1. Lento. 2. Poco mosso. 3. Vivo. 4. Хорал Largo / Камерный оркестр государственной филармонии Литовской ССР п/у С. Сондецкиса; П. Радзивикус, альт. – М.: Мелодия, 1961. – 1 грп. – 33Д-16654.

3. Хиндемит П. Траурная музыка для альта с оркестром. 1. Lento. 2. Poco mosso. 3. Vivo. 4. Хорал Largo / Ленинградский камерный оркестр п/у Г. Рождественского; А. Людевиг, альт. – М.: Мелодия, 1961. – 1 грп. – 33Д-15238.

4. Хиндемит П. Соната для альта соло, соч. 25 № 1 / Р. Баршай. – М.: Мелодия, 1961. – 1 грп. – 33Д-8282.

5. Хиндемит П. Траурная музыка для альта с оркестром. I. Langsam. II. Ruhig bewegt. III. Lebhaft. IV. Choral / Екатеринбургский Филармонический камерный оркестр «Бах»; К. Мережников, альт. – Sound recording. – Любительская запись.

6. Hindemith P. Viola de Arco, Trauermusik (Música Fúnebre) Bashmet [Electronic resource] I. Langsam. II. Ruhig bewegt. III. Lebhaft. IV. Choral / Ю. Башмет, альт. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=4sRhU27ALHc&feature=related>.

7. Hindemith P. Trauermusik (1936) [Electronic resource] / Blow Up Fluit Octet Noor Kamerbeek – Altfluit. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=a-pXBZvn73Y>.

### Клюева Ирина Юрьевна

аспирантка кафедры истории,  
теории исполнительского искусства  
и музыкальной педагогики  
Магнитогорской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки





Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

*Воронежская государственная академия искусств*



## ЧЕМУ УЧИТЬ СТУДЕНТОВ? СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ГАРМОНИИ: ДИСКУССИИ И РЕШЕНИЯ

УДК 781.4.087.5

**П**еред педагогом, приступающим к преподаванию курса гармонии, неизбежно возникает комплекс специфических и непростых вопросов. Как традиционный путь осмысления классикоромантической стилистики совместить с постижением современных музыкальных технологий? Какие из накопившихся и нередко противоречащих друг другу трактовок отдельных проблем вместе с сопутствующими понятиями, определениями и терминами положить в основу курса? Какие источники привлечь, а какие отбросить, что рекомендовать к обязательному использованию, а что – в качестве дополнительного материала? Одним словом, – чему и как учить студентов: постулировать ли отобранные заранее «бесспорные истины» или ввергнуть ученика в бушующий океан взаимоотрицающих суждений, дать ему свободу выбора ориентиров, или возможность расставить их самому как некие маяки, предотвращающие возможность заблудиться?

Однозначный и безоговорочно окончательный ответ на подобные вопросы едва ли возможен, ибо в любом из них есть своя правда, поэтому педагог и не может от них уйти. Каждому предстоит сделать свой выбор, сообразуясь со своими собственными знаниями, возможностями и методологическими подходами, наличием нотного и учебного материала, способностями и подготовленностью обучающихся и прочими подобными обстоятельствами.

Почти все перечисленные альтернативы предопределяются первым вопросом – о путях совмещения академической составляющей курса с той его наиболее динамичной и неустоявшейся частью, что посвящена изучению гармонических стилей XX – XXI столетий. Напрашивающимся и сравнительно простым решением проблемы является принятое во многих учебных заведениях (и высших, и средних) присовокупление к основному курсу дополнительной дисциплины «Современная гармония».

Как некий довесок, она призвана компенсировать неполноту традиционного курса путём включения (по его окончании или параллельно с ним) сведений об отличительных особенностях гармонии «новой музыки»<sup>1</sup>.

В других вариантах раздел «Современная гармония» может стать очередным звеном единой и продолжающейся логической линии. Этим отличается курс, целиком строящийся по историко-хронологическому принципу введения нового материала, скажем, от модальной системы Средневековья и Возрождения до современной сонорики и алеаторики. Его часто называют стилистическим, хотя таковым не может не быть и любой другой полноценный курс<sup>2</sup>. Однако и в подобной методологии тоже есть существенный изъян: при последовательном освоении эпох невозможно их одинаково полное и равновесное освещение. Особенно «страдают» те из них, что попадают на ранние этапы обучения из-за сравнительно малой пока осведомлённости студентов в сфере общих вопросов гармонии (последние неизбежно расплывутся по всему курсу). В этот период им едва ли «поддастся», к примеру, столь трудная и ответственная тема, как модальная система Средневековья: её сколько-нибудь глубокое и многостороннее постижение нуждается, как минимум, в предварительном знании некоторых вопросов лада (хотя бы тех, что отражают соотношение его модальной и тональной сторон в разных стилях) и фактуры (в частности, типов одноголосия и гетерофонии).

Оптимальному решению поставленных вопросов может способствовать ещё одна концепция. При учёте вышесказанного она возникает естественным образом и словно бы напрашивается сама собой. Согласно этой концепции, курс складывается из двух слоёв. Один из них более или менее соответствует традиционной дисциплине «Гармония», где даются базовые знания. Другой, – назовём его «Современ-

ные проблемы гармонии» – посвящается наиболее острым и спорным вопросам, которые имеются практически в каждой теме. Сразу поясним: «Современные проблемы гармонии» было бы ошибочно идентифицировать с «Проблемами современной гармонии» («Современной гармонией») – ведь «современные проблемы» возникают при новом осмыслении музыки любых стилей и эпох. С другой стороны, они обычно всё-таки связаны (прямо или опосредованно) с особенностями именно современного мышления, которое не только закладывает в предшествующие эпохи, но, по принципу обратной связи, создаёт новое видение (слышание) самих этих эпох. Возьмём характерный пример: политональность, будучи одним из предельных в XX веке этапов обострения полигармонических тенденций, позволила обнаружить явления такого же рода в музыке как близкого, так и отдалённого времени. С. Скребков, например, говорил о средневековой кварто-квинтовой политональности, Ю. Паисов – о политональности фольклорной, Ю. Тюлин выявлял соответствующие фрагменты у Баха и Бетховена, Т. Бершадская – у Глинки и Бородина. Автор этих строк, зафиксировав сходные явления в музыке различных эпох, счёл уместным ввести понятие «полиопорность» (см., в частности: [12]). Но повторим: побуждающим толчком к данному кругу «современных проблем», по сути оказавшихся «всеисторическими», стали вопросы гармонии в музыке последнего столетия.

Важнейшей особенностью всего двухслойного курса является особая и постоянно поддерживаемая направленность к постижению современной гармонии – тех её особенностей и областей, что представляют собой модификацию или воссоздание черт уже известных по прошлым эпохам и одновременно претендуют на некую специфичность и исключительность, рождаясь в отрицании и сокрушении этих черт. В столь существенной, хотя и частной методологической особенности курса сказалось то, что не будучи хронологическим, он наделяется качеством подлинного (не внешнего) историзма. Ему не присущи внеисторические (схоластические) трактовки тех норм и законов, которыми так «богата» школьная гармония и которые, в своей немалой части, были придуманы теоретиками, а не извлечены из музыки.

К слову, историзм, как известно, не сводится к хронологии (расположению материала по эпохам) и не предопределяется ею. Данному качеству должны отвечать, в первую очередь, именно теоретические темы. Ведь будучи сферой обобщений и систематики, наделяясь высоким уровнем проблемности и опираясь на логическое начало как на фундамент, истинно теоретический анализ явлений предполагает их рассмотрение сквозь призму исторической типологии и эволюции (этому может способствовать, кроме всего прочего, стилистически достоверный подбор музыкальных иллюстраций).

Предложенная концепция призвана увязать синхронический подход с диахроническим и предполагает прослеживание как сквозных линий исторического развития отдельных компонентов (фактуры, аккордики, лада, строя, тональности, полигармонии, хроматизма...), так и их совокупностей. Поэтому освещение любой конкретной темы, посвящённой одному из такого рода слагаемых, предполагает специально отведённое время на её изучение не только в обобщённо-теоретическом (логическом), но и в историко-стилевом разрезе. В конце же курса разрозненные сведения о той или иной эпохе должны сомкнуться в целостную картину. А чтобы отдельные ладогармонические стили не стали в сознании студента результатом механического суммирования элементов, черт и свойств, ряд занятий целесообразно посвятить рассмотрению их совместного функционирования в пределах этих стилей – на конкретных примерах и в контексте с эстетическими, художественными, выразительными и общекомпозиционными параметрами. В этом блоке тоже проявится общая направленность на осмысление проблем современной гармонии. Оговоримся лишь, что речь идёт не о количественном преобладании часов по современной гармонии (хотя и их не так уж мало), а именно о направленности курса. Такая возможность определяется выделением и фиксацией на всём его протяжении отмеченных выше сквозных линий развития гармонических элементов и их ладофункциональных связей, приёмов и способов изложения. Эти линии, как известно, меняют свой вид, прерываются или протекают латентно. Но они не исчезают и не умирают в принципе. Поэтому-то и оказывается возможным ещё задолго до сугубо «исторического блока», завершающего курс, отдельные занятия посвящать, к примеру, проблематике такого рода: «Расширение круга гармоний в послеклассической и современной музыке. Новые принципы организации вертикали в XX – начале XXI веков» (эта тема подытоживает теоретическое изучение гармонической вертикали). Или: «Новомодальные явления в послеклассической и современной музыке». (Данная тема вместе с предшествующей – «Старомодальная гармония Средневековья и Возрождения», идёт вслед за общетеоретическими – «Ладовые основы музыки» и «Модальные принципы ладовой организации»). А в завершение «тональных тем» предлагается изучить вопросы эволюции тональной системы по линии её расширения, хроматизации и децентрализации: «Новотональные явления в послеклассической и современной музыке».

Компоненты и методы организации старых систем продолжают своё существование и развитие не только внутри этих старых систем, но и в составе новых, когда они в них органично включаются. Поэтому постижение, к примеру, классиков или Баха не ограничивается часами, специально на них отведёнными. С другой стороны, на всём протяжении курса

как бы заранее предугадываются стилевые приметы будущей музыки, вплоть до современной. Таким образом, новая (как и старая) гармония не предстаёт неким автономным феноменом. Её свойства осмысливаются в качестве усиления, доразвития и трансформации тех или иных тенденций музыки прошлого, а то и их отрицания (это ведь тоже некая особая форма преемственности с прошлым и даже, пожалуй, зависимости от него). В самом же прошлом, как уже сказано, подчёркивается факт его пролонгации в будущее, для которого оно становится словно бы предтечей. Эта существенная методологическая установка реализуется органично и естественно, поскольку студент, педагог или исследователь и не могли бы изучать сегодня музыку прошлого, полностью отрезавшись от имеющегося опыта восприятия новой музыки.

Прежде чем коснуться некоторых конкретных «современных проблем гармонии», подчеркнём, что перед их обсуждением в классе обычно рекомендуется самостоятельное изучение различных источников, которые могут «взаимооппонировать» друг другу и даже не согласовываться с позицией педагога (в других случаях, напротив, они, по рекомендации преподавателя, читаются *post factum*). Таким образом, уже в самом начале «пути» студенты включаются в сложный и противоречивый мир современной науки, да ещё и едва ли не в самой сложной области музыковедения, где по многим вопросам не выработана твёрдая точка зрения. Выделим хотя бы некоторые из тех, что непременно подлежат обсуждению.

Особенно важен вопрос об определении центрального компонента гармонии, каким является *лад*. Несколько десятков имеющихся дефиниций этого понятия не дают на него окончательного ответа. Среди них выделяются две обширные группы, одну из которых условно можно назвать функциональной, а вторую – звукорядной. Сторонники первой считают приоритетным для лада функциональное сопряжение звукоэлементов с ладовым центром и друг с другом, сторонники второй исходят из структуры звукоряда. Возникает особого рода терминологическая омонимия.

Те или иные предпочтения иной раз можно объяснить конкретными объектами изучения, особенностями которых подчас переносятся и на все другие объекты. Так, специалисты по современной музыке склонны выделять в ладу в качестве ведущего звукорядный компонент (непостоянный, мобильный, но всё-таки определённый и сравнительно легко выявляемый), поскольку ладовая функциональность в ней нередко с трудом поддаётся точным и однозначным характеристикам. Исследователи же стилей XVIII–XIX веков чаще других абсолютизируют функциональные сопряжения, которые здесь, как правило, отчётливы и ясны.

И без того непростой вопрос определения термина «лад» обостряется смежной и не менее актуальной проблемой тональности. Данное понятие оказывается нередко идентичным первой (функциональной) группе определений лада, что говорит, на сей раз, о терминологической синонимии. Синонимичными иногда могут оказаться также понятия лада и гармонии, например, в средневековой монодии гармония – это и есть лад (об этом ещё будет сказано в последнем разделе статьи).

Обсуждение на занятиях указанных проблем желательно вести к такому их решению, которое способно в той или иной степени примирить «конфликтующие» стороны. На наш взгляд, этому может способствовать двусторонняя трактовка лада в качестве звукосистемы, которая характеризуется как составом гармонических единиц – тонов, созвучий, попевок, оборотов (модальная сторона), так и их функциональными связями (тональная сторона). Такая трактовка открывает пути к решению и многих смежных вопросов:

- Как меняется в разных стилевых системах удельный вес тональной и модальной сторон лада и как они взаимодействуют друг с другом?
- Может ли лад быть представлен только одной стороной?
- Что такое лады модальные и лады тональные; всегда ли между ними существует чёткая граница?
- Относимы ли к сфере лада серийные техники?
- Есть ли лад в музыке, не имеющей определённого звукоряда, определённого центра (или и того, и другого)?

С приведённым комплексом актуальных вопросов соприкасается ещё один – о понятии «*роды интервальных систем*», заимствованном из древнегреческой музыкальной науки и перенесённом в современную теорию гармонии для выявления и классификации звукорядных (в сущности, тех же интервальных) структур. Но в нашей науке последних десятилетий область звукорядов и отношений между ними составляет сердцевину теории модальных ладов (точнее, модальности как одной из сторон лада). Не случайно Ю. Н. Холопов, указывая на определяющее действие в механизме ладообразования свойств звукоряда и выделяя по этому критерию основные типы ладовых систем (экмелику, пентатонику, диатонику, миксодиатонику, гмиолику, хроматику, микрохроматику, смешанные, особые), оговаривается, что «такое деление ладов совпадает в основных чертах с различием родов интервальных систем» [18, с. 37]. В этом легко можно убедиться, сравнив соответствующие параграфы третьей («Лад») и восьмой («Роды интервальных систем») глав его теоретического курса гармонии [18, с. 36 – 39, 116 – 144]. В данных параграфах описываются одни и те же (названные выше) звуковысотные структуры – но вначале как типы ладов,

а затем (подробнее) как типы родов. Эта новая встреча с терминами-синонимами может побудить к обсуждению вопроса о целесообразности предпринятой реанимации древнего понятия.

В числе острых «современных проблем» остаются и те, что связаны со сферами *диатоники* и *хроматики*. Отношения между этими двумя сферами – предмет давних дискуссий, многие из которых возникают опять же благодаря отсутствию окончательных дефиниций: «Если вопрос о том, что такое диатоника, запутан сейчас до предела возможного, то в связи с понятием хроматизма царит полная неразбериха» [11, с. 296]. Эти слова были сказаны несколько десятилетий тому назад, но проблема и сегодня до конца не решена. До сих пор не решён окончательно целый ряд вопросов: существуют ли ещё какие-либо диатоники, кроме той, что соответствует белоклавишному звукоряду? Правомерны ли понятия – диатоника условная, расширенная, двенадцатиступенная и т. п.? Всегда ли хроматизм связан с вариантностью ступеней? Известно, что С. Слонимский, М. Скорик, М. Ройтерштейн, П. Ренчицкий и другие сторонники положительных ответов на эти вопросы основным критерием диатоничности считают самостоятельность, равноправность и невариантность всех ступеней. Но по этому критерию понятием диатоники нужно было бы охватить, скажем, и гемииолику, и гемитонику, и темперированную микрохроматику, и составные миксодиатонические, мажоро-минорные и многие другие системы. Проблема в том, что структурные свойства звукорядов определяются в первую очередь их интервальным содержанием, неким потенциалом интонационных возможностей, а не самим по себе фактором самостоятельности ступеней. У диатоники, скажем, есть четыре минимально необходимых, атрибутивных и неотъемлемых свойства: возможность расположить по чистым квинтам составляющие её семь звуков, секундовые связи смежных ступеней, образование терций (консонансов) в результате сложения любых двух смежных секунд, октавность всех ступеней (то есть, наличие их «октавных дубликатов»). Вместе эти свойства представлены только в диатонике, хотя по отдельности они (кроме первого) могут характеризовать и другие звукоряды. Так и любая другая система имеет свой комплекс свойств, определяющих её интонационные ресурсы.

В музыкальных образцах любых стилей существенные свойства диатоники сохраняются. Поэтому неоспорен вопрос и о существовании тех якобы особых диатониках, которые в литературе определяются диссонантной и консонантной, условной и неполной, миксо- и полидиатоникой. Ведь качество консонантности, например, характеризует вертикаль, созвучия, а не саму диатонику, не звукоряд. Всякого рода смешения диатоник ведут за собой образование составных систем, практически всегда хроматических. А услов-

ной обычно называют диатонику изменённую, альтерационную, «деформированную», теряющую часть изначальных свойств, то есть, фактически, уже не диатонику. Пожалуй, лишь понятие «неполной диатоники», то есть системы, включающей менее семи тонов и состоящей только из диатонических интервалов, представляется достаточно корректным. Впрочем, последнее понятие также следует принимать с оговорками, поскольку пентатоника, например, является самостоятельной и поэтому «не неполной» разновидностью лада.

Интонационные ресурсы диатоники по-разному проявляются в различных стилях, находясь, к тому же, в тесной зависимости от окружающего её материала. Её звучание оказывается неодинаковым, скажем, в народной песне, сколии Сейкила, григорианской монодии, мадригале Палестрины, начальной теме Моцарта из Пятой фортепианной сонаты, третьей части квартета Бетховена ор. 132, Пятнадцатой мазурке Шопена, хоре рясоносцев из «Хованщины» Мусоргского, мелодии главной партии из Девятой сонаты Прокофьева и седьмой пьесе из цикла «Musica ricercata» Лигети. Во всех этих непохожих образцах диатоника, можно сказать, равна самой себе. И именно это побуждает нас считать любые иные звукоряды недиатоническими. Но тогда с неизбежностью возникает новый вопрос: к какой категории следует относить эту массу недиатонических звукорядов? К хроматике? Ибо, согласно распространённой точке зрения, это и есть «область звуков, лежащих за пределами диатоники» [6, с. 34].

Однако некоторые исследователи не относят к сфере хроматики структуры, в которых ни одна ступень не раздваивается. Так, М. Ройтерштейн в статье «Хроматизм ли?» [8], анализируя структуры именно такого рода, отвечает на заглавный вопрос отрицательно. Позволим себе не согласиться с окончательным ответом автора статьи, представляющейся в остальном очень убедительной и интересной. На наш взгляд, ответ на вопрос о хроматичности рассматриваемых примеров должен быть положительным, во-первых, исходя из слухового восприятия соответствующих образцов, во-вторых, в связи с устоявшимся определением хроматизма как системы, включающей хотя бы одно звено из двух полутонов подряд. (В противном случае и додекафонию с её принципиальной самостоятельностью тонов пришлось бы считать нехроматической системой.) К слову, тот же автор в другой работе при объяснении «квадрата транспозиций» додекафонной серии писал именно о хроматическом звукоряде [9, с. 34].

Кроме того, существуют лады, организация которых не соответствует, строго говоря, ни диатонике, ни хроматике. Речь идёт об уменьшённых, гемииольных, целотоновом и некоторых других ладах, располагающихся где-то между этими двумя систе-

мами. В таком случае следует признать, что существуют звукосистемы, не идентифицирующиеся однозначно только с диатоникой или хроматикой: их тоны не располагаются подряд на квинтовом ряде и не складываются в двуполутоновые звенья. Гипотеза о существовании третьей группы ладовых явлений – одна из тех, которые нуждаются в разработке и ожидают будущих исследователей (быть может, и сегодняшних студентов).

Ещё одна проблема гармонии связана с понятием «*ладовое развитие*», которое, начиная с 30-х годов прошлого столетия, стало объектом научной полемики. В своём «Учении о гармонии» Ю. Тюлин, рассматривая лад только как систему апперцепционную, категорически утверждал: этот феномен «является логической абстракцией... Поэтому неправильно выражение “ладовое развитие” применительно к конкретному музыкальному произведению» [15, с. 80]. Данное теоретическое положение, выведенное, в основном, из анализа стабильного мажорно-минорного лада классической музыки, исследователем абсолютизировано и перенесено на иные эпохи. Противоположную точку зрения сформулировал Б. Асафьев: «Лад – не теоретическое обобщение ... *познаётся как становление, и потому он испытывается во всех музыкальных произведениях* [курсив мой. – Е. Т.]» [1, с. 229 – 230].

Обсуждая со студентами эти полусы мнений, желательнее помочь им выбрать для себя ориентир, который станет определяющим в самостоятельной работе – научной и практической. Подспорьем здесь может быть знакомство с трудами М. Тараканова, Ю. Кона, Н. Гуляницкой, Э. Алексеева и других авторов. В итоге, вероятнее всего, сформируется мнение о непреходящем значении асафьевского тезиса, который оправданно становится всё более актуальным. Связано это с усилением интереса к проблематике современной музыки, а также к доклассическим стилям и фольклору, отличающимся особенно большой мобильностью и непредсказуемостью. Признание целесообразности активного использования понятия «ладовое развитие» побуждает к изучению его конкретных приёмов и принципов [13, с. 189 – 372].

Современные проблемы гармонии, как уже отмечалось, в конечном счёте, становятся проблемами современной гармонии. Поэтому при знакомстве с приёмами новой музыки желательно, когда это возможно, раскрывать их давние источники, музыку же прошлого изучать не только саму по себе, но и в качестве своеобразной корневой системы будущих композиторских идей и технологий. Здесь далеко ещё не всё установлено и открыто, что с неизбежностью активизирует эвристический характер преподнесения материала, – поиск ответов в ходе занятий, а не получение их в готовом виде.

Исследование данной группы проблем следует начинать на примере классической гармонии,

изучение которой немислимо без основательного знания *теории функций*. Основы этой теории заложил, как известно, ещё Рамо, после чего, начиная с Х. Римана, она получила особенно интенсивное развитие, в основном, как учение о функциях тональных. С недавнего времени теория гармонических функций расширена за счёт включения понятий «*модальные функции*», «*линейные функции*», «*колористические функции*» и др. (см.: [18]). Целесообразность такого расширения и должна, по нашему мнению, стать предметом обсуждения. Конечно, элементы целого всегда выполняют те или иные функции. Но только высокий уровень системности предполагает сгруппирование этих элементов (по функциям) и строгую дифференциацию.

Напомним, что тональные функции проявляются во взаимодействии не только компонентов «*тройной пропорции*» – T, S и D, но и вообще любых звукоэлементов, наделяемых качествами устоя и неустоя, тоники и нетоники, опорных и неопорных, разрешающих и тяготеющих тонов и аккордов. Учёт не только основных, но и переменных (местных) функций позволил исследователям отразить как макро-, так и микроаспекты восприятия ладотональных связей.

В то же время колористические функции не могут иметь сколько-нибудь точные и чёткие границы и определения ввиду зыбкости и бесконечной множественности оттенков фонизма и соответствующих средств их создания. Из них трудно вычленишь те, что в рамках какого-либо стиля сложатся в постоянно действующую систему связей и отношений. Предложенные критерии «*основной звучности*» (некоего «*центрального элемента*») и её «*колебаний и видоизменений*» (производных и контрастных) [18, с. 333] только подтверждают сказанное. Использовать могучий механизм теории функций вряд ли целесообразно и там, где они, напротив, предельно просты и очевидны. Так понятие «*линейные функции*» ничего, в сущности, не добавляет к учению о неаккордовых звуках и «*неаккордовых аккордах*» (а также о «*немодусных тонах*»), в пределах которого дифференциация элементов по функциям очевидна и элементарна.

Что касается так называемых модальных функций, то они являются, фактически, теми же тональными, только по-особому проявляющимися в образцах модальных ладов. Речь в данном случае идёт об опорных (финалис, реперкусса, местные «устои») и неопорных (транзитах: проходящих и вспомогательных) элементах, которые в модальных образцах (по сравнению с тональными) отличаются своей, несколько размытой функциональной окраской. Они не связаны острыми тяготениями, обнаруживаются ретроспективно и обычно не дублируются в других октавах. В этом заключается специфика тонально-функциональной стороны модальных ла-

дов, причём, не только старинных, поскольку ладовые принципы современной музыки нередко бывают в своей сущностной основе родственны именно отдалённым, а не исторически предшествующим эпохам. Подчеркнём еще раз, что вне зависимости от конкретной стилистики, вопрос здесь ставится не столько о модальных функциях, сколько о своеобразном проявлении тональных функций в ладах модального типа. То, что тональные функции выявляются нами не только в музыке новомодальной, но и в старомодальной («дотональной») лишь подтверждает сформулированный выше тезис: в любых ладах в той или иной пропорции бывают представлены две стороны – и модальная, и функциональная (тональная).

Намеченными ракурсами проблемы тема гармонической функциональности в музыке, конечно, не исчерпывается и поставленные вопросы не снимаются. На занятиях со студентами они должны стать объектом интересных диспутов и размышлений.

Тесно связано с проблемами функциональности изучение тональных систем XX века и, в частности, *политональности*, которая традиционно считается специфически современной техникой письма. В известном смысле, так оно и есть. Однако, по меньшей мере, два противоречащих казалось бы друг другу обстоятельства побуждают к уточнению данного положения. Первое из них определяется утверждением, согласно которому большинство приводимых в литературе примеров политональности из современной музыки на самом деле таковыми не являются [7, стб. 338]. Второе обстоятельство, напротив, связано с обнаружением явлений, родственных политональности, в древних образцах народного многоголосия [5] и в мотетах XIII–XIV веков [10, с. 57]. Думается, что данная проблема снимется сама собой, если вместо термина «политональность» (он отражает лишь узкий круг явлений) в соответствующих ситуациях использовать уже упомянутое выше понятие «полиопорности».

К моменту прохождения обсуждаемой темы студенты уже знают, что понятие «опора» не привязано жёстко к исторически локальной сфере тональности, подобно категориям «тоника» и «тяготение». Свободно применяясь для характеристики многих ладовых явлений современной и старинной музыки и не противореча чертам музыки классиков, это понятие становится объединяющим. Учитывая данное обстоятельство, студенты с помощью наводящих вопросов могут и сами прийти к выводу о целесообразности введения термина «полиопорность» со сравнительно широким кругом значений. Последний, кстати, не отменяет и понятия политональности, которое таким образом включается в сферу его действия. В свою очередь, «полиопорность» входит в качестве одной из частей в ещё более широкий круг явлений – «полиладовости», другая часть кото-

рой – «полимодальность». Обе части, будучи неотрывны друг от друга, образуют целостную систему (подробнее см.: [12]).

Немало полемически острых вопросов возникает и при изучении *фактуры*. И первые среди них – об определении и типологии. В «Лекциях по гармонии» Т. Бершадской, взгляды которой во многом вытекают из идей Ю. Тюлина, разграничиваются понятия «склад» и «фактура»: «склад» трактуется как принцип (логика) организации музыкальной ткани, «фактура» – как форма её изложения. Возможно, что подобное членение на нечто абстрактное и конкретное, общее и частное небезосновательно в чисто логическом аспекте. Но в своей каждодневной практике музыканты (в том числе теоретики) свободно взаимозаменяют такие определения, как «полифонический склад», «полифоническая фактура», «полифоническое изложение, письмо, ткань» и др. Отсюда и вопрос: не целесообразно ли считать их синонимами?<sup>3</sup>

Ещё более запутан вопрос о типологии фактур. Это объясняется, с одной стороны, многоаспектностью и многосоставностью самого явления, а с другой, – различием избираемых классификационных критериев. Например, для Т. Бершадской таким критерием является тип конструктивного элемента ткани [2, с. 11-19, 181-182], для З. Визеля – характер функционального соотношения голосов [3, с. 4-18]. Разные исходные установки породили и принципиально отличающиеся классификации, каждая из которых не исчерпывает всей картины явления и потому предопределяет возможность иных, более универсальных подходов.

Выберем три критерия: количество голосов, их внутренние качества и характер отношений между ними. По этим критериям студенты, направляемые педагогом, могут почти самостоятельно вывести не только основные типы фактур (одноголосие, гетерофония, многоголосие), но и иерархически многослойную систему их подвидов. Здесь потребуются, конечно, наводящие вопросы, а также пояснения некоторых понятий, прежде всего, гетерофонии, относительно которой существует особенно большой разброс мнений. Она трактуется то как поток неясных звуковых образований (Д. Житомирский) и наиболее примитивный многоголосный склад (Т. Бершадская), то, напротив, как ёмкое видовое понятие (А. Шнитке), объединяющее чуть ли не самый широкий круг явлений из разных музыкальных сфер, эпох и стилей: подголосочность, совмещение вариантов одного голоса, простые и сложные (диссонантные, многоэтажные) дублировки, органум, гимель, сонорику, сверхмногоголосие, микрополифонию и др.

Эта последняя точка зрения представляется перспективной. Ибо все перечисленные разновидности действительно составляют некую общность, что и позволяет охватить их единым понятием гетерофо-

нии и его парадоксальным определением – многоголосная монодия, разноголосие одноголосие [14]. В этом определении формульно зафиксирована её двойственная природа – многоголосный (разноголосный) вид и монодическая (принципиально одноголосная) сущность.

Обсуждение данных тем со студентами обязательно потребует решения и целого комплекса сопутствующих вопросов: о видах одноголосия, о сущности монодии, о взаимодействии лада и склада, о монодийности в многоголосии, о природе подголосочности, о фактуре и исполнительской интерпретации, об эволюции фактурного мышления и образовании новых видов музыкальной ткани, наконец – о концентрации практически всех фактур (как старых, так и новых) в музыке последнего столетия.

Последняя из современных проблем, требующих пояснения, связана с понятием гармонии, которое также должно не столько декларироваться, сколько быть предметом «порождения» и обсуждения. Начиная с Рамо и до недавнего времени, границы данного понятия устанавливались формулировкой: сфера созвучий (в первую очередь, аккордов) и их связей – по функциям, голосоведению и, отчасти, по метроритму и фонизму. Данное определение может быть приложимо ко многим явлениям, в том числе относящимся к современной музыке. Не случайно оно сохранялось, с теми или иными оттенками, в трудах И. Дубовского, И. Способина, Ю. Тюлина, В. Беркова, С. Григорьева и во многих «школьных» учебниках. Но музыкальная практика, педагогика и сама теория не стоят на месте, настоятельно требуя включения ряда дополнительных тем – скажем, монодии (в её старинных и новых формах) и таких видов современной ткани (сонористической, серийной, пуантилистической, «диагональной»), в которых не всегда можно вычленить созвучия и, тем более, аккорды как структурно стабильные единицы.

Если же учесть и уже давно вошедшие в соответствующий курс разделы – о ладах (не только классических), о модальном (а не только тональном) развитии, о фактуре, полигармонии, строях – станет ясно, сколь значительно раздвинулись ныне пределы дисциплины «Гармония», а вместе с тем, и самого этого понятия. Не случайно многие исследователи и педагоги (прежде всего, специалисты по современной музыке), ещё в 60-70-е годы стали вводить его более широкие дефиниции. Среди них самой всеохватной и при этом предельно краткой оказалась одна из формулировок Ю. Холопова: «Гармония есть высотная структура» [17, с. 43 – 44].

Казалось бы, в многовековом восхождении к истине достигнута вершина – проблема исчерпана! Но уже через четыре года возникла совершенно иная точка зрения, принадлежащая Т. Бершадской, соглас-

но которой Ю. Холопов своим определением стёр грань между понятиями гармонии и лада, чем отодвинул музыкальную науку в далёкое прошлое, чуть ли не к временам древней Греции. Очевидно, стремясь к восстановлению этой грани, автор предложил относить к гармонии только те сферы музыкального интонирования, которые «выступают как реальная или подразумеваемая одновременность и сопряжены с вертикальным аспектом музыкальной ткани» [2, с. 9]. Однако в этом решении круг парадоксальным образом замкнулся, поскольку фактически был сделан «возвратный ход» к наиболее распространённому ограничению объекта гармонии многоголосной тканью (хотя бы подразумеваемой). Исследователь здесь вступил в противоречие с некоторыми аспектами своей же концепции курса, предусматривающей, помимо всего, изучение монодических ладов и монодического склада, для которого, по справедливой мысли автора, «нетипично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых, вертикальных отношений» [2, с. 14].

Границ в строгом понимании между понятиями «гармонии» и «лада», по всей видимости, быть не может, так как зона лада находится внутри зоны гармонии, а не рядом с ней, и поэтому гармония охватывает всю область звуковысотных отношений, включая лад в качестве своего компонента. С другой стороны, в музыке встречается и полное сведение гармонии к ладу, например, в средневековой и некоторых образцах современной монодии. Да и в теории понятия «гармония» и «лад» трактуются подчас синонимично: в этих случаях второе понятие расширяется до размеров первого, или, наоборот, первое сужается до второго. Последнее произошло в одной из формулировок Н. Гуляницкой, согласно которой гармония определяется «составом гармонических ”единиц” (тонов, интервалов, аккордов) и их функциональными отношениями» [4, с. 18], то есть как раз двумя сторонами лада.

Рассмотрев несколько определений гармонии, полагаем, что самой универсальной из них является дефиниция Ю. Холопова, что, однако, не говорит о несостоятельности остальных. Так, традиционные определения (одно из них дано выше) адекватно отражают специфику музыки XVIII – XIX вв. или выдержанную в подобной стилистике. А при анализе средневековой монодии понятие гармонии, неизбежно идентифицирующееся в этих условиях с ладом, может и вовсе не привлекаться (хотя в своём широком значении, как звуковысотная структура, оно и в этом случае будет действовать подспудно).

В заключение ещё раз вернёмся к главному вопросу статьи: так чему же и как учить студентов? Давать им жёсткие и окончательные формулировки? Рекомендовать те или иные дефиниции к обязательному использованию? Иногда и это бывает полезно, особенно в той части курса, что

прямо соотносится с традиционно-академическими основами «Гармонии». Но всё же главная его цель определяется стремлением привить студентам интерес к самим проблемам – сложным и часто неодинаково и неоднозначно решаемым. Не забудем, что их возникновение определяется каждый раз всё более глубоким осмыслением всего массива музы-

ки и, в первую очередь, – процессов современного творчества. Осведомлённость студентов в части существующих трактовок основных вопросов гармонии может, в конечном счёте, обеспечить такое постижение ими этих процессов, которое будет адекватно постоянно расширяющимся возможностям науки.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подобный подход отличает, к примеру, весьма содержательную программу по данной дисциплине профессора Астраханской консерватории Л. В. Саввиной (Ростов-на-Дону, 2004).

<sup>2</sup> Удачными и убедительными примерами воплощения хронологического принципа служат программы по гармонии

для исполнительских факультетов доцентов Московской консерватории М. Катунян и Е. Николаевой (Москва, 2002).

<sup>3</sup> Такой точки зрения придерживается, в частности, В. Холопова.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии. – Л., 1978.
3. Визель З. О классификации типов фактуры (уточнение классификации и терминологии основных понятий фактуры) // Проблемы музыкальной фактуры / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1982. – Вып. 59. – С. 4–18.
4. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. – М., 1984.
5. Коптев О. О явлениях полиладовости, политональности и политональности в народном творчестве // Проблемы лада. – М., 1972. – С. 191–207.
6. Лебедев С. Учение о хроматике Маркетто из Падуи // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII – VII вв.). – М., 1983. – С. 34–59.
7. Политональность // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1973. – Т. 4. – Стб. 337–339.
8. Ройтерштейн М. Хроматизм ли? // Советская музыка. – 1969. – № 8.
9. Ройтерштейн М. Введение в анализ гармонии. – М., 1984.
10. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973.
11. Тараканов М. Проблемы лада и тональности в трёх книгах о Прокофьеве // Музыкальный современник. – М., 1973. – Вып. 1. – С. 292–325.
12. Трёмбовельский Е. Полипорность // Музыкальная академия. – 1994. – № 4. – С. 78–81.
13. Трёмбовельский Е. Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад. – М., 1999.
14. Трёмбовельский Е. Гетерофония: типология фактур – эволюция ткани // Музыкальная академия. – 2001. – № 4. – С. 165–175.
15. Тюлин Ю. Учение о гармонии. – М., 1966.
16. Холопова В. Фактура. – М., 1979.
17. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. – М., 1974.
18. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М., 1988.

### Трёмбовельский Евгений Борисович

доктор искусствоведения, профессор,  
заведующий кафедрой теории музыки  
Воронежской государственной  
академии искусств



М. С. АЛКИН

*Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова*

## К ПРОБЛЕМЕ ПОДГОТОВКИ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-КОМПЕТЕНТНЫХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ НАРОДНОГО ПЕНИЯ

УДК 78.072.2-10

Вокальная педагогика – одна из самых благородных, интересных и вместе с тем сложных областей человеческой деятельности. Успешно заниматься вокальной педагогикой может лишь тот, кто имеет призвание к этому нелегкому труду. Деятельность преподавателя народного пения редко сопровождается внешними показателями успеха. Его путь не усыпан цветами, не украшен лаврами, протекая, как правило, в будничной обстановке повседневных классных занятий.

Задачи преподавателя-вокалиста многофункциональны, но основное содержание педагогической деятельности – ученик. Поэтому критерием деятельности преподавателя является конечный результат: дать студенту набор знаний, умений и навыков по предмету и сформировать личность, готовую к творческой деятельности.

Следует отметить, что далеко не все понимают ответственность и сложность труда преподавателя в области народного пения. Обычно педагогическое мастерство или неправильно отождествляется с исполнительским мастерством, или слишком быстро считается освоенным. В обоих случаях мы имеем дело с непониманием исключительной сложности вокальной педагогики, а при отождествлении её с исполнительством – и с непониманием специфики. Некоторые очень хорошие народные певцы-профессионалы весьма смело берутся за педагогику. Хотелось бы напомнить коллегам, что это не продолжение их деятельности с новыми нюансами, а изменение профессии. Если педагог хочет добиться успеха в работе, он должен помнить о том, что педагог – не артист, который отвечает в основном за себя; он связан с молодыми, начинающими и неопытными людьми, полными доверия к нему и стремящимися учиться. Педагог – в ответе за судьбу этих людей.

В преподавании народного пения необходима передача опыта, и вполне естественно, что певцы-профессионалы должны заниматься преподаванием. Но стать педагогом-профессионалом означает познать особенности, законы и тонкости этой профессии.

Часто рассуждают о «поющих» и «не поющих» педагогах, о преимуществах первых перед вторы-

ми. Но педагог должен быть, помимо этого, думающим и, следовательно, знающим – аккумулирующим в своей деятельности научно-теоретический, художественно-творческий и педагогический компоненты. Преподавание требует постоянного изучения материалов педагогики, психологии, физиологии, акустики, теории исполнительства – то есть, смежных наук. В итоге вспоминается старая истина: «Умение петь ещё не есть умение преподавать».

Богатство личного творческого опыта и большая музыкальная культура, которой обладают крупные народные певцы, требует сочетания с хорошей теоретической подготовкой, знакомством с научными данными о голосе и его развитии. Пользующийся только своим личным практическим певческим опытом преподаватель, отдающийся исключительно педагогической интуиции, не в состоянии справиться с поставленными задачами профессионально.

Требования к личности преподавателя, предъявляемые современным обществом, можно разделить на три группы: деловые качества, свойства личности, педагогическое мастерство. К ведущим деловым качествам мы относим: целеустремленность в работе, организованность, требовательность, конкретность и деловитость, последовательность и настойчивость в осуществлении целей. Свойства личности преподавателя – это гражданская позиция, моральная чистота, принципиальность, любовь к ученикам и педагогическому труду, творческий подход к делу. Педагогическое мастерство рассматривается как высокий уровень педагогических умений, основанных на педагогических убеждениях.

Формирование и развитие преподавателя по вокалу происходит на протяжении многих лет. Дать творческий импульс к этому процессу должен руководитель класса сольного народного пения, а непосредственное развитие умений и навыков будет проходить в классе педпрактики и в дальнейшей самостоятельной работе.

В наше время, когда профессиональной оснащённости кадров во всех областях уделяется огромное внимание, возникает задача более точной

профилизации будущей деятельности специалистов.

Содержание и методы вокально-педагогической работы должны во многом определяться ясным пониманием того, к чему готовишь ученика, и предвидением хотя бы в самых общих чертах характера его возможной в будущем вокальной деятельности. «Нельзя учить “вообще”, – справедливо говорил Л. Баренбойм, – не задумываясь о конце обучения, о той конечной точке, к которой есть возможность и к которой следует привести ученика» [3, с. 258]. На наш взгляд, педагог любой музыкальной специальности должен обладать мужеством и, если нужно, в первые же годы обучения в вузе сказать своему питомцу: «Нужно уже задуматься над тем, кем ты станешь в жизни, задуматься над своей личной профессией. Не известно, станешь ли ты солистом-концертантом, но у тебя есть все возможности быть хорошим педагогом, а это ведь замечательная деятельность!» Часто ли имеет место такой откровенный разговор? Очень редко.

Своевременное решение этой проблемы позволит построить всю работу преподавателя и студента в предвидении характера и масштаба его будущей деятельности, отбирать необходимое как в содержании, так и в методах обучения и отбрасывать ненужное. Педагог по специальности должен проявить всё своё мастерство и использовать свой опыт для того, чтобы убедить студента в том, что рано или поздно педагогические умения станут необходимыми. С самого начала обучения надо прививать студенту интерес и любовь к педагогической работе, к профессии педагога.

Научить преподавать, по всей вероятности, чрезвычайно трудно, а может быть, и невозможно, если у студента нет к этому особого стремления и соответствующей подготовки. Каждый человек – личность, включающая в себя различные психологические свойства: темперамент, характер, способности, интересы, потребности и т. д. Способности обнаруживаются только в процессе определённой деятельности. Не наблюдая человека в деятельности, нельзя судить о наличии или отсутствии у него способностей. Для этого должны быть созданы условия формирования направленности на педагогическую деятельность.

Для нас особый интерес представляет стадия профессиональной подготовки, которая охватывает период обучения студента в профессиональном учебном заведении. Целью данного этапа является освоение системы профессиональных знаний, умений и навыков, формирование социально значимых и профессионально важных качеств личности, положительного отношения, склонности и интереса к будущей профессии. Чтобы добиться этого, обучение необходимо ориентировать на интересы и потребности обучающихся; преподава-

тель и студент идут этим путём вместе, от проекта к проекту.

Переосмысление условий, обеспечивающих успешное и быстрое вхождение студента в мир профессии, а также продуктивную адаптацию в нём, обусловило главное стратегическое направление развития системы вокального образования, центральной идеей которого сегодня становится формирование профессиональной компетентности выпускника вуза.

В современных условиях подготовки специалиста в музыкальном вузе формирование знаний не является главной целью (знания ради знаний). Для будущего преподавателя народного пения чрезвычайно важна не столько энциклопедическая грамотность, сколько способность применять обобщённые знания и умения для разрешения конкретных ситуаций и проблем, возникающих в реальной профессионально-педагогической деятельности.

В этой связи, цель высшего образования по народному пению определяется сегодня не просто как подготовка студентов к работе в системе вокального образования, а как обеспечение становления будущего вокального преподавателя в профессионально-педагогической деятельности, развитие его личностной позиции, способности к самосовершенствованию и самоактуализации.

Идея бесплезности суммы знаний, умений и навыков, которые не реализуются в деятельности, находит своё отражение в компетентностном подходе. Данный подход противопоставляет пассивности обучения, формализму в трансляции готовой информации, ведь в современных условиях устаревание информации происходит значительно быстрее, чем заканчивается цикл обучения в высшей школе, вследствие чего традиционная установка на получение необходимого запаса знаний становится утопической.

Анализ психолого-педагогической литературы показывает, что компетентностный подход трактуется как подход, акцентирующий внимание на результаты образования, причём в качестве результата рассматривается, как уже было отмечено, не сумма усвоенной информации, а способность человека действовать в различных проблемных ситуациях. Основой формирования компетентности являются научные знания, после чего добавляются специфические требования: способность применять знания на практике, владеть методами независимого исследования и объяснять его результаты на продвинутом уровне, оценивать качество исследований в данной области и др.

Существующая система высшего вокального образования по народному пению, до сих пор ещё в основном ориентированная на подготовку специалистов-исполнителей, не способна на должном уровне к решению указанной задачи. Учебный про-

цесс в вузе следует подчинить не столько задаче информационного насыщения, сколько формированию культуры мышления студентов, развитию интеллектуального потенциала личности, то есть превратить учебный процесс в научно-педагогический. Но для этого преподавателям-вокалистам надо быть исследователями, а не ретрансляторами устаревших знаний.

Формируя профессиональную компетентность и проводя мероприятия по эффективной адаптации выпускников в социуме, следует готовить их к тому, что они должны быть конкурентоспособными на рынке труда, в котором рынок труда перестаёт быть рынком вакансий и становится рынком кандидатов. Теперь не только специалисты выбирают образовательное учреждение, в процветание которого они готовы вложить свои силы и время, но и работодатель выбирает специалистов.

Очевидно, что качества, столь необходимые специалисту такого уровня, не появляются и не проявляются вдруг. Они – результат длительного процесса воспитания и саморазвития в соответствии с идеалом современного человека и идеалом современного специалиста. Для профессиональной деятельности будущего преподавателя народного пения компетентность является основой данного процесса.

Компетентность есть глубокое, доскональное знание существа выполняемой работы, способов и средств достижения намеченных целей, а также наличие соответствующих умений и навыков. Иначе говоря, компетентный человек должен не только понимать смысл стоящей перед ним задачи, но и видеть её решение, то есть обладать необходимыми умениями. Ключевым признаком компетентности является переносимость способностей в иные условия, отличные от тех, в которых они изначально возникли, что должно облегчать в дальнейшем адаптацию выпускника вуза в вокально-педагогической деятельности.

Часто сферу проявления компетентности педагога сводят к решению педагогических задач. Но решение педагогической задачи, на наш взгляд, это уже второй этап профессиональной деятельности, предвдвять которую должна деятельность по осмыслению педагогической ситуации, которая и привела его к данной задаче. Изучение ситуации, вычленение в ней педагогической проблемы, осмысление целей своих дальнейших действий – это то начало, которое порождает педагогическую задачу. Поэтому мы считаем, что процесс решения педагогической задачи нельзя рассматривать вне педагогической ситуации, внутри которой эта задача зарождается. А поэтому, компетентность педагога должна обеспечивать единство действий педагога в преобразовании педагогической ситуации в педагогическую задачу. Кроме этого,

именно в проблематизации ситуации проявляется самореализация педагога на основе осознания себя творческой индивидуальностью, определения индивидуальных путей разрешения возникающих проблем, максимально способствует профессиональному росту и самосовершенствованию. Деятельность компетентного педагога должна выражаться в способности увидеть в конкретной педагогической ситуации проблему, вычленить её и преобразовать таким образом, чтобы возникла и была решена целостная педагогическая задача в единстве своих образовательных функций. Кроме того, в проблематизации ситуации наиболее ярко проявляется индивидуальность педагога: уровень его профессиональной подготовленности, умение ориентироваться в проблеме, развитая степень риска, подвижность ума и т. д.

В связи с этим назревает необходимость формирования профессиональной компетентности у будущего преподавателя народного пения, обеспечивающей ему успешность профессиональной деятельности. Профессионал – творческий, высокообразованный, культурный, талантливый человек. Это мудрый наставник, исследователь, психолог, труженик, творец и созидатель личности. Профессионализм – совокупность личностных характеристик человека, необходимых для успешного выполнения труда. Профессионализму такого уровня оказывается под силу не только задача передачи и усвоения знаний, но и управление развитием личности студента, раскрытия всех его сущностных сил и способностей.

Человек, как известно, не рождается профессионалом, таковым он становится на определённом этапе своего развития и профессионального роста. Происходит это под влиянием и воздействием различных жизненных условий и обстоятельств, характера его профессиональной подготовки и целенаправленной, упорной и настойчивой работы над собой методами самообразования и самовоспитания к достижению более высокого уровня профессионализма и мастерства.

За годы учёбы полученные знания, умения и навыки становятся компонентами профессионализма, который в свою очередь базируется на сформированной профессиональной компетентности. Профессиональная компетентность – это зрелость специалиста в профессиональной деятельности. Профессиональная компетентность состоит из специальной и личностной. Основания, на которых базируется профессиональная компетентность, – это фундаментальное научное образование, эмоционально-ценностное отношение к профессиональной деятельности, владение технологией труда, готовность к творческому решению профессиональных задач и самореализации своей личности.

Профессиональная компетентность как «личностное качество» включает в себя высокий уровень теоретической, практической, методологической, психолого-педагогической, методической подготовки. Для определения эффективных средств формирования компетентности в условиях вокального образования рассмотрим различия в профессиональной компетентности педагога и будущего педагога по народному пению.

Личность будущего педагога ещё только формируется, определяется её педагогическая направленность, педагогические ценности только осознаются. Профессиональная компетентность действующего педагога связана с пространством его профессиональной деятельности. Компетентность будущего педагога формируется в условиях учебной деятельности, а педагог имеет дело с реальными педагогическими ситуациями, разрешение которых развивает его компетентность. Для будущего педагога, в основном, характерна работа с описанием педагогических ситуаций, не реальное, а виртуальное присутствие в педагогическом пространстве. Данное положение приобретает особое для нас значение: для формирования профессионально значимых качеств у студентов-вокалистов обязателен переход учебной деятельности студента в профессиональную (педпрактику), появление внутри учебной деятельности элементов деятельности профессиональной. Только тогда мы можем говорить о формировании у него профессиональной компетентности. Поэтому мы считаем, что учебная деятельность, в рамках которой происходит формирование компетентного специалиста, обязана строиться по законам будущей профессиональной деятельности, учитывать её закономерности. И если в своей практике преподаватель вокала обычно находится в естественных, непреднамеренных педагогических ситуациях, то в процессе получения профессионального образования эти ситуации можно создавать. Поэтому в качестве условия формирования профессиональной компетентности мы можем принять учебные задания, связанные с преобразованием педагогической ситуации в педагогическую задачу.

Оказываясь в условиях образования педагогической ситуации в педагогическую задачу, студент может заранее подготовиться к более успешному осмыслению и разрешению возможных педагогических ситуативных затруднений, которые обязательно возникнут в его профессиональной деятельности. В этом случае учебный процесс подготовки преподавателя народного пения можно рассматривать не как трансляцию научной информации, её усвоение, воспроизводство, а как становление профессиональной компетентности – способности студентов находить в ситуации проблему,

трансформировать её в педагогическую задачу и искать эффективные способы её решения.

Таким образом, реализацию компетентностного подхода в образовательном процессе высшей школы и формирование профессиональной компетентности в становлении будущего педагога по народному пению, в частности, можно рассматривать как овладение им психолого-педагогическими, специальными знаниями, умениями и навыками, а также готовностью принимать верные решения поставленных задач.

Успешность деятельности по подготовке кадров преподавателей народного пения всецело зависит от методов, которые должны отвечать следующим основным требованиям: иметь научную основу, или, по крайней мере, не противоречить научным данным, быть простым и доступным для студентов и в то же время максимально эффективным. Назначение методов обучения, исходя из понимания учения как деятельности, состоит в достижении поставленных задач подготовки специалиста через систему необходимых действий, при этом методы педагогической подготовки должны быть чётко ориентированы на объект деятельности.

Уже в стенах музыкального вуза будущий преподаватель-вокалист должен познакомиться на практике со множеством проектов, опробовать несколько технологий – классических и современных, познакомиться с системой работы педагогов-экспериментаторов, рассмотреть исторические корни новаций и т. п.

Опыт показывает, что раннее знакомство с различными методиками, их анализ в соответствии с поставленными задачами и ожидаемыми результатами способствует учебной и профессиональной адаптации вокалистов и вовлечению их в индивидуальную самостоятельную работу по педпрактике.

Основная работа по подготовке студентов к преподавательской деятельности проводится на педагогической практике. Проведённый нами анализ места и роли педагогической практики в системе профессиональной подготовки в вузе позволяет определить её в качестве ведущего организационно-педагогического условия развития профессионализма будущих педагогов-вокалистов по народному пению.

В процессе прохождения педагогической практики студенты учатся реализовывать свои знания в занятиях с учениками, приобретают основные педагогические умения и опыт. В условиях, приближенных в той или иной степени к будущей работе, стимулируется самостоятельность и инициатива студентов-практикантов, формируются педагогические способности. Педагогическая практика призвана не просто закрепить теоретическую подготовку, она должна придать ей действенный характер, наполнить теорию живой, реальной

«конкретикой», связанной с профессией преподавателя-вокалиста.

К сожалению, подготовка кадров преподавателей по народному пению с высшим образованием далеко не во всём удовлетворяет растущим требованиям времени. Это в значительной мере связано с недостатками работы педагогической практики. Именно она часто оказывается наиболее слабым звеном в цикле вокально-педагогических дисциплин. Учитывая особенности психологии студентов, необходимо признать, что интерес к педагогической деятельности у них занимает далеко не первое место.

По нашему мнению, положительный сдвиг в решении вышеназванной проблемы возможно осуществить в стенах вуза лишь при организации целенаправленного, чётко продуманного учебного процесса, когда подготовка студентов в секторе педагогической практики будет проходить в усло-

виях, максимально приближенных к работе педагога по специальности. Это может способствовать формированию у студентов мотивации, побуждающей их к упорной, систематической учебной работе, активизирует познавательную деятельность, поднимет авторитет самой профессии преподавателя.

Изложенное в статье не охватывает все аспекты методики формирования профессионально-компетентных вокальных педагогов. Автор, не претендуя на всесторонность рассмотрения этой сложной комплексной проблемы, попытался высветить ряд её интегральных аспектов, охватывающих важные стороны методики обучения. Это – предметная, проблемно-ориентированная модель подготовки преподавательских кадров с учётом тех реальных возможностей, которые можно и целесообразно реализовать в образовательном процессе музыкального вуза.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алкин М. С. Народное пение: методика обучения исполнителя башкирской песни: монография. – Уфа: РУМЦО, 2004.

2. Алкин М. С. О профессии преподавателя башкирского народного пения // Инновационные технологии в преподавании игры на народных инструментах письменной и устной традиции: сб. ст. Всерос. заочной интернет-конф. – Уфа: Вагант, 2009. – С. 19-25.

3. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л., 1969.

4. Болонский процесс: нарастающая динамика и многообразие / под науч. ред. В. И. Байденко. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2002.

5. Левина И. Р. Компетентность учителя музыки. – Уфа, 2006.

**Алкин Мажит Самигуллович**

профессор кафедры вокального искусства  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова



## Уфимская баянная школа

Р. Ю. ШАЙХУТДИНОВ

*Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова***ВЯЧЕСЛАВ БЕЛЯКОВ.  
СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА (УФА, 1963 – 1983)**

УДК 78.072.2-6

**П**рофессиональное баянное исполнительство в Башкортостане имеет давние традиции и насчитывает уже более пяти десятилетий. Пройдя путь от первых любителей-самоучек до лауреатов целого ряда престижных международных конкурсов, логично вписавшись в стройную систему образования «школа-училище-вуз», уфимская баянная исполнительская школа представляет собою значительное явление в широкой панораме развития российского народно-инструментального искусства второй половины XX столетия.

Одним из педагогов-исполнителей, оказавших кардинальное, решающее влияние на формирование баянной школы в Башкортостане, является Вячеслав Филиппович Беляков – заслуженный деятель искусств России и Республики Башкортостан, профессор. Он заложил основы развития «народного» направления в сфере вузовского образования в республике и воспитал целую плеяду лауреатов-международников. Особая, и без сомнений, яркая страница в творчестве Белякова – это уфимский период, охватывающий время с 1963 по 1983 гг<sup>1</sup>. В рамках этой небольшой статьи автор – заслуженный артист России и Республики Башкортостан, профессор Уфимской государственной академии искусств Раджап Юнусович Шайхутдинов делится секретами исполнительской школы Белякова и некоторыми личными впечатлениями от общения с Учителем.

В. Ф. Беляков родился 2 марта 1939 года в Москве. За три года он с отличием окончил Детскую музыкальную школу № 23 Дзержинского района г. Москвы по классу преподавателя В. Г. Лазарева. С 1955 по 1959 годы обучался в Музыкально-педагогическом училище им. Гнесиных (класс А. Ф. Суханова). После окончания училища в 1959 году Беляков стал студентом Государственного музыкально-педагогического института (ныне – Российская академия музыки) им. Гнесиных, где обучался в классе профессора Николая Яковлевича Чайкина (1915-2000), воспитавшего многих известных музыкантов, среди которых: Владимир Федосеев, Юрий Казаков, Анатолий Полетаев, Эдуард Митченко, Анатолий Беляев и многие другие.

В 1962 году Вячеслав Беляков завоевывает звание лауреата на Международном конкурсе аккордеонистов-баянистов «Кубок мира», проходившего в Праге (Чехословакия). Как известно, в те годы советские баянисты только начинали участвовать в международных музыкальных состязаниях (это были конкурсы «Кубок мира» и «Дни гармоники» в г. Клингентале, ГДР), и третья премия Белякова стала значительным творческим достижением в масштабе всей страны.

В 1963 году, сдав экстерном экзамены (диплом с отличием), он подписывает распределение на должность заведующего кафедрой народных инструментов заочного филиала Уфимского учебно-консультативного пункта (УКП) ГМПИ им. Гнесиных, открывшегося в 1961 году. Для многих подобный шаг молодого музыканта явился полной неожиданностью, так как была возможность остаться в столице. Однако всё же решающую роль сыграли перспективы самостоятельной работы в вузе и связанное с ними потенциальное претворение в жизнь собственных творческих замыслов. В педагогический состав кафедры, возглавляемой Беляковым, входили такие авторитетные преподаватели, как Н. Я. Чайкин, С. М. Колобков, Ю.Н. Шишаков, А. А. Лубенников, Б. М. Егоров, а также уфимцы: Н. Я. Инякин, Б. П. Тевс и А. К. Кукубаев, несколько позднее – В. К. Моисеев, Г. Г. Бажанов, В. И. Литвин. Студентами УКП были представители многих регионов страны, и школа, полученная ими в Уфе, в дальнейшем позволила значительно поднять уровень преподавания на местах.

Молодой музыкант начал преподавать в вузе и параллельно вёл класс в Уфимском училище искусств. Недостаток педагогического опыта компенсировало огромное желание работать. Занятия с учениками он успешно совмещал с концертной деятельностью, выступая в Уфе, городах Башкирии, пропагандируя исполнительство на русских народных инструментах по Башкирскому телевидению.

В 1964 году автор настоящих строк поступил в Уфимское училище искусств и с этого момента стал постоянным слушателем концертов Белякова. Осталась в памяти творческая встреча с учащимися отдела народных инструментов. Впервые в исполнении на баяне были услышаны *F dur*’ная Соната Моцарта

(№ 10), Прелюдия *e moll* И.-С. Баха (в транскрипции И. К. Черлицкого) и т. д. Наряду с указанными сочинениями в репертуаре *Белякова в то время были органские прелюдии и фуги (e moll, a moll)* И.-С. Баха, пьесы французских клавесинистов (в том числе, Гавот с вариациями Ж.-Ф. Рамо), пьесы из цикла «Времена года» П. И. Чайковского, Прелюдия и токката Г. Шендерёва, Соната для баяна (авторская) и другие произведения. Настоящим открытием (первое знакомство с музыкой Калмыкии) стала премьера Сонаты на калмыцкие темы московского композитора В. Грачёва. Исполнению Сонаты предшествовал подробный рассказ исполнителя о знакомстве с композитором, об использовании автором калмыцкого фольклора.

С первых дней пребывания в Уфе Вячеслав Беляков активно сотрудничал с башкирскими композиторами, вдохновляя их на создание оригинальной музыки для баяна. С течением времени в его репертуар вошли Вариации на татарскую народную тему «Апи-па» Николая Инякина, Экспромт, Полька, Вариации на башкирскую народную тему «Шесть джигитов» Тагира Каримова, обработка башкирской народной песни «Кукушка» Загира Исмагилова, Три прелюдии Халика Заимова, «Шествие» Анатолия Кукубаева, пьесы Рафика Сальманова. Постепенно налаживались зарубежные гастроли. За время работы в Уфе исполнитель побывал с концертами в составе творческих групп в 53 (!) странах мира: Германия, Индия, Непал, Норвегия, Франция, страны Южной Америки и др. Выезды на гастроли отчасти нарушали регулярность педагогической работы, но, с другой стороны, положительно влияли на студентов, приучая их к самостоятельности, инициативности. Авторитет концертирующего музыканта сам по себе оказывался эффективным фактором педагогики. Уроков ждали с особым нетерпением, к ним тщательно готовились, пытаясь самостоятельно находить решения многих вопросов звукообразования и технологии игры на баяне.

Уже в 1960-е годы В. Ф. Беляков играл на многотембровом готово-выборном инструменте. Именно он начал знакомить уфимских баянистов с принципами пятипальцевой и позиционной аппликатуры. Как известно, после выхода в свет работы А. Полетаева «Пятипальцевая аппликатура для баяна» (М.: Сов. композитор, 1962) новаторская для своего времени позиция встретила непонимание и раздражение, особенно со стороны приверженцев традиционной четырёхпальцевой аппликатуры. И лишь с годами эта прогрессивная система, учитывающая фундаментальный опыт пианистов и скрипачей, усилиями Н. Я. Чайкина, В. Ф. Белякова, А. И. Дмитриева – автора работы «Позиционная аппликатура на баяне» (СПб.: Союз художников, 1998) стала абсолютно естественной составляющей технического арсенала баянистов.

Уфимский период деятельности Белякова совпал с дальнейшим развитием профессионального исполнительства на русских народных инструментах в

Башкирии, первоначально связанном с открытием в 1944 году отдела народных инструментов в Уфимском училище искусств. В 1960-1970-е годы открываются музыкальные училища в городах Башкирии – в Салавате (1962), Давлеканово (1965), Октябрьском (1969), Учалах (1972).

Закономерно, что работа ССУЗов, наряду с иными факторами, привела к открытию в 1968 году Уфимского государственного института искусств. Основателем и первым ректором вуза стал народный артист СССР, композитор Загир Гарипович Исмагилов. Именно в институте с первых дней его работы в полной мере раскрылся незаурядный педагогический и организаторский талант В. Ф. Белякова. Из-за малочисленности студентов в 1968–1970-е годы существовала объединённая кафедра народных инструментов и хорового дирижирования (зав. кафедрой – М. П. Фоменков). Самостоятельной «народная» кафедра стала 6 января 1970 года (зав. кафедрой – В. Ф. Беляков). С 1968 года на кафедре преподавали Г. Г. Бажанов, В. И. Литвин, В. К. Моисеев, Б. П. Тевс. В 1969 году в штат кафедры приглашаются Ю. А. Селезнёв, Е. С. Тейтельман, Г. Д. Лысенко, в 1970 – Л. К. Ахтямова, Е. А. Кудинов, В. А. Башенёв, Н. Я. Инякин, А. К. Савицкий, в 1971 – М. Б. Голубицкий, в 1972 – Р. Ю. Шайхутдинов, В. В. Фильчёв, в 1973 – Л. Г. Чумаченко, в 1974 – В. П. Суханов, С. М. Тюфяков, в 1979 – Ю. И. Пигов, в 1981 – З. Г. Сафаргалина.

Сразу же обозначив планку профессиональных критериев, кафедра взяла курс на подготовку высококвалифицированных исполнителей. Первый значительный успех, для многих совершенно неожиданный, пришёл в феврале 1969 года, когда ученик В. Ф. Белякова – первокурсник никому не известного, только что открывшегося вуза – Раджап Шайхутдинов завоевал 1-е место на Всероссийском конкурсе исполнителей на народных инструментах среди студентов музыкальных вузов в Новосибирске, разделив его с В. Петровым (ГМПИ им. Гнесиных).

Неутомимая творческая деятельность заведующего кафедрой, умение нацелить энергию коллег на решение конкретных задач, кропотливая работа со студентами, создание здоровой творческой конкуренции в классе, собственная исполнительская деятельность и последовавшие успехи учеников на конкурсах самого высокого ранга, – всё это составляющие безоговорочного авторитета Вячеслава Филипповича Белякова среди коллег и студентов.

С первых дней работы кафедра стала центром Уфимского зонального методического объединения (в него входило 14 музыкальных училищ). Регулярно организовывались научно-методические конференции российского и республиканского уровня, состоялись Всесоюзный и Всероссийские фестивали. На базе института искусств в 1975 и 1978 гг. были проведены Всесоюзные отборочные прослушивания к международным конкурсам баянистов-аккордеонис-



*В. Беляков со студентами своего класса (1970).  
Слева направо: В. Беляков, Р. Шайхутдинов,  
С. Тюфяков, В. Суханов*

тов. Активно велась концертная и научная работа, была заложена традиция проведения авторских вечеров, посвящённых композиторам, пишущим музыку для народных инструментов.

В. Ф. Беляков, работая в разные годы в должности заведующего кафедрой, проректора по учебной и научной работе, всегда считал главной своей задачей воспитание и раскрытие творческих личностей в классе по специальности. Со всеми своими студентами он выстраивал не только музыкантский, но и человеческий контакт, находя время на индивидуальные беседы, в которых в ненавязчивой форме, с большим педагогическим тактом настраивал ученика на каждодневную систематическую работу, ставя высокие исполнительские задачи. Ещё на первом курсе, на уроке по специальности он как-то сказал мне: «Понимаешь, Раджап, у каждого человека в жизни должна быть высокая цель, к которой нужно стремиться. Вот я, в студенческие годы работая в пяти местах, зарабатывал на инструмент, очень много занимался, шёл к мечте – стать лауреатом международного конкурса. И я своего добился». Коэффициент полезного действия таких бесед оказывался колоссальным. Студенты класса Белякова занимались по 6-8 часов ежедневно (часто даже оставаясь ночевать в классе), регулярно имели концертную практику, и результаты не замедлили сказаться (список учеников – лауреатов различных конкурсов см. в конце статьи в приложении).

Беляков был тактичным, доброжелательным и гибким в работе, но придерживался вместе с тем определённых методических принципов. Несмотря на то, что мы постоянно «варились в одном котле», сразу же бросалась в глаза творческая индивидуальность каждого ученика Вячеслава Филипповича. Беляков демонстрировал, таким образом, приверженность либеральной, сотворческой педагогике, будучи убеждённым в том, что студента не надо мелочно опекают в работе и постоянно подталкивать в спину, когда он ищет свою музыкальную дорогу. И только

если он, фигурально выражаясь, начнёт отклоняться вправо или влево, надо помочь вернуться ему на верный путь.

Несмотря на необходимость подготовки к музыкальным состязаниям, Вячеслав Филиппович никогда не форсировал события, предоставляя ученику достаточно времени на домысливание. Вместе с тем, если это было необходимо, нередко оттачивалась каждая фраза, каждый штрих. Особое внимание в классе уделялось полифонической музыке. «Кто понимает и хорошо играет Баха, тот музыкант», – так звучит ещё один тезис В. Ф. Белякова. Работа над стилевыми особенностями, пониманием закономерностей формообразования, артикуляцией и экспрессией в органной и клавирной музыке Баха особенно активно и глубоко развивала вкус, формировала художественное мышление молодых музыкантов.

При работе над техническими проблемами педагогом часто обращалось внимание на умение студента контролировать физиологическое состояние исполнительского аппарата (шея, спина, ноги и т. д.). Известно, что баянисты, вынужденные в силу специфики инструмента держать пятнадцатикилограммовый баян на коленях и облачённые тремя ремнями (два плечевых и один в левом полукорпусе), всегда имели в этом отношении немало проблем, тормозящих техническое развитие. Уместно в данной связи вспомнить слова пианиста Артура Шнабеля, также указывающие на важность проблемы: «Концентрация на расслабление является самым важным моментом во всех упражнениях за роялем: “Напряжение должно быть во лбу”» [цит. по: 5, с. 16].

С одобрением Беляков относился к консультациям других педагогов. Перед международным конкурсом в Германии автору данных строк было рекомендовано съездить в Москву для занятий с Н. Я. Чайкиным, что принесло несомненную пользу. Такая позиция в целом характерна для многих ведущих мастеров музыкальной педагогики: «... Когда ученика Г. Г. Нейгауза Теодора Давыдовича Гутмана спросили, что необходимо для обновления нашей педагогики, он ответил: “Нужно открыть двери классов”. Он считал, что полезно у одного профессора послушать работу над Бахом, у другого над Шопеном, и т. д. По его мнению, возможность сравнения различных подходов только способствует развитию самостоятельного мышления молодого музыканта» [6, с. 40].

Маэстро всегда уделял большое внимание ансамблевому исполнительству как одному из важных элементов комплексного воспитания музыканта. Ещё в училище он играл в дуэте с В. Могачевым, в ГМПИ им. Гнесиных – в дуэте с В. Герасимовым, а затем с В. Бонаковым. В эти же годы был образован квартет баянистов в составе: В. Беляков, В. Бонаков, В. Ерёмченко, Г. Шендерёв. В 1971 году в Уфе Беляков создаёт квинтет многотембровых баянов: Р. Шайхутдинов, В. Литвин, В. Фильчёв, В. Башенёв, В. Беля-

ков. В программе коллектива – такие сочинения, как Органный концерт *a moll* И.-С. Баха–А. Вивальди, Токката Дж. Фрескобальди, Сюита из балета «Гаян» А. Хачатуряна, «Русская сюита» Г. Шендерёва, «Озорник» Н. Сабитова, Вариации на башкирские народные темы А. Кукубаева и т. д.

В этот же период Вячеслав Филиппович много экспериментировал с акустическими возможностями своего баяна, поставив целью облегчить физическую нагрузку для исполнителя и усилить звук с помощью встроенных в баян микрофонов. Суть эксперимента заключалась в возможности исполнителя (после начала ведения меха и появления звука) увеличивать или уменьшать динамику с помощью педали. Звук при этом оставался естественным, а не электронным. Особенно убедительно это звучало в баянном квинтете, где пятый баян (В. Ф. Беляков) исполнял басовую партию.

С энтузиазмом В. Ф. Беляков занимался просветительской деятельностью в качестве лектора-музыковеда Башкирской государственной филармонии. В содружестве с дуэтом своих воспитанников Раджапа Шайхутдинова и Владимира Суханова им проводились лекции-концерты «Баян – любимый инструмент

народа». Лектор повествовал об истории возникновения инструмента, сольных и аккомпанирующих «амплуа» баяна, демонстрируя его выразительные возможности, увлечённо рассказывал о своих зарубежных гастролях. Дуэт исполнял популярные произведения И.-С. Баха, А. Шалаева, В. Гридина, А. Кукубаева, М. Макарова. Подобные лекции-концерты часто проходили в музыкальных школах, на рабочих площадках, в сельских клубах, и очень тепло принимались слушателями...

Уфимский период творческой деятельности Вячеслава Филипповича Белякова – это пример беззаветного служения народно-инструментальному искусству, создание системы педагогических принципов и методов творческой работы, продолжающей развитие благодаря преемственности традиций несколькими поколениями учеников. Ныне историческая дистанция позволяет констатировать, что многолетняя активная работа В. Ф. Белякова – исполнителя, педагога, методиста – привела к формированию определённого направления в отечественном баянном исполнительском искусстве, именуемого «уфимская баянная школа».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Необходимо отметить, что некоторые аспекты деятельности музыканта получили отражение в трудах А. П. Басурманова [1] и А. М. Мирека [11], представляющих собой краткие справочные материалы. Наиболее значительная на сегодняшний день по объёму работа В. В. Бычкова [3],

к сожалению, содержит некоторые текстовые неточности, а также не ставит своей целью комплексный анализ творчества баяниста-педагога. Безусловная ценность статьи Б. М. Егорова [7] несколько ограничена вполне объяснимыми рамками и спецификой юбилейного жанра.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Басурманов А. П. Баянное и аккордеонное искусство: справочник. – М.: Кифара, 2003.
2. Бикмухаметова Р. М. Уфимский учебно-консультационный пункт Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных (к истории музыкального образования в Башкортостане) / Искусство Башкортостана: исполнительские школы, наука, образование. – Уфа: РИЦ УГАИ им. З. Исмагилова, 2004.
3. Бычков В. В. Вячеслав Беляков. Музыкант-педагог. – Челябинск: ЧГАКИ, 2007.
4. В творческом поиске / сост. В. А. Башенёв. – Уфа: Узорица, 2000.
5. Вольф К. Уроки Шнабеля. – М.: Классика – XXI, 2006.
6. Генрих Нейгауз и его ученики. Пианисты-гнесинцы рассказывают / сост. А. В. Малинковская. – М.: Классика – XXI, 2007.

7. Егоров Б. М. Основатель уфимской баянной школы (к 60-летию со дня рождения В. Ф. Белякова) // Народник. – 1999. – № 1. – С. 6 – 10.
8. Жирнов В. А., Линник В. Н. Из истории создания и становления отдела народных инструментов Уфимского училища искусств. – Уфа: РУМЦ МКИМП РБ, 2004.
9. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.
10. Мельников О. Н. Слово об учителе. – Уфа: РИЦ УГАИ им. З. Исмагилова, 2009.
11. Мирек А. М. Гармоника. Прошлое и настоящее. – М.: Интерпракс, 1994.
12. Шайхутдинов Р. Ю. Развитие исполнительства на народных инструментах в Башкирии // Вопросы истории башкирской музыкальной литературы. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. – С. 60 – 62.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

## Ученики В.Ф. Белякова – лауреаты международных, всероссийских и региональных конкурсов (1963-1983)

**Беляев Александр** (вып. 1980) – лауреат II Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах, Ленинград (1979), III премия

**Воробьев Николай** (вып. 1978) – лауреат VII конкурса молодых баянистов Поволжья, Ульяновск (1974), II премия

**Грибков Юрий** (вып. 1978) – лауреат VII конкурса молодых баянистов Поволжья, Ульяновск (1974), I премия

**Зайнуллин Фарит** (вып. 1984) – лауреат Регионального конкурса «Кубок Урала», Магнитогорск (1978), I премия

**Иштулкин Сергей** (вып. 1980) – дипломант VIII конкурса молодых баянистов Поволжья, Ульяновск (1976)

**Смирнов Евгений** (УУИ, вып. 1967) – лауреат III конкурса молодых баянистов Поволжья, Ульяновск (1966), III премия

**Суханов Владимир** (вып. 1973) – дипломант Международного конкурса «Фогтландские дни музыки», Клингенталь, ГДР (1975); лауреат I конкурса-фестиваля баянистов, посвященного творчеству И.Я. Паницкого, Саратов (1973), II премия

**Тюфяков Сергей** (вып. 1973) – лауреат Международного конкурса «Фогтландские дни музыки», Клингенталь, ГДР (1978), II премия; лауреат I конкурса-фестиваля баянистов, посвященного творчеству И. Я. Паницкого, Саратов (1973), I премия; лауреат V конкурса молодых баянистов Поволжья, Ульяновск (1970), II премия.

**Фильчев Виктор** (вып. 1972) – обладатель Кубка мира Международного конкурса «Кубок мира», Вашингтон, США (1976); лауреат (золотая медаль) художественного конкурса XI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, Гавана, Куба (1978); лауреат Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах, Москва (1972), II премия

**Шайхутдинов Раджап** (вып. 1972) – лауреат Международного конкурса «Дни гармонии», Клингенталь, ГДР (1972), III премия; лауреат I Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах студентов музыкальных ВУЗов, Новосибирск (1969), I премия

**Шакиров Ильгизар** (вып. 1982) – лауреат II Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах, Ленинград (1979), II премия

**Шайхутдинов Раджап Юнусович**

профессор кафедры народных инструментов,  
проректор по творческой работе и международным связям  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова



**HORIZONS OF MUSICOLOGY**

Oxana Ye. Sheludyakova

*Methodology of Analysis of Sacred Music  
of the 20th Century  
(on the Example of Orthodox Tradition)*

The article is devoted to methodology of analysis of Russian sacred compositions. The author suggests that sacred music presents a special type of musical culture and its analysis should involve a number of approaches, including musicological, philosophical, cultural, theological, liturgical, musical-historical, and musical-theoretical. The author reveals appropriate types of research of a number of parameters: the purpose of music, number and type of performers, the degree of reliance on the canonical model of the genre, ways of text production, singing style, the presence of canonical chants, etc.

**Keywords:** choral music, sacred music, Orthodox chants

Vitaly A. Shuranov

*Spiritual Coordinates of Musical Text*

The author addresses the problem of spirituality in music. Based on the medieval concept of spirituality as spiritualization of the soul, the author outlines the perspective for the study of spirituality as reflected in the structure of a musical text. He applies it to secular European music of modern times in which genuine kinship with the spiritual music of the Middle Ages is observed.

**Keywords:** spirituality in music, the musical text, protointonatsiya, artistic-semantic hierarchy

Zilya A. Imamutdinova

*On the Phenomena of Melodic Reciting of Al Koran  
(to the Problem of Musical Rhetoric of the Sacred Text)*

The article deals with the tradition of reading the Qur'an (Al Koran) in a new light: the author introduces the concept of "Islamic musical rhetoric" (the opposite of "Muslim musical rhetoric") and develops a new methodology for the analysis and the principles of classification of Qur'anic musical rhetorical figures. Author uses the results of material processing with unique software for graphic recording of the process of reading the Qur'an and operating of computer melograms in the analysis.

**Keywords:** Qur'an, recitation, Islamic musical rhetoric, computer melograms

Grigory R. Konson

*Alexey Losef and Boris Asafiev: Parallel Interpretations*

Article is devoted to never previously studied semantic parallels between the concepts of the prominent Russian 20th-century philosopher Alexey F. Losef and the founding father of Russian musicology Boris V. Asafiev. The author analyzes and reveals similarities of such notions as "musical being," "sounding in / out of time and space," "otherness," meaning." These notions have become fundamentally important and formed the key concepts of Russian theoretical musicology. In this article, an object of research is placed into the context of various areas of advanced scientific thought of the 20th century, including musicology and philosophy.

**Keywords:** music and philosophy, musical aesthetics, musical being, musical time, music and meaning

**RUSSIAN SACRED MUSIC**

Olga A. Urvantseva

*The Features of Romantic Aesthetics and Their Traces  
in Sacred Concert Music  
of the Russian Composers of the 20<sup>th</sup> Century*

The author studies the renovation of the sacred music of Russian composers of in 19th century – the arrangements of

earliest Russian chant melodies and their compositions—under the influence of aesthetics of Romanticism. The author describes new features of sacred music of Mikhail Glinka which were inherited by the composers of next generations.

**Keywords:** Sacred music, incidental genre and sacred music, traditions of Romanticism, national roots of sacred music

Ljudmila V. Malatsai

*Russian Soul of the "Heavenly Cappella"  
(on Spiritual Concerts of A. V. Nikolsky)*

The article follows the main stages in development of the genre of Russian spiritual concert. Analyses of spiritual concerts by A.V. Nikolsky and his contemporaries provide the basis for the evaluation of development of the genre. The author lists the features of synthesized generalization which are revealed on the level of composer's style. In addition, the author provides the overall culturological context.

**Keywords:** A.V. Nikolsky, new directions in the Russian church music, spiritual concert, genre, style tendencies

Yelena A. Fedulova

*The Genre of Sermon and its Realization  
in the Sacred Music of Georgi Sviridov*

The article discusses the use of the tradition of preaching in sacred music of Sviridov. The author studies the degrees of implementation of genre of sermon in Sviridov's music, the means used by the composer in order to recreate the atmosphere of sermon, to design of the genre and vocal speech forms, quoting of the Holy Scripture and to invoke the spirit of elevated, emotionally-clarified, and beneficial sermon.

**Keywords:** sacred music, Georgi Sviridov

**MUSICAL CULTURES OF RUSSIA**

Beslan G. Ashkhotov

*On the Ontological Foundation of the Adyge Genre  
of Nart Pshinatley*

The article makes an attempt, for the first time in history, to identify the specific features of text and melody of one of the most ancient genre of Caucasian region, the epic songs (pshinatles of nart) which were formed by the second millennium B.C. The author reveals the signs of the early folkloristic musical-poetic thinking in the songs of narts. The author sets forth a hypothesis on nature and time of the emerging of this genre in relation with its temporality of syncretic ritual action. The nart pshinatl conveys the information on coexistence of Man and Nature, on the process of genesis, and emergence of Order from Chaos.

**Keywords:** archaic mentality, epos, nart songs, ritual performance, sacred sound

Lilia A. Vishnevskaya

*On Interaction of Monodic and Harmonic Elements  
in Polyphony of Traditional Bourdon Songs of Cherkesy  
and Karachayevtsy*

The article deals with theoretical aspects of polyphonic thinking of diffused-mixed type in solo-with-bourdon ensemble performances of North Caucasian peoples on the example of song tradition of Circassians and Karachay. On the basis of aural-auditory and graphic notographic analysis of songs of different genres, the author formulates performing, intonation and mode characteristics of solo-bourdon singing which goes back to monodic and harmonic origins of the overall polyphonic structure. The study materials present not only published recording of songs, but the author's own interpretation of the archival records, as well as author's auditory and visual observations of the performing process.

**Keywords:** folklore of the peoples of Northern Caucasus, solo-bourdon ensemble polyphony, monody, two-part diaphonic performance

Alevtina A. Mikhailova

*Folk Instrumentalism of the Volga River Basin:  
the Phenomenon of Saratov Harmonika*

The most popular and significant folk musical instrument in the Volga region since the middle of the 19<sup>th</sup> century is the Saratov harmonica, which is commonly described as the sounding ideal of the ethnic regional culture. The hierarchy of all of elements in a unified structure, such as the instrument's construction, semantics of its timbre, style of articulation, original repertory and performers' style, adds the symbolic significance and unique character to its appearance.

**Keywords:** Folklore, traditional instruments, Saratov harmonica, keeping and continuing of tradition, genres of instrumental flourishes, style, articulation, unique performer's talent

Larisa S. Spiridonova

*Vocal Cycle of N. S. Berestov "The Sun Beam"*

The article describes the vocal works of Yakuti composer N. Berestov who continues the line of vocal lyricism associated with the names of its founders - M. Zhirkova, G. Grigoryan, G. Komrakova, pioneers of professional musical art of Yakutia. Relying on musicological studies, his own observations, and the experience of performance of vocal music of Yakuti composers the author analyzes the song cycle of N.S. Berestov "The Sun Beam". The author looks at the imagery, originality of melodic patterns and rhythms associated with the two national styles of singing - *dieretii yrya* and *degegren yrya*, their artistic and imaginative content.

**Keywords:** folklore of Yakutia, composers of Yakutia, a song cycle, style of singing

Anna P. Nedospasova

*Swedish Trace in the History  
of Musical Culture of Siberia. The Tobol Manuscript*

This article is dedicated to the study of the period of music history of Russia, primarily of Siberia, which is limited by the time of the Great North War between Sweden and Russia (1700-1721). It covers military and secular music which existed in Russia during that time. The main subject of study is the manuscript of oboist Gustav Blidstroem who served in the orchestra of Charles XII and was taken in captivity near Poltava in 1709. The manuscript named «Tobolskij» dates back to 1715. This source was previously unknown to the Russian scholars. It has been discovered in 1999. It contains the samples of instrumental music performed in Siberian cities in the first third of the 18<sup>th</sup> century. The unique finding raised the interest to the circumstances of the arrival of Swedish captives in Siberia, their destinies and cultural activities. The author relies not only on the Russian literature on that subject, but also on the works of Swedish musicologists which have become available to the Russian readers. In particular, the author provides the information about the Western European military musical instruments and performing traditions which, through the Swedish musical culture, were borrowed by the Russian musicians. The author also clarifies the way Swedish prisoners influenced the development of Siberian musical culture. This is quite a new aspect of music history which sheds light on the beginnings of Russian instrumental tradition of the 18<sup>th</sup> century.

**Keywords:** The Northern War, Swedish prisoners, Poltava, Tobolskij manuscript, Gustaf Blidströem, oboist, military music, 18 c., Siberian music culture, March, Menuet, Polonaise, La Folia

## **NATIONAL CULTURE AND THE SYNTHESIS OF ARTS**

Yelena N. Sadirova

*To the History of Development of the Genre  
of Musical Drama in the Tatar Drama Theater*

The article discusses the history of specific Tatar theatrical tradition of interaction of music and action. Author analyzes the genre of musical drama as a factor in the formation of the principles of musical design of a theatrical work.

**Keywords:** history of Tatar music, opera, Tatar Theater, musical arrangement Performance

Gulnaz S. Galina

*The Role of Musical Drama in the Formation  
of Bashkiri Opera*

The author describes the significance of Bashkiri drama theatre, the plays by M. Burangulov and the role of composers such as G. Almukhametov, Kh. Ibragimov and M. Valeyev in formation of the genre of opera in Bashkortostan.

**Keywords:** the history of Bashkiri music, Bashkiri opera, monodic musical culture

Polina V. Pavlova

*The Embodiment of Tradition of Yakuti Epic Olonkho  
in the Opera "Glow" by V. Xenofontov*

The article examines the influence of the Yakuti epic genre of olonkho, which has become the core of the national theatre, on opera "The Glow" by Vladimir Ksenofontov. Unlike his predecessors, the composer does not follow a beaten path of reconstruction of the monumental legend forms. Instead, he implements the plot not connected with the national epos. Nevertheless, the influence of the principles of olonkho is revealed on the level of aspects of dramaturgy of this work, such as topic and plot, scenario, composition and intonational development. Thus, as a result of research of the composition by Ksenofontov, the author finds the new approach to the olonkho traditions in Yakuti opera.

**Keywords:** Yakuti opera, Yakuti epos, *olonkho*, V. Ksenofontov

## **INTERNATIONAL DIVISION**

Christos Terezis and Georgia Markea

*Aspects of Relationship Between Music and Politics  
in Proclus*

The neoplatonic philosopher Proclus (412-485 AD) elaborates on the views which Plato formulates in his dialogue *The Republic* concerning harmony and rhythm and reports that both of them constitute characteristics of politics and music. He points out, nevertheless, that each person exploits them in a specific way. Their difference is not qualitative; rather, it lies in the apportionment of the responsibilities in the process of reaching the same goal. The mission of the politician, according to Proclus, is to define which kinds of harmony and rhythm are necessary for the correct upbringing and education of the young. He identifies the musician's mission as specifying the general principles which the politician sets out. He particularly stresses that, if he is a real musician, he must continually investigate which kind of harmony and which kind of rhythm benefit the community. So, pursuing the relationship between politics and music, Proclus defines it as reciprocity. More specifically, the politician should be characterized by a musical disposition and the musician by political conviction. Thus, an unmusical politician does not recognize what is the content of correct education. The same happens with the musician who does not have political standards. However, if they are aware

of the mission they should accomplish together, they can take care of the citizens and liberate them from violent instincts and from involuntary actions. Their main aim, then, is to see how citizens can become virtuous. In our study we will try to show how, and in what theoretical terms, the neoplatonic philosopher ventures to show that ethics constitute the criterion for the mode of expression of aesthetics and politics. So, he attempts and manages to form a united theoretical system with common principles of meaning for all the individual branches.

**Keywords:** ancient Greek philosophy, Greek music theory, neoplatonic views on music, Proclus, music and politics, harmony and rhythm, theoretical system of ethics, aesthetics, and politics

Ralph P. Locke

#### *A Broader View on Musical Exoticism*

Most previous writings on musical exoticism reflect the unspoken assumption that a work is perceived by the listener as exotic only if it incorporates distinctively foreign or otherwise highly unusual elements of musical style. This “Exotic Style Only” Paradigm often proves revelatory, especially for purely instrumental works. In operas and other musicodramatic works set in exotic locales, by contrast, music is heard within a narrative “frame” that shapes the listener’s response. Yet the existing literature on “the exotic in music” tends to restrict its attention to those few scenes or passages (in such works) that “sound non-Western.” It also tends to leave unmentioned the many Baroque-era operas and dramatic oratorios that focus on despicable Eastern tyrants.

The present article proposes an “All the Music in Full Context” Paradigm to help make sense of a variety of exotic portrayals that are strikingly diverse in message and means: 1) *Les Indes galantes* (Rameau’s application of standard music-rhetorical devices to manipulative and anti-colonialist speeches by the Peruvian leader Huascar); 2) *Belshazzar* (Handel’s vivid musical setting of the passage in which the cruel, cowardly Eastern despot seeks oblivion in drink); 3) Bizet’s *Carmen* (the Card Scene, which is notably free of Hispanic or other local color yet, through rigidly recurring devices in voice and orchestra, indelibly limns *Carmen*’s Gypsy fatalism); and 4) three prominent dramatic moments, two of them rarely discussed, in Puccini’s *Madama Butterfly*. In each case, the full range of artistic components—including musical devices that lie within or outside the traditional exotic vocabulary—enriches our understanding of how diversely, powerfully, sometimes disturbingly the exoticizing process can function in genres that combine music with dramatic representation.

**Keywords:** *Carmen* (Bizet), *Belshazzar* (Handel), exoticism, *Les Indes galantes* (Rameau), *Madama Butterfly* (Puccini)

Barry Cooper

#### *A New Edition of Beethoven’s Piano Sonatas*

Why do we need a new edition of Beethoven’s Piano Sonatas? There are three main reasons. Firstly, some of the older editions do not distinguish clearly between what Beethoven wrote and what editors have added. The previous edition from ABRSM, produced by Donald Tovey and Harold Craxton in 1931, was by no means the worst in this respect, but it did need replacing by something more in tune with today’s requirements. Secondly, although there are several recent editions that seem to fulfill this need, with no unmarked editorial interference, they are not as reliable as one might assume. The third main reason for producing a new edition was to provide practical performance advice. This issue is particularly pertinent today, since there has been much recent research into performance practices of Beethoven’s day.

**Keywords:** new edition of Beethoven’s piano sonatas, editorial work, score and performance

## AREA STUDIES IN MUSIC

Alexander I. Demchenko

#### *«German Composer from Russia...»*

The article considers the question of connection between the biography and work of Alfred Schnittke, on the one hand, and the German culture, on the other. The author offers his description of the hometown of Schnittke, the city of Engels, a former capital of Autonomous Republic of Germans of Volga Basin and provides the excerpts from Schnittke’s autobiography. The author emphasizes the role of the native town in forming of artistic space, created by the composers.

**Keywords:** Germans in Russia, Volga River Basin Germans, music of Alfred Schnittke, biography of Alfred Schnittke

Alexandra Ye. Galimzyanova

#### *The Art of Domra in the City of Magnitogorsk*

The paper is dedicated to the matters of initiation, establishing and progress of domra playing art in the city of Magnitogorsk, the industrial center of the South Urals, which experienced the rise of the musical culture in the 1930s. The author emphasizes the role of amateur performances on domra in bands and orchestras of Russian folk instruments and provides the information concerning numerous musical ensembles and their leaders.

In addition, the author studies the ways of establishing skills, training of playing the domra, and introduces the names of the teachers who pioneered domra performances in the region.

**Keywords:** musical culture of the South Ural Mountains, instrumental performance, Russian folk instruments, domra performance

Mars L. Akhmadullin

#### *Musical Symbols in the Typographic Art of Urals and Volga River Basin*

The main thrust in author’s study is rarely researched area of book printing in Volga River and Ural area. For the first time the books printed in Cyrillic and Arabic fonts are studied. The author analyzes the design of periodicals, musical scores and specialized editions, in which typographical cliché and forms with musical symbols.

**Keywords:** book printing in Russia, the art of typography, book design

## MUSICAL CULTURES OF THE NATIONS WORLDWIDE

Saule I. Utegaliyeva

#### *Types of Tuning of the Hordophones of the Central Asia*

In this paper the author examines the types of musical tunings of the necked chordophones of the Central Asia in connection with natural overtone series.

Octavic, quintal, quartal and other types of tunings were wide-spread in the instrumental and vocal-instrumental music of Turkic people. They correspond to the second, third and fourth harmonics in natural scale. They determine the stages in mastering of musical space, including registers; they also serve as a regulators in the coordination of the drone and melody and as the indicators of the pitch zone of the so-called “thickened tone.”

**Keywords:** Chordophones of Central Asia, natural overtone (harmonic) scale, quartal and quintal tunings, registers, sound pitch zones of real (“thin”) and “thick” tones, drone and melody consonance, kyui, mugam

## ON THE HISTORY OF WESTERN MUSIC

Ljubov A. Kupets

### *The History of Culture in the Letters of Claude Debussy*

This article provides a holistic model for understanding of Claude Debussy's views on the historical-cultural process. The specific principles and perspectives of this model are revealed particularly in the field of musical art. The study focuses on two elements: Debussy's understanding and interpretation of the East and his ideas of Antiquity. As the basic source of analysis the author uses an extensive epistolary heritage of the composer.

**Keywords:** History of Culture, Antiquity, East, Epistolary heritage of Claude Debussy

Galina Ye. Kaloshina

### *The Features of Mysteria in Religious-Philosophical Tragedies of Milhaud/Claudél*

This article examines the influence of philosophical ideas and the concept of theater by Claudél on the compositions for musical-theater by D. Milhaud. They are distinguished by features of so-called polygenre, mounting transfiguration and variable synthesis of multiple art forms, simultaneous and multi-layered dramaturgy, active-variation principle, the Christian tragedy, transfiguration zone in the end of the composition, and the tell-tale signs of mystery.

The composition of Milhaud works is related to the development of so called "cover" forms which have meaning of plastic symbols.

**Keywords:** polygenre, conception, Christian tragedy, mystery, mounting transfiguration (variable) synthesis, simultaneous, poly-space dramaturgy processes, «cover» form

Yekaterina G. Okuneva

### *Finnish Avant-Garde of the Beginning of the 1960s: the History, Aesthetics, Practice*

The article deals with the history of occurrence and development of musical avant-garde in the beginning of the 1960s in Finland. The author reveals the aesthetic positions of such composers-avant-gardists as Erkki Salmenhaara, Henrik Otto Donner, Kari Rydman, and others. The author uses various Finnish-language sources (newspapers and articles of that time). The author explores the most radical compositions and the reactions which they have caused. In conclusion, the author evaluates the achievements of musical avant-garde and their value for the history of the most recent Finnish music.

**Keywords:** Avant-garde, Finnish music, Erkki Salmenhaara, Henrik Otto Donner, Kari Rydman

## MUSICAL STYLE AND GENRE

Anna A. Zondereger

### *The Features of Late Style of Dmitri Shostakovich in His Piano Concerto No.1*

The article considers typological features of Shostakovich's style in the First Piano Concerto. The author analyzes this concerto from the point of view of the general imaginative concept, genre specificity, dramaturgic qualities and composition, the principles of modal language and texture, style and thematic thinking, as well as methods of concertizing and instrumental-ensemble writing. Upon supporting her ideas on the results of systematic analysis on the one hand, and the views of famous Shostakovich scholars, such as Levon Akopjan, Mark Aranovsky, Michael Druskin, Henry Orlov, Marina Sabinina, the author comes to two major conclusions: 1. the Concerto has to be considered not as a junior experiment but as an important landmark of individual composer's style; 2. the first half of the 1930th, chronological centre of which is occupied by the Concerto, deserves special

place in the general periodization of Shostakovich's creation work and special studies intended to explain the specificity of this stylistic period.

**Keywords:** D. Shostakovich, periodization, stylistic features, Piano Concerto No.1

Yelena Yu. Kornienko

### *The Genre Mélodie in the Vocal Culture of France in the Turn of the 20th Century*

The author discusses the creative work Ernest Chausson, a prominent representative of French musical culture of the 19th-20th centuries which is largely understudied by Russian musicologists. The music of the composer clearly manifests its significance for French music of that time; it reveals the reverent attitude toward the national image of lyrical song, embodied in the form of refined, soulful French «mélodie». The article emphasizes some features which represent this genre.

**Keywords:** French music, vocal culture of France, vocal genres, French «mélodie»

Rozalia M. Sharipova

### *Choral Works of S. Gabyashi and S. Saydashev*

The article provides the characteristics of choral works of Sultan Gabyashi and Salikh Saidashev – composers who stood in the beginning of the Tatar professional music. On examples of their works, the author reveals the variety of approaches of these composers to the creation of choral polyphony in the Tatar musical culture.

**Keywords:** the national composer, pentatonic, anhemitonic, choral polyphony, monody, baiet

## CREATIVE WORLD OF A MUSICAL WORK

Galina N. Dombrauskene

### *The Protestant Chorale as the Object of Intertextual Interaction: the Example of Hymn "O Ewigkeit, du Donnerwort"*

The Protestant chorale of the period of German Reformation represents the phenomenon which, despite its external simplicity and laconicism of musical means, comprises unique capacity for the intertextual interaction. The historical retrospective demonstrates how the chorale extended its effect outside the limits of church genre and managed to participate in formation of new forms – cantatas, symphonies, requiems, operas, concerts etc. Its research allows studying principles and mechanisms of growth of the new text. The received musical derivatives which have grown on choral lexicon, show the originality of author's work, specificity of thinking of the composer, its relation to the symbolic aspects of hymns and, therefore, the latent message put by it in product. A key to perusal of the new text is the hymn, to be exact – first phrase in which verbal text under laws of rhetoric and homiletic the basic thought of all hymn is concluded. Owing to the recognition the choral theme in intertext space starts to act in a role of a musical symbol, whose sense passes further in a context of any other composition.

**Keywords:** Protestant choral, intertext, hymn, J. S. Bach, musical symbol, metatext

Vyacheslav N. Grachyev

### *On Embodiment of the Religious Tradition of the Middle Ages in Music of V. Martynov*

The article describes the use of numerology in the content and structure of religious music of Vladimir Martynov. The mediaeval and contemporary numerology are examined separately in our study. The author makes an attempt to find the associations between mediaeval symbolism of numbers and Vladimir Martynov's individual musical-numerological lexica. In this context the composer simultaneously exposes the conformities

of the Middle age intonation, harmony and polyphonic technique concerning the contemporary composer's music.

**Keywords:** music of the Middle Ages, numeric symbolism, additive process, polyphonic technique, cantus prius factus, canon texture

Iza A. Nemirovskaya

*References to Childhood in the Images  
of Girls and Women in Music of P. I. Tchaikovsky*

The article examines the organic intertwining of childhood and adulthood elements in the feminine images by Tchaikovsky. Fulfilled at various levels, such as levels of genre system, compositional structure, and musical vocabulary, this intertwining allows us to discover new facets of the content not only in Tchaikovsky's works, but also in the essence of the aesthetic category of the ideal as understood by the composer, shedding light on certain ideologic and aesthetic views of the master.

**Keywords:** Childhood theme, feminine images, Tchaikovsky, Russian music of the 19th century

## MUSICAL THEATER

Yekaterina A. Prikhodovskaya

*Unity of Words, Music and Vocal Technique  
in the Structure of the Opera*

This article considers in the unity of verbal, musical and vocal technical elements in the structure of the opera performance. Actual opera modifications are represented as the variations of correlation of these elements. The specific features of *verismo* opera are analyzed from this point of view.

**Keywords:** Unity, structure, opera, vocal technique, genre modifications

Antonina L. Makarova

*"The Mysteries of Joan" in the Libretto  
of "The Maid of Orleans" of P. I. Tchaikovsky*

The article analyzes the principles of Tchaikovsky's work on libretto of the opera "The Maid of Orleans." Using the same title as the drama of Friedrich Schiller (translated by V. Zhukovsky and J. Barbier), the composer tries to reveal the mysterious essence of the protagonist. In the episodes of his own composition Tchaikovsky has shown Joan of Arc as a sacred character who stays in continuous communication with angels throughout the prayer. The basis of internal conflict is the confrontation between earthly love and heavenly purpose, a spiritual path indicated by such categories as "Chosen," "Temptation," "suffering," "redemption."

**Keywords:** Russian opera, Tchaikovsky's opera, opera librettos, mysteries

## MUSICAL TEXT AND ITS PERFORMER

Irina Yu. Kljuyeva

*Trauermusik for Viola and String Orchestra  
by Paul Hindemith  
(Comparative Analysis of Performances)*

The article is a research of one of the most famous works of P. Hindemith "Funeral Music" for viola and orchestra viewed from the standpoint the art of performance. Comparative analysis of performances of this musical work by R. Barshay, P. Radziavichus, K. Merezchnikov and A. Ludevig reveals the specifics of the interpretations of the artistic content of this work.

**Keywords:** P. Hindemith, "Funeral music," viola, performance art, interpretation

## MUSICAL EDUCATION

Yevgeny B. Trembovlevsky

*What to Teach to Students? Contemporary Problems  
of the Courses in Harmony: Discussions and Solutions*

The author suggests an original concept of a "double-layered" course in harmony: one of the layers corresponds with the traditional discipline (it provides the basic knowledge), the other and determined by the contemporary problems of this discipline is dedicated to controversial topics and acute problems, related to the discussion of the following topics: mode and the species of intervallic systems, diatonic and chromatic harmony, modal development, theory of functions, multiple centers of stability, texture, and the notion of harmony. The tenor of the article is in no way intended to oppress the students. On the contrary, the author desires to instill the love for problem-solving among the students, to lead them to complex and not always easily answerable questions which cover all the body of music, but focus on contemporary harmony.

**Keywords:** musical education, problems of teaching, musical-theoretical disciplines, contemporary harmony, mode, *lad*

Madjit S. Alkin

*To the Problem of Preparation  
of Professionally-Competent Teachers  
of Folk Singing*

The existing training of teachers of folk singing offers no systematic knowledge of professional basics to a conservatory graduate. The new system, suggested by the author, allows to have a good sense of direction in training and to master the profession of a pedagogue of Bashkiri folk singing. If the singer's non-professionalism seems to be his or her own problem, non-professionalism of a teacher of singing is a social and moral problem because the pupils' life and creative career depend on the teachers' level of professional competence. Finding the answers to this problem is the first step in the direction of improving the quality of training of folk singers. The author uses his experience of dealing with this problem at the Ufa State Academy of Arts.

The article is intended for the pedagogues, students of vocal departments of conservatoires, and for those who are interested in the art of folk singing.

**Keywords:** musical education, vocal pedagogy, folk singing, professional competency

Radjap Yu. Shaikhutdinov

*Vyacheslav Belyakov. Facets of His Work  
(Ufa 1963-1983)*

The article deals with the masterly performance and pedagogical work of one of the founders of Ufa accordion school – the Honored Art Worker of Russia and Bashkortostan, Professor V. F. Belyakov during his work in Ufa. The period of intensive development of education and performance on folk instruments in the Republic is covered. His methods of work, pedagogical principles and competitive achievements are analyzed.

**Keywords:** music education, music pedagogy, folk instrumental art, accordion performance



## CONTRIBUTORS

**Mars L. Akhmadullin** is Docent at the Department of Design at the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, Member of Association of Historians of Art and Art Critics, Chair of the Union of Designers of Republic of Bashkortostan. He has organized a number of exhibitions of graphic design, read his papers at the national and international conferences. He specializes in history of book printing in Arabic font in Volga River and Ural regions.

**Madjit S. Alkin** is Professor of the Department of Vocal Art of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. He has authored articles, teaching materials and monographs dedicated to teaching academic and folk singers. Among his books are "Bashkirian Song," and "Folk Singng."

**Beslan G. Ashkhotov** is Dean of the Research of the North-Caucasian State Institute of Arts, Doctor of Arts, Corresponding Member of Adyghe (Circassian) Academy of Sciences, a member of Composers Union of the Russian Federation, Professor, the author of monographs on «Traditional Adyghe lament song – ghybza» and «Adyghe folk polyphony». He has more than hundred publications in the field of general musicology, ethnomusicology and culture science. His scientific interests are related to the theory and history of folk music and poetic creativity, the professional art of Kabardino-Balkarian composers, the musical study of local folklore, the problems of musical and culture science education. The author is the first to work on the research of the specific features of the folk songs of Adyghe (Circassian) and to determine the ontological principles of social, moral, ethnic and aesthetic significance and self-determination of the folklore genre. With comparative method of analysis being involved in the context of all-caucasian artistic performance, the author puts forward the hypothesis of autochthony of solo-chorus form of Adyghe folk songs.

**Barry Cooper** has the degree of Doctor of Philosophy (DPhil) from Oxford University, University College. He is Professor of Music and the Chair of Musicology at the University of Manchester, UK. In addition to editing and publishing Beethoven's 35 Piano Sonatas, Dr. Cooper has been a general editor and co-author of "The Beethoven Compendium (1991)." His other books include *Beethoven and the Creative Process*, *Beethoven's Folksong Settings*, and studies of English Baroque keyboard music and music theory in England in the 17th and 18th centuries. Dr. Cooper has identified the sketches for Beethoven's Tenth Symphony and published them in 1988, which attracted widespread international attention. He has also written articles on Beethoven and other subjects for *Music & Letters*, *The Musical Times*, *The Beethoven Journal*, and many other periodicals.

**Alexander I. Demchenko** is Doctor of Arts, Professor, Chair of the regional Dissertation Committee of the Saratov State Conservatory named after L. Sobinov. He is a full member of the Russian Academy of Natural Sciences, a member of the Journalist's Union and a member of Composer's Union of the Russian Federation. He has published a number of monographs, articles on history of Russian music, musical ethnography, and methodology of music scholarship. He combines teaching with lecturing and working as a musical critic.

**Galina N. Dombrauskene** is Docent of the Department of History of Arts and Culture of the Maritime State University named after Admiral G. Nevelsky. She holds the Candidate of Arts degree. She investigates intertextual evolution of Protestant chorales. In 2006 she has published the monograph «The Metatext of a Protestant Chorale in Space of Musical Culture». She has published a number of articles on this subject.

**Yelena A. Fedulova** is degree Candidate of Music Theory Department of the Ural Conservatory. She is currently at the last stage of the completion of dissertation "Implementation of Canonical Traditions in Spiritual Creations of Georgi Sviridov".

**Alexandra Ye. Galimzyanova** is an alumna of Magnitogorsk State Conservatory (MaGK) named after M. I. Glinka, majoring in domra performance (2006). She is currently a graduate student at MaGK. The subject of her thesis investigation is "Domra performance tradition of the Urals: performing and creative art".

**Gulnaz S. Galina** is Candidate of Philology, Assistant Professor at the Department of Ethnic Music of Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov. She is a member of the union of composers of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan.

Galina Gulnaz Salavatovna is the author of many monographs, books and articles on Bashkir folk and professional music. One of the trends of her activities is researching of formation and development of Bashkir national opera.

**Vyacheslav N. Gratchyev** is Docent of Instrumentation Department at the Army Institute of Army Band Conducting of Military Academy. He received his Ph.D in 1993. V. Gratchyev is the author of the articles and textbooks on instrumentation and music theory. He is also a composer; his *Symphony for Wind Ensemble* was published in 2005.

**Zilya A. Imamutdinova** is Candidate of Arts, Senior Researcher of Modern Problems at the Department of Musical Arts of the State Institute for Arts, Moscow. Her interests include a research on Islamic arts, literature, religion and sacred music. She participated in numbers of State and International Conferences in Canada, Russia, Netherlands, Germany, Jordan, Turkey, Egypt and other countries. She is an author of a monograph *The Culture of Bashkirs. Verbal Musical Tradition (Koran Reading Traditions, Folklore)*, Moscow, 2000, and numbers of articles.

**Galina Ye. Kaloshina** is Professor at the Department of History of Music of the Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov. She is Candidate of Arts, Docent. She has graduated from Rostov State University, majoring in mathematics and cybernetics and from the Gnesin Musical-Pedagogical Institute and its *aspirantura*. Her Candidate Dissertation is dedicated to the poly-genre symphonic works of A. Honegger (1987). She has read her papers at the national and international conferences. Professor Kaloshina studies the different types of symphonization, genre and style interaction of complex musical and non-musical genres.

**Irina Kljuyeva** has graduated from Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka as a viola player, presently continues her studies at the its Graduate School. Ms. Kljuyeva is the winner of the International competition in Italy, she has been a member of String quartet of Magnitogorsk Conservatory for more than 6 years. She is the author of multiple publications regarding performance and music arts of Russian and other European composers for viola and string quartets.

**Grigory R. Konson** is Docent, Candidate of Arts, Chair of Department of Theory and History of Performing Arts of the World Musical Culture Division at the State Maimonides Classical Academy. The member of Society of Journalists of Moscow and the Russian Federation, and the Society of Composers of Moscow and Russian Federation, assistant editor of *Musical Academy Quarterly*. He graduated from the Gnesin Academy of Music, Moscow as violinist, singer (countertenor) and musicologist. He is an editor of the first Russian five-volume project on musical historiography «Musicologists of Russia. Master's Portraits», where scientists from 18 leading musical universities of Russia and Belorussia contributed their works. He is a founder of the International scientific conference «Performing Art and Musicology. Parallels and Interactions». He actively participates in the national and international conferences. His works are published in journals such as *Musicology*, *Music life*, *Musiqi dūnyasi* (and its electronic version – *Harmony*), *Theatre. Painting. Cinema. Music; Musical Academy*.

**Yelena Yu. Kornienko** is a graduate student at Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov. She has authored a number of publications on French chamber vocal music of the turn of the 20<sup>th</sup> century.

**Ljubov A. Kupets** is Candidate of Arts, Professor of Petrozavodsk State Conservatory named after A. K. Glazunov. Her Candidate Dissertation has been conferred at the Russian Institute of History of Arts (St. Petersburg). As a doctoral candidate at the Russian Institute of Culturology in Moscow she studied the cultural history of perception of the picture of the world in Russian musicology of the 20<sup>th</sup> century. She

has published more than 60 articles, participated in a number of national and international conferences.

**Dr. Ralph P. Locke**, BA, Harvard; MA, PhD, Chicago, is Professor of Musicology at Eastman School of Music, and University of Rochester, USA. He is a Board member of a number of prestigious journals, such as *Journal of Musicological Research*, *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*. He is a Senior Editor of the *Eastman Studies in Music*; music editor of *Encyclopedia of New York State*. Dr. Locke is the author of *Music, Musicians, and the Saint-Simoniens and Musical Exoticism: Images and Reflections*, a co-editor of *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860*. He has published a number of musicological articles and reviews on American musical life, Berlioz, Liszt, Saint-Saëns, Schumann, Loeffler, Copland, Virgil Thomson, Bernstein, and other composers in *Cambridge Opera Journal*; *Fontes artis musicae*; *Revue française de musicologie*; *19th-Century Music*; *Journal of the American Musicological Society*; *Opera Quarterly*; *MLA Notes*; *Pendragon Review*; *Journal of the American Liszt Society*; *Mendelssohn and Schumann Essays*; *Music in Paris in the 1830s*; *Music and Society: The Early Romantic Era*; *Les Saint-Simoniens et L'Orient*; *En travesti: Women, Gender Subversion, Opera*; *The Work of Opera*; *The Nineteenth-Century Symphony*; *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*; *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux*; *Liszt and His World*; *Musique, esthétique et société au XIX<sup>e</sup> siècle*; *Händel's Opern: Das Handbuch*; *International Musicological Society (IMS) Conference Proceedings (1982, 1992, 1997)*; *New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *New Grove Dictionary of American Music*; *New Grove Dictionary of Opera*; *New Grove Dictionary of Women Composers*; *New Harvard Dictionary of Music*; *American National Biography*; *Encyclopedia of New England Culture*; *Dictionnaire Berlioz (Prix de l'Académie des Beaux-Arts)*; *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle (MLA Vincent H. Duckles Award)*; and *Encyclopaedia Britannica*. Dr. Locke is Scholarly Adviser to the Rochester Philharmonic Orchestra and Bard SummerScape. He is the recipient of Galler Prize (1980), MLA Prize for bibliography (1981), ACLS Fellowship (1983), National Endowment for the Humanities Summer Stipend (1988), National Endowment for the Humanities Fellowship (2006-7), American Musicological Society and Society for American Music Society Publication Subventions (1986, 1997), Bridging Fellowship (1990), Music and Letters Award (2002), ASCAP-Deems Taylor Award (1992, 1996, 1999, 2003, 2007) and H. Colin Slim Award (American Musicological Society, for 2005 article on *Aida*).

**Antonina L. Makarova** is a graduate student of Music History Department at the Ural State Conservatory named after M. Musorgsky. Her field of interests covers Russian Sacred Choral performance, as well as opera of the 19<sup>th</sup> century, particularly its religious aspect. She has published articles on this topic.

**Ljudmila V. Malatsai** is Docent of Choral Conducting Department of the Orloff State Arts and Culture Institute, Candidate of Arts. She is a Music Director of Vocal Ensembles which took part in International and State Competitions.

One of them, the Vocal sextet "Men's Style" became a winner of 11 International and State Competitions. Her topic of research is Russian Choral Art of the first half of 20 century. She participates in conferences and symposia held in different cities of Russia. She also finishes work on monography about working and life of A. Nikolsky and on a volume of "Russian Sacred Music in Documents and Materials," dedicated to A. Nikolskij.

**Georgia G. Markea** is Doctor in Music Education of the University of London (Institute of Education), where she studied under Professor Keith Swanwick with the aid of a grant from the Greek Government (IKY). At the Institute of Education she has also completed post-doctoral research in Talent in Piano Playing under the guidance of Professor Graham Welch. Since the academic year 2007-2008 she has been seconded as a School Adviser for Music Education in Athens. She is the Vice-President of the Union for Primary Music

Teachers (E.E.M.A.I.E.). She is a member of the Hellenic Union for Music Education (E.E.M.E.) and she has been the Chair of its Piano Pedagogy Group from 2002 until 2006. She is a founder member and in charge of the music department of the Artistic and Intellectual Association of Egaleo, and also member of the Athens Institute for Education and Research (AT.I.N.E.R.). She is an assessor for the Ministry of Labour with responsibility for the activities for human resources in the sphere of Culture, Sports and the Mass Media. Her oeuvre consists of nine books and dozens of articles in books and journals selected by critical committees.

**Alevtina A. Mikhailova** is Candidate of Arts, Docent at the Department of Folk Singing and Ethnomusicology of Saratov State Conservatory. The topic of her dissertation is "Folk and Neo-Folk Stylistic Tendencies in Music of the National Composers for the Bayan" 2006. She took part in more than 20 national and international conferences in Moscow, St. Petersburg, Astrakhan, Berlin and other cities dedicated to the problem of preservation and study of folklore. In 2007, on the grant of RGNF she went to an ethnomusicological expedition within the project "Folk-Ethnographic Expedition for the Study of the Folk Instrumental Music of the Middle Volga Region." She has published the materials of this expedition in a collection of Saratov harmonica tunes "Sounds of the Saratov Harmonika" (2007). She has also published more than 40 scholarly articles on this topic.

**Anna P. Nedospasova** is a soloist of early music ensemble "Insula Magica" at Novosibirsk State philharmonic society. She completed studies at Novosibirsk Conservatory as a pianist and Kazan Conservatory as a harpsichordist. She teaches at the Piano Department of Novosibirsk Conservatory, where she is now a post-graduate student at the Department of Music History. The subject of her research is Siberian musical culture of the first half of the 18th century. Anna Nedospasova also gives solo recitals on the early keyboard instruments, takes part in scientific conferences in Russia (Tobolsk, Novosibirsk, Moscow) and in Sweden (Stockholm, Grenna). She has several publications in Russian and Swedish languages in *Poltava*, *Prisoner's Destinies and Culture Cooperation*, *Starinnaja Muzyka*, *Sibirskij Almanakh*, and *Tidig Musik*.

**Iza A. Nemirovskaya** is Candidate of Arts, a Senior Researcher at the State Institute of Arts Studies, Professor at the Schnittke Moscow State Institute of Music. She is a member of Russian Composer's union. Her scientific interests are related to the problems of the symphony music of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, children in Russian music in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, vocal-verbal intonation, and the works of Brahms, Tchaikovsky, Mussorgsky, and Shostakovich.

**Yekaterina G. Okuneva** is Docent at the Department of Music Theory at the Petrozavodsk Conservatory. In 2006 she defended a thesis and earned the degree of Candidate of Arts. She has been an active participant of a number of international conferences. Her area of scientific interests covers the European musical avant-garde of 1950-60th years, modern technicians of a composition, the Scandinavian and Finnish music of the 20th century.

**Polina V. Pavlova** is a graduate student at the Department of Music History of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. Her scientific interests are connected with history and theory of Yakuti opera, traditions of the national sakha epos and also the problem of symphonization an opera genre. She has participated at the national conferences. The topic of her dissertation is «Yakuti National Opera».

**Yekaterina A. Prikhodovskaya** is a graduate student at the Musicology Department of the Novosibirsk State Conservatory. She has her Master Degree in composition as well as in poetry. Her fields of interests are opera and arts collaboration. Lately, she has been working on production of her own operas. She also has publications in local and national periodicals.

**Yelena N. Sadirova** is Assistant Researcher of the Division of Theater at the Institute of Language, Literature and Arts named after G. Ibragimov, branch of the Academy of Sciences of Tatarstan. She has

graduated from the aspirantura of the same Institute majoring in theater studies. Her area of interests covers the history of Tatar national theater and theater criticism. The author studies the role of music in the dramatic spectacle. She took part in a number of conferences, has published articles on the topic of music in Tatar drama theater.

**Rosalia M. Sharipova** is Associate Professor at the Department of Socio-Cultural Activity of the Neberezhnye Chelnu State Pedagogic Institute. She has finished the post-graduate study at the Institute of Language, Literature and Arts named after G. Ibragimov, Academy of Sciences of Tatarstan. She is working on her Candidate Dissertation. Ms. Sharipova has authored 10 articles. She performs as a choral conductor, is the recipient of awards from Kazan and Penza. She is the organizer and artistic director of the student choir "Inspiration."

**Radjap Yu. Shaikhutdinov** – performer (accordion), the prize-winner of the All-Russian and international competitions, the Honored Artist of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan, Professor of the Department Protector of Folk Instruments, Protector for Creative work and International Relations of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. Radjap Shaikhutdinov has trained 50 prize-winners of All-Russian and International competitions, has numerous published scientific works, among which there are articles on the issue of folk instrumental performance, arrangements for accordion; he is editor of collection of transcriptions.

**Oxsana Ye. Sheludyakova** is Professor at the Department of Music Theory at the Ural State Conservatory. Her topic of dissertation for the Doctor of Musical Arts degree is "The Phenomenon of Late-Romantic Melodicism." Her scientific and professional interests include the Old Russian culture, late romanticism in music, psychology and aesthetics.

**Vitaly A. Shuranov** is Candidate of Arts, Protector of the Academic Affairs of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. He organized a number of regional and national conferences, edited a number of collections of articles dedicated to the problem of content of artistic text, history and theory of music. The main direction of his research interests is Christian musical culture.

**Larisa S. Spiridonova** is Docent and the Chair of the Department of Chamber Ensemble and Collaborative Piano at the Higher School of Music of the Republic of Sakha (Jakutia). She is the Dean of the Division of Performance of the same School. She has graduated from the Ufa State Academy of Arts as a pianist and the *aspirantura* (post-graduate school) at the Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky. As a collaborative pianist, she performed in ensemble with famous singers of Jakutia, in the concert halls in Russia and abroad. She participated in production of the premieres and festivals at the Jakuti State Opera and Ballet Theater named after Suoron-Omolonn. She has published a number of articles.

**Christos Terezis** is Doctor of Philosophy (University of Ioannina, 1986) and Doctor of Theology (University of Athens, 1997). He is Professor of Ancient Greek and Byzantine Philosophy in the Department of Philosophy in the University of Patras. His main research interests are Neoplatonic philosophy, especially Proclus and Damascius. He teaches Ancient Greek Philosophy, Ancient Greek moral and political philosophy, Byzantine philosophy, Philosophical schools of Antiquity. He teaches also in the Hellenic Open University (E.A.Π.) in the program of "Orthodox Theology Studies", where since 2004 he is the Head of this program. He is a member of various philosophical associations. He is an author of about 170 articles, both in Greek and the foreign languages, and of 16 monographs. UNESCO and Academy of Athens have honored him with a number of awards. Recent publications (indicatively):

1) „Proclus henads and Plato in forms“, *Diotima* 32(2004), pp. 156-166

2) "Aspetti della teorie delle specie nel Damascio", *Maia* LXII(2005), pp. 95-105

3) "Biblical interpretation, religious education, and multimedia educational applications", *Philoteos* 8(2008), pp. 333-354

4) "Aspects of Byzantine aesthetics in G. Pachymere's Work", *Orientalia Christiana Periodica* 75(2008), pp. 209-220

5) "L'Union et la distinction chez Damascius", *Revista Portugues de Filosofia* 64(2008), pp. 165-176

6) "Aspects on the relation between faith and knowledge according to Gregory Palamas", *Byzantinische Zeitschrift* 101(2008), pp. 1-20.

**Yevgeny B. Trembovsky** is Doctor of Arts; Professor; Chair of the Department of Music Theory, Voronezh State Academy of Arts; Chairman of Voronezh Composers' Union; Secretary and an Honorable Member of the Composer's Union of Russian Federation, the winner of the Order of Friendship and Great Pushkin's Medal. He has earned Candidate Degree with the thesis "Theoretical Problems of Kazakh Symphony" from the Leningrad Conservatory (1973) and Doctoral dissertation "Specificity of Lado-Harmonic Thinking of Modest Mussorgsky" from the Russian Institute of Arts (1994). He has organized a number of festivals, conferences and seminars, worked as musical critic and lecturer, edited a number of collections of articles. He has authored more than 150 articles and 5 monographs dedicated to various problems of music scholarship, such as theory and aesthetics of music, questions of methodology of theory, folklore, harmony, texture, symphonism and others.

**Olga A. Urvantseva** is a Docent of Music Theory and History Department at the Magnitogorsk State Conservatory, Candidate of Arts. She actively participates in conferences, published 17 articles on Russian Sacred Music and Musical Pedagogy.

**Saule I. Utegalieva** is Assistant Professor at the Department of Musicology Department of Kazakh Kurmangazy National Conservatory. She is an expert and representative of Kazakhstan in International Council for Traditional music (ICTM) (UNESCO). Saule Utegalieva received Candidate Degree in ethnomusicology from the Department of Folklore of the Leningrad Cherkasov State Institute of Music, Theatre and Cinema (now known as the Russian Scientific-Research Institute of Art History, Saint-Petersburg). She is the author of two books, editor of a number of international collections of articles. She has more than hundred scientific publications devoting to different aspects in studying of folk instrumental music and musical instruments of peoples of Central Asia. Saule Utegalieva participated in numerous of international conferences.

**Lilia A. Vishnevskaya** is Candidate of Arts, Professor of the Department of Music Theory and Composition of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov. Her Candidate Degree has been conferred at the St. Petersburg (Leningrad) Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, current work on Doctoral Degree is conducted at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Her scholarly interests are related to the study of the problems of ethnomusicology, as well as theoretical and practical musicology. She presented her papers at the national and international conferences and published her articles in *Musical Academy Quarterly*, *Musicology*, *Music and Time and Problemy Muzikal'noi Nauki*.

**Anna A. Zondereger** is Associate Professor at the Department of Music History of Petrozavodsk State Conservatory named after A. K. Glazunov. She is a degree candidate at the Department of History of Music of the St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov. The topic of her Candidate dissertation is "The 1st Piano Concerto of Dmitry Shostakovich in the Context of His Works of the Early 1930s." Her scientific interests are related to music of Shostakovich and to the questions of genre and style evolution of the music of the 20th century. She has participated in the national and international conferences, has published articles on the topics of Russian and western music and contemporary musical art.

