

# Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

# MUSIC SCHOLARSHIP

2010, № 2 (7)

Российский научный  
специализированный журнал

Russian Journal  
of Academic Studies

Главный редактор  
Л.Н. Шаймухаметова

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. Трёмбавельский  
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 (академия) 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, № 2 (7)  
© Электронная версия, Russia, 2010, № 2 (7)

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: **Аскарлов Р. Н.** Верстка: **Грицаенко Ю. В.**

### Административная группа выпуска:

**Галяутдинов И. Г.** – председатель Совета учредителей журнала, 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 12.10.2010 г. Формат 60 x 84<sup>1/8</sup>. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.  
Уч.-изд. л. 24,85. Усл.-печ. л. 27,40. Тираж 1000 экз. Заказ № 74.

### 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 Аракелова А. О.  
«Кадры решают всё»
- 11 Горизонты музыкознания**
- 11 Смит К.  
Психоаналитические драйвы в гармонии Александра Скрябина
- 18 Ханнанов И. Д.  
Экзистенциальная сигнификация: размышления о двух Мазурках Ф. Шопена
- 27 Музыкальный язык в исторической эволюции**
- 27 Исхакова С. З.  
Феномен гармонической вертикали в эпоху Высокого Средневековья
- 32 Девуцкий В. Э.  
Акустическая платформа развитой хроматики в итальянском мадригале XVI века
- 39 Музыкальное искусство XX века**
- 39 Губкина Н. В.  
Европейская музыкальная классика в вокальном творчестве Фрэнк Синастры (к вопросу о типологии аранжировок)
- 43 Кром А. Е.  
Филип Гласс и Роберт Уилсон: из истории творческого содружества
- 47 Синельникова О. В.  
Практика коллективного творчества композиторов в музыкальном искусстве постмодерна
- 52 Демченко А. И.  
Раздвигая горизонты (к юбилейной дате Е. В. Гохман)
- 56 Из истории зарубежной музыки**
- 56 Сараева С. В.  
О периодизации миннезанга
- 61 Домбраускаене Г. Н.  
Протестантский хорал как форма выражения ренессансных гуманистических идеалов
- 65 Художникова С. И.  
Трактат И. Кванца «Опыт наставления по игре на флейте traversière» (с исполнительскими комментариями)
- 70 Кривеженко В. С.  
Трактовка христианских образов в свете религиозно-философских взглядов Ф. Листа (на примере ораторий «Легенда о святой Елизавете» и «Христос»)
- 73 Из истории русской музыки**
- 73 Демченко О. А.  
Распространение клавесина в России XVI–XVIII столетий
- 77 Музыкальная культура народов России**
- 77 Жоссан Н. Ю.  
Пути претворения фольклора в русской духовной музыке конца XX века
- 81 Галина Г. С.  
Роль древнейших фольклорных жанров в формировании башкирской оперы
- 84 **Музыкальное краеведение**
- 84 Шабалина Л. К.  
Отделения Императорского Русского музыкального общества на Урале
- 89 Ахтямова А. Г.  
Скрипка в уфимском «Обществе любителей пения, музыки и драматического искусства»
- 92 Гарипова Н. Ф.  
В. К. Новицкий и его фортепианная «Школа»
- 95 Гродницкая Н. Ю.  
«Минувшее проходит предо мною...»  
Из «Воспоминаний» Гельмера Синисало
- 100 Диссертационные советы России**
- 100 Труханова А. Г.  
О диссертационном совете Саратовской государственной консерватории
- 103 Творческие портреты учёных**
- 103 Шаймухаметова Л. Н.  
Памяти М. Г. Арановского. «Всегда оставаться честным...» (последнее интервью журналу)
- 103 Ljudmila N. Shaymukhametova  
In Memory of M. G. Aranovsky. «To Always Remain Honest...» (The Last Interview to PMN)
- 106 Рыжкова Н. А.  
Марк Генрихович Арановский. Слово об учителе
- 114 Консон Г. Р.  
Иосиф Яковлевич Рыжкин
- 120 Международный отдел**
- 120 Smith K.  
The Psychoanalytic Drive in the Harmonic Language of Alexander Skryabin
- 123 Локк Ральф П.  
Расширенный взгляд на музыкальный экзотизм (продолжение, начало в № 6)
- 133 Панаотиоди Э. Г.  
«Музыкальное произведение – это document humain»  
Интервью с Константином Флоросом
- 137 Рецензии на зарубежные издания**
- 137 Ханнанов И. Д.  
О книге Николаса Кука и его рецензенте
- 138 Дебрулэ С.  
Рецензия на книгу Николаса Кука «Проект Шенкер»
- 141 Desbruslais S.  
Review – Nicholas Cook, *The Schenker Project*
- 143 Музыкальный стиль и жанр**
- 143 Урванцева О. А.  
Канон и стиль в духовно-концертной музыке русских композиторов XX века
- 148 Гусева А. Н.  
К проблеме исследования жанра вокализа

- 152 *Ситдикова Ф. Б.*  
Функции скрипки в партитурной нотации ансамблевых жанров барокко
- 158 *Лозан Е. М.*  
«Хоралы» Сезара Франка в зеркале стилевых диалогов романтизма и барокко
- 163 *Лебедев А. Е.*  
Жанр концерта для баяна с оркестром в контексте романтических традиций отечественной музыки XX века
- 167 *Труханова А. Г.*  
О связи времён в Хоровом концерте А. Шнитке
- 171 ***Художественный мир музыкального произведения***
- 171 *Аминова Г. У.*  
«Орестей» С. И. Танеева: трагедия-мистерия и православие
- 176 *Ткачук А. В.*  
Гармония символов и стилей в «Королеве фей» Генри Пёрселла
- 181 *Виноградова В. С.*  
Мироздание по Мессияну (о программах и авторских комментариях к фортепианному циклу «Каталог птиц»)
- 184 *Гурьянова Л. В.*  
Об особенностях метроритма в цикле Игоря Рехина «24 прелюдии и фуги для гитары»

- 189 ***Поэтика и семантика музыкального текста***
- 189 *Смирнова М. А.*  
О семантике инструментальных каденций XVIII – XX веков: к вопросу эволюции
- 194 *Репина К. Н.*  
Партитурные признаки текста клавирных сонат Д. Скарлатти
- 199 *Хатыпова Р. Р.*  
Виртуозные компоненты тематизма в скрипичных каприсах Н. Паганини
- 204 *Высоцкая М. С.*  
Анаграммирование как структурно-смысловой элемент музыкального текста (на материале сочинений Фараджа Караева)
- 210 ***Музыка, литература, философия***
- 210 *Слободнюк С. Л.*  
Рождение возмездия из духа музыки или Закон возмездия?..
- 215 ***Инноватика в музыкальном образовании***
- 215 *Третьяченко В. Ф.*  
Синестезический аспект содержания скрипичного учебника
- 220 ***Аннотации***
- 225 ***Сведения об авторах***

## CONTENTS

- 6 *Alexandra O. Arakelova*  
«Human Resources Decide Everything»
- 11 ***Horizons of Musicology***
- 11 *Kenneth Smith*  
The Psychoanalytic Drive in the Harmonic Language of Alexander Skryabin
- 18 *Ildar D. Khannanov*  
Existential Signification: The Abyss between Chopin's Op. 6 No. 1 and Op. 68 No. 4
- 27 ***Musical Language in its Historic Evolution***
- 27 *Saida Z. Iskhakova*  
The Phenomenon of Harmonic Vertical in the High Middle Ages
- 32 *Vladislav E. Devutsky*  
The Acoustic Platform of Mature Chromatic Style in the Italian Madrigal of the 16<sup>th</sup> Century
- 39 ***Musical Art of the 20<sup>th</sup> Century***
- 39 *Natalia V. Gubkina*  
European Musical Classicism in the Art of Franck Sinatra (to the Question of Typology of Arrangement)
- 43 *Anna Ye. Krom*  
Philip Glass and Robert Wilson: from History of Creative Collaboration
- 47 *Olga V. Sinelnikova*  
The Practice of Collective Activity of Composers in the Musical Art of Postmodernism
- 52 *Alexander I. Demchenko*  
Widening the Horizons (to the Anniversary of Ye. V. Gokhman)
- 56 ***On the History of Western Music***
- 56 *Svetlana V. Sarayeva*  
On Periodization of Minnesang
- 61 *Galina N. Dombrauskene*  
Protestant Choral of the Period of German Reformation as a Form of Social and Cultural of Expression of the Renaissance Humanistic Ideals
- 65 *Svetlana I. Khudozhnikova*  
The Treatise "On Playing the Flute" by J. J. Quantz (Comments of a Performer)
- 70 *Viktorija S. Kriveszenko*  
The Interpretation of Christian Images from the Point of View of F. Liszt's Religious Philosophy (Based on Oratorios *The Legend of Saint Elizabeth and Christ*)
- 73 ***On the History of Russian Music***
- 73 *Olga A. Demchenko*  
Introduction of Harpsichord into Russian Musical Culture of the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> Centuries



**77 Musical Cultures of Russia**77 *Natalia Yu. Zhossan*The Paths of Embodiment of Folklore in Russian Sacred Music of the End of the 20<sup>th</sup> Century81 *Gulnaz C. Galina*

The Role of the Most Ancient Genres in the Forming of Bashkirian Opera

**84 Area Studies in Music**84 *Ljudmila K. Shabalina*

The Divisions of the Imperial Russian Musical Society in the Urals Area

89 *Alsyu G. Akhtyamova*

Violin in Ufa "Society of Friends of Singing, Music and Drama Lovers"

92 *Ninel F. Garipova*

V. Novitsky and His Pianoforte «School»

95 *Natalia Yu. Grodnitskaya*"The Past is Passing by Me ..."  
From "The Memoirs" of Helmer Sinisalo**100 Dissertation Committees of Russia**100 *Alexandra G. Trukhanova*

On the Dissertation Committee of Saratov State Conservatoire (Academy)

**103 Creative Profiles of the Scholars**103 *Ljudmila N. Shaymukhametova*In Memory of M. G. Aranovsky.  
«To Always Remain Honest...»  
(The Last Interview with Mark G. Aranovsky)106 *Natalia A. Ryzhkova*

Mark Genrikhovich Aranovsky. A Word about the Teacher

114 *Grigory R. Konson*

Joseph Yakovlevich Ryzhkin

**120 International Division**120 *Kenneth Smith*

The Psychoanalytic Drive in the Harmonic Language of Alexander Skryabin

123 *Ralph P. Locke*A Broader View of Musical Exoticism  
(continued from No. 6)133 *Elvira G. Panaiotidi*«Musical Work is the Document Humain.»  
An Interview with Constantin Floros**137 Reviews of Western Publications**137 *Ildar D. Khannanov*

On the Book by Nicholas Cook and His Reivewer

141 *Simon Desbruslais*Review – Nicholas Cook, *The Schenker Project***143 Musical Style and Genre**143 *Olga A. Urvantzeva*

Some Features of Style in the Concert Versions of Sacred Music of Russian Composers of the 20th Century

148 *Ariadna N. Guseva*

To the Problem of Study of the Genre of Vocalize

152 *Flyura B. Sitdikova*

The Function of Violin in the Orchestral Score Notation of the Ensemble Genres of Baroque

158 *Elena M. Lozan*

Chants of Cesar Franck in the Mirror Style Dialogues Romanticism and Baroque

163 *Alexander Ye. Lebedev*

Concertos for Accordion and Orchestra in the Context of Romantic Traditions of Russian Music of the 20th Century

167 *Alexandra G. Trukhanova*

On the Link of Times in the Choral Concerto of Alfred Schnittke

**171 Creative World of a Musical Work**171 *Galima U. Aminova**The Oresteia* by S. I. Taneyev: Tragedy-Mysteria and the Orthodox Christianity176 *Alina V. Tkachuk*

The Harmony of Symbols and Styles in Henry Purcell's "The Fairy Queen"

181 *Vera S. Vinogradova*

The Universe According to Olivier Messiaen (the Programs and Author's Commentaries to the Piano Cycle "Catalogue d'oiseaux")

184 *Larisa V. Guryanova*

On the Program Aspects of Metre and Rhythm in I. Rehin's Cycle "24 Preludes and Fugues for the Guitar"

**189 Poetics and Semantics of the Musical Text**189 *Maria A. Smirnova*On Semantics of Instrumental Cadenza'a in Music of the 18<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Centuries: to the Question of Evolution194 *Ksenia N. Repina*

The Orchestral Score Attributes of the Text of Keyboard Sonatas by Domenico Scarlatti

199 *Raushania R. Khatypova*

Virtuoso Components in the Thematicism of Violin Caprices of Niccolò Paganini

204 *Marianna S. Vysotskaya*Anagram as Structural Meaning-Bearing Element of the Musical Text  
(on the Examples from Music of Faradz Karayev)**210 Music, Literature, Philosophy**210 *Sergey L. Slobodnyuk*

The Birth of Retatiation from the Spirit of Music or The Law of Retatiation?

**215 Innovations in Musical Education**215 *Vladimir F. Tretjachenko*

Synesthetic Aspect of the Content of a Textbook for Violin

**220 Abstracts****225 Contributors**

## Официальное мнение

А. О. АРАКЕЛОВА

### «КАДРЫ РЕШАЮТ ВСЁ»

История подготовки творческих кадров в России насчитывает не одно столетие и представляет собой процесс, подчиняющийся логике и законам развития общества и его культуры.

Осуществляемое в настоящее время реформирование системы образования в Российской Федерации делает актуальной задачу сохранения уникальных отечественных традиций в подготовке кадров для отрасли культуры и искусства.

Система образования в сфере культуры и искусства основывается на обязательных этапах обучения в Детской школе искусств, профильном училище или колледже, а затем творческом вузе. Положительные практические результаты доказали жизнеспособность и эффективность такой организационной структуры, основанной на принципах *непрерывности* и *преемственности* всех звеньев. Система оправдала себя как в подготовке профессиональных кадров, так и в подготовке культурно образованной части населения – зрителей и слушателей концертных залов и театров, посетителей выставок и вернисажей. До 1992 года функционирование данной структуры осуществлялось в соответствии с нормативными актами, которые были приняты либо непосредственно федеральным ведомством, то есть, Министерством культуры, либо совместными актами Министерства образования и Министерства культуры.

Последовавшие за Законом Российской Федерации «Об образовании» 1992 года законодательные акты стали рассматривать российскую систему образования как совокупность образовательных учреждений независимо от их отраслевой принадлежности. Компетенция по определению государственной политики в области образования и для творческих образовательных учреждений стала принадлежать Министерству образования и науки Российской Федерации.

Как только выстроенная отраслевая система образования стала пожинать первые плоды Закона Российской Федерации «Об образовании», культурное сообщество, и в первую очередь, педагогическое, стало высказывать обеспокоенность тем, что основной массив нормативных актов не предусматривает специфики подготовки творческих кадров и создаёт ряд системных проблем в вопросах обеспечения учебного процесса на всех уровнях – от Детской школы искусств до высшей школы.

Не увенчались пока успехом попытки взаимодействия двух ведомств – Минкультуры России и Минобрнауки России – по проблемам отраслевого образования, хотя подобных попыток было немало:

– в ноябре 1999 года состоялось совместное заседание коллегии Минкультуры России и Минобрнауки России на тему «О состоянии художественного образования в России»;

– в ноябре 2000 года было подписано соглашение между Минобрнауки России (В. М. Филиппов) и Минкультуры России (М. Е. Швыдкой) о координации деятельности двух министерств в области образования, расширения возможностей использования художественной культуры в образовательном процессе и для воспитания подрастающего поколения;

– в декабре 2001 года Минобрнауки России (В. М. Филиппов) и Минкультуры России (М. Е. Швыдкой) была утверждена Концепция художественного образования в Российской Федерации;

– в мае 2003 года был создан Учебно-методический совет по детским школам искусств при Минкультуры России, в состав которого вошли и представители Минобрнауки России, было утверждено положение о Совете;

– в октябре 2004 года состоялось заседание коллегии Минобрнауки России с участием представителей Роскультуры на тему «О ходе реализации Межведомственной программы развития системы дополнительного образования детей»;

– в мае 2005 года в Минкультуры России состоялась коллегия на тему «О перспективах развития системы художественного образования в Российской Федерации».

Итог данного перечня совещаний, советов, коллегий был один – ни одна проблема так и не решилась.

Первым системообразующим документом явилась одобренная в августе 2008 года Правительством Российской Федерации «Концепция развития образования в сфере культуры и искусства на 2008-2015 годы».

Утверждение Правительством Российской Федерации Плана по реализации мероприятий данной Концепции способствовало обсуждению проблем образования в сфере культуры и искусства на более высоком уровне:

– в сентябре 2008 года состоялось первое заседание Координационного совета по культуре при Ми-



нистерстве культуры Российской Федерации по вопросу реализации «Концепции развития образования в сфере культуры и искусства»;

– в апреле 2009 года в Минкультуры России состоялась коллегия на тему «Профессиональное образование в сфере культуры и искусства. Проблемы и перспективы»;

– в ноябре 2009 года состоялись парламентские слушания на тему «Вопросы развития системы художественного образования (законодательный аспект)»;

– на протяжении 2009 – начала 2010 года Минкультуры России и Минобнауки России провели около 10 различных совещаний и заседаний по вопросам образования в сфере культуры и искусства;

– в апреле 2010 года состоялось совместное заседание президиума Государственного совета Российской Федерации, президиума Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству и президиума Совета при Президенте Российской Федерации по науке, технологиям и образованию на тему «О повышении роли культуры и образования в развитии творческих способностей детей и молодёжи».

Именно Концепция отраслевого образования дала возможность разработать три законопроекта в части функционирования Детских школ искусств, ассистентуры-стажировки (так называемой «творческой аспирантуры») и о специфике деятельности образовательных учреждений среднего профессионального образования (колледжей), в которых дети обучаются музыкальному и хореографическому искусству с раннего школьного возраста (о так называемых «нетиповых» образовательных учреждениях, примером которых является Центральная музыкальная школа при Московской консерватории (ЦМШ), хореографические колледжи).

Все проекты этих законодательных актов вызваны тем, что в настоящее время деятельность ЦМШ находится вне правового поля, творческая аспирантура перестала функционировать в вузах с 1992 года, а Детские школы искусств, как учреждения дополнительного образования детей, постепенно перестают выполнять своё основное предназначение – закладывать профессиональные навыки будущим музыкантам и художникам.

Именно Концепция отраслевого образования дала возможность Минкультуры России разработать в новом проекте Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» нормы для образовательных программ в сфере искусства, которые отражены в статье 161.

А теперь перейдём к данным по отраслевому музыкальному образованию, которые явились итогом многолетних нерешённых проблем.

В настоящее время в России 5402 муниципальных Детских школ искусств, 247 училищ и коллед-

жей и 12 вузов регионального подчинения. В ведении Минкультуры России находятся 17 училищ и колледжей, а также 45 творческих вузов.

С 1990 года количество *Детских школ искусств* сократилось на 1189! И это при том, что в ряде населённых пунктов, в том числе, малых городах, именно Детская школа искусств является единственным очагом культуры. Кроме общеэстетического воспитания детей на протяжении XX столетия Детские школы искусств выполняли иную – главную и важную функцию – профессионального самоопределения детей и молодёжи.

Сегодня законодательство об образовании относит Детскую школу искусств к учреждениям дополнительного образования детей, то есть ставит её в один ряд с кружками, студиями и станциями юных натуралистов!

Статус учреждения дополнительного образования детей не предполагает для Детской школы искусств ни образовательных стандартов, которые бы явились нормативным документом для формирования учебных планов на всей территории России, ни выдачи выпускнику документа государственного образца. Отсутствует даже примерная форма (образец) документа об окончании школы.

Парадоксально, но законодательством Российской Федерации предусмотрена процедура государственной аккредитации Детской школы искусств, которая должна проверять, в первую очередь, качество образования. Однако, для оценки качества образования необходимы общие критерии, которые, например, имеются для колледжей или вузов. Но для Детских школ искусств они не предусмотрены и поэтому устанавливаются в каждом регионе самостоятельно, иногда без учёта специфики их работы.

В начале 2000-х годов Минкультуры России разработало примерные учебные планы для Детских школ искусств, в которых отражены многолетние традиции в обучении детей. Но по причине своего рекомендательного характера эти учебные планы не могут быть основным критерием оценки качества образования при государственной аккредитации, а обязательных учебных планов или федеральных требований к учебному процессу законодательство для Детских школ искусств не предусматривает. Всё это привело к тому, что процедура государственной аккредитации проходит в Детских школах искусств формально, поскольку она не в состоянии дать оценку качества реализуемых в Детских школах искусств образовательных программ.

Кроме того, Детские школы искусств финансируются местными властями зачастую по остаточному принципу. Это приводит к тому, что из учебных планов Детских школ искусств выпадают «затратные» предметы, предполагающие индивидуальное обучение ребёнка у преподавателя (например, игра

на музыкальном инструменте, композиция, сольное пение и т. д.).

Такие тенденции стали приводить к разрушению профессиональной направленности в обучении детей и приближать деятельность Детских школ искусств к целям и задачам клубной деятельности, кружков, творческих секций. То есть, Детские школы искусств стали заниматься общеэстетическим развитием, а профессиональная составляющая стала исчезать.

Статус Детской школы искусств как учреждения дополнительного образования детей ведёт к утрате у преподавателя нацеленности на подготовку из выпускника школы будущего абитуриента музыкального, хореографического или художественного училища, владеющего необходимыми навыками и умениями для продолжения профессионального образования. Отсюда – снижение качества подготовки будущих абитуриентов училищ.

В ряде регионов России в Детских школах искусств закрываются хоровые отделения, исчезают оркестры духовых и народных инструментов.

Многие проблемы Детской школы искусств связаны не только с отсутствием законодательных норм, но и с социально-экономическими условиями её функционирования, а именно:

1) крайне низким уровнем заработной платы педагогических работников, который в ряде регионов страны составляет 6-7 тысяч рублей за педагогическую ставку;

2) с нерешённостью вопроса о продолжительности рабочего времени преподавателей (так называемой норме часов педагогической работы за ставку заработной платы). При одинаковых затратах и условиях работы ставка заработной платы в младших классах Детской школы искусств предполагает нагрузку 24 часа в неделю, а в старших классах – 18 часов. В то же время в учреждениях дополнительного образования детей системы Минобрнауки России (кружках, студиях, секциях) норма часов за ставку заработной платы единая и составляет 18 часов в неделю;

3) с отменой права на досрочное назначение трудовой пенсии преподавателям;

4) ростом родительской оплаты за обучение, которая не предусмотрена законодательством, но, тем не менее, в ряде регионов страны становится нормированной и обязательной частью бюджетного финансирования (Псковская область, Ростовская область, Калининградская область, Тюменская область и др.);

5) весьма скромным материально-техническим состоянием этих школ (отсутствием благоустроенных учебных помещений, обновлённого музыкального инструментария, технических средств обучения). Согласно статистике из общего количества Детских школ искусств (5402) требуют капитального ремонта 2602 школы, при этом из 1939 Детских школ искусств, расположенных в сельской местнос-

ти, 903 школам крайне необходим капитальный ремонт;

б) отсутствием в школах методического обеспечения (учебников, хрестоматий, учебных пособий).

Планируемый переход образовательных учреждений в новую организационно-правовую форму (автономные учреждения), введение рыночных инструментов в образование может обернуться ликвидацией большого количества Детских школ искусств, особенно в малых городах и сельской местности. Отсутствие уже в настоящее время необходимых бюджетных ассигнований для Детских школ искусств, увеличение размера родительской оплаты может привести к невозможности обучения в них детей из малообеспеченных семей.

Сохранение и развитие сети Детских школ искусств, как одной из важных составляющих образовательного пространства отрасли – одна из первоочередных задач федеральных, региональных и муниципальных органов исполнительной власти. Для любого специалиста очевидно, что утрата первого звена трёхступенчатой модели образования в сфере культуры и искусства приведёт к невосполнимой утрате завоеванных позиций отечественного образования в области культуры и искусства, признанного во всём мире.

Названные проблемы правового, социального характера в значительной степени порождают проблемы качества образования. Каково качество преподавания, например, музыкально-теоретических предметов в школах? Каким образом детские школы искусств обеспечиваются педагогическими кадрами соответствующего профиля?

Поставщиками педагогических кадров в Детские школы искусств должны являться образовательные учреждения среднего профессионального образования (музыкальные училища, колледжи). Часто пополняют кадры ДШИ и выпускники образовательных учреждений высшего профессионального образования. Статистика даёт сухую, но впечатляющую информацию.

У Минкультуры России всего 17 подведомственных колледжей, в регионах их 250, что составляет всего 8% от общего количества средних специальных образовательных учреждений в России других ведомств. Из всего количества средних специальных образовательных учреждений России отрасли культуры и искусства (264) только 99 готовят специалистов по теории музыки. По данным 2008-2009 учебного года по специальности «Теория музыки» обучается 1256 человек, приём составляет 335 человек, выпуск – 351 человек.

Если предположить, что все выпускники СПО (351 чел.) определяют своё место работы в ДШИ, в которых дети учатся музыкальному искусству, то только 9% ДШИ будут иметь возможность ротации педагогических кадров по этой специальности, а



это означает, что каждая школа может рассчитывать на приход нового молодого специалиста один раз в 10 лет – в лучшем случае. Но этот подсчёт лукав, так как в реальности значительный процент выпускников СПО (свыше 75%) продолжают своё образование в вузах.

Так, *Улан-Удэнский музыкальный колледж им. П. И. Чайковского* в 2009 году выпустил 1-го студента по специальности «Теория музыки», он же поступил в вуз, в то время как Детских школ искусств в Бурятии – 73. *Карачаево-Черкесский государственный колледж культуры и искусств им. А. А. Даурова* выпустил в 2009 году 4-х человек, все продолжают обучение в вузах (ДШИ в Карачаево-Черкесской республике – 31). *Петрозаводское музыкальное училище им. К. Э. Раутто* выпустило в 2009 году 5 человек, из них 5 человек продолжают обучение в вузах (ДШИ в Карелии – 29). Единственное образовательное учреждение в Краснодарском крае, готовящее специалистов по теории музыки – *Краснодарский музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова* выпустил 4-х студентов, все четверо продолжают обучение в вузах. С одной стороны, продолжение обучения в вузах является положительным фактором в подготовке профессиональных кадров, но с другой, – после окончания вузов лишь половина выпускников трудоустроивается в Детских школах искусств.

Ситуация более чем тревожная. Как показывает знакомство с кадрами детских школ искусств, музыкально-теоретические дисциплины обеспечиваются зачастую лицами, имеющими диплом пианиста, дирижёра академического хора или иной, непрофильной специальности.

Можно было бы, посочувствовав детским школам искусств, порадоваться за вузы искусства. Однако, картина с приёмом в них далека от удовлетворительной. Из 57 образовательных учреждений высшего профессионального образования отрасли культуры и искусства только 26 готовят специалистов по специальности «Музыковедение». По данным 2008-2009 учебного года по этой специальности обучается 890 человек, приём составляет 158 человек, выпуск – 154 человека.

При проведении анализа представленных вузами материалов по приёму абитуриентов за последние три года выявилось следующее.

В федеральные учебные заведения высшего профессионального образования в 2006 году на музыкальные специальности конкурсная ситуация определилась следующим образом: в Воронежской государственной академии искусств – 1 человек на 1 место, в Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова – 1,1 человека на 1 место, в Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского – 1 человек на 1 место, в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского – 1,7 человек на 1 место, в Казанской госу-

дарственной консерватории им. Н. Г. Жиганова – 1,3 человека на 1 место.

Из анализа конкурсной ситуации при приёме абитуриентов на 2008-2009 учебный год в музыкальные вузы, расположенные в регионах России, конкурс составил 1,5 человека на 1 бюджетное место, а в учебных заведениях г. Москвы (Московская государственная консерватория, Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова) – 2,3 человека.

По специальности «Музыковедение» в 2008 году конкурс при приёме абитуриентов в Московской консерватории и Институте Ипполитова-Иванова составил 1,3 человека на 1 место, в региональных вузах – 1,3 человека на 1 место, в некоторых вузах – 0,7 человека на 1 место.

Таким образом, конкурсная ситуация при приёме абитуриентов по специальности «Музыковедение» в вузах, расположенных в регионах страны, практически отсутствует.

Приём абитуриентов 2010 года показал небольшое улучшение ситуации и в целом на музыкальные специальности он составил 1,6 человек на 1 бюджетное место.

Основные проблемы, связанные с отсутствием конкурсной ситуации при приёме абитуриентов на музыкальные специальности, напрямую зависят от общей политики государства в сфере культуры и искусства. С одной стороны, в течение долгих лет практически отсутствовала пропаганда классического искусства в СМИ, что негативно сказалось на сознании целого поколения нации.

С другой стороны, – социальная незащищённость, беспрецедентно низкий уровень оплаты труда делает непривлекательной данную сферу деятельности в целом. Можно говорить о полном отсутствии какой-либо мотивации для профессионального обучения детей музыке и другим видам искусства. Одной из причин является и возросшее количество непрофильных вузов, реализующих образовательные программы отрасли культуры и искусства.

Свой отрицательный вклад вносит и всё более возрастающая, далеко не всегда оправданная академизация профильного образования, что в конечном счёте, приводит к ограниченной востребованности выпускаемых специалистов и, как следствие, – отсутствию конкурсной ситуации при приёме абитуриентов в учебные заведения.

Приём абитуриентов этого года выявил практически отсутствие конкурса по ряду музыкальных специальностей, призванных готовить профессиональные кадры для симфонических оркестров и хоровых коллективов. Общеизвестно, что только наличие конкурса при приёме абитуриентов позволяет выбрать наиболее талантливого, творчески одарённого студента, при этом профессиональное обучение тысячи студентов ещё не обязательно

взрастит гения, а сможет только создать для этого условия.

Государство не должно спокойно смотреть на сокращение образовательных учреждений, снижение или отсутствие конкурсной ситуации при приёме абитуриентов, низкий социальный статус работника культуры, напрямую связанный с уровнем оплаты его труда, неудовлетворительную материально-техническую базу образовательных учреждений, несовершенство законодательных актов и т. д.

Обозначенные выше проблемы составляют лишь малую часть тех вопросов, которые постоянно возникают у образовательных учреждений отрасли. И как ни печально, наиболее сложно они решаются именно у той горстки учебных заведений, которые и составляют национальное достояние нашей страны. Признать уникальность отечественных традиций в подготовке кадров для отрасли культуры и искусства с весьма ограниченным количеством профессиональных учебных заведений (в некоторых случаях и единичным), готовящих кадры для отрасли, с их

малокомплектностью, узкопрофильностью, проблемами с подготовкой научных кадров и развитием вузовской науки, нетиповым характером подготовки кадров, то есть со всем тем, что так не вписывается в основные рамки реформы образования и в общие «стандарты» – должно стать основной задачей государственной политики по подготовке кадров, а представители органов исполнительной власти должны нести ответственность за сохранность национального достояния.

Необходимы существенные коррективы в механизме реализации государственной политики в области культуры и образования, поскольку политика тех ведомств, которые, по сути, и должны отвечать за профессиональное становление и духовно-нравственное воспитание, отличается разобщённостью и разбалансированностью. Представляется возможным решение давно назревших проблем только на условиях равных прав и возможностей, здоровой конкуренции ведомств, которая, безусловно, не может положительно не сказаться и на результате.

**Аракелова Александра Олеговна** –  
заместитель директора  
Департамента науки и образования  
Министерства культуры России,  
кандидат искусствоведения, доцент







КЕННЕТ СМИТ

*Даремский университет, Великобритания*

## ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЕ ДРАЙВЫ В ГАРМОНИИ АЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА

### Предисловие и комментарий переводчика

Дорогие читатели!

Редакция предлагает вашему вниманию перевод статьи английского музыковеда Кеннета Смита «Психоаналитические драйвы в гармонии Александра Скрябина» (оригинал публикуется в «Международном отделе» этого же выпуска). Предлагаемый в статье метод анализа опирается на прочную логическую конструкцию, объясняющую многие аспекты гармонического языка композитора и рассматривающую систему напряжения с точки зрения восприятия и переживания психических процессов.

Несколько важных пунктов в размышлениях К. Смита заслуживают специального внимания. Первый из них заключается в том, что новейшее представление о субъекте и его движущих силах основывается на идее известного психоаналитика Жака Лакана об «отсутствующем объекте желания». Смит совершенно правомерно опирается на этот тезис в своих рассуждениях о музыке. Второй тезис, вытекающий из названной предпосылки, заключается в том, что гармоническое тяготение, примеры применения которого хорошо описаны в теоретической литературе, тем не менее, остаётся неизведанным феноменом. Доминантсептаккорд разрешается в тонику: кажется, нет более простой для понимания категории. Но почему он разрешается, каковы психофизиологические механизмы (а они по существу когнитивные, то есть, обнаруживающиеся повсеместно в реакции человека как вида)? Смит предлагает рассматривать механизм разрешения доминантовой функции как реализацию влечения. Человек, чувствующий необходимость разрешения доминанты в тонику, испытывает то же эмоциональное состояние, как и в другой, хорошо описанной психоаналитиками, ситуации чувственного переживания. Здесь Смит апеллирует к известному феномену субституции: человеку кажется, что это доминантсептаккорд «чувствует влечение» к тонике, хотя, на самом деле, человек приписывает музыкальным структурам свои чувства.

Смит обозначает доминантсептаккорд как «драйв». В нашем переводе слово «драйв» применяется чаще, чем его синоним «влечение». Выбор был продиктован спецификой оригинала и смысловым богатством слова «драйв»: оно означает не просто влечение к чему-либо, а состояние принудительного, усиленного чем-либо движения. Именно такой представляется необходимость разрешения доминантсептаккорда в тонику. Другими словами, функция доминанты – это функция драйва, или влечения в тонику.

Третий тезис соотносит первые два с особенностями позднеромантической гармонии. И здесь Смит выходит на важнейшие формулировки. Известно, что после появления «Тристана» доминантсептаккорд, оставаясь под воздействием своего драйва, тем не менее, потерял из виду тонику. В первых четырёх аккордах Вступления к «Тристану» обнаруживается водораздел в теории музыки. Американские теоретики, такие как Джей Ран и Ричард Кон, склонны считать, что с отсутствием тоники сама концепция разрешения теряет смысл и возникает «нефункциональная центричность звуковысот». Другие, российские теоретики, и Смит – аналогично, пытаются концептуально обосновать драйв доминантсептаккорда при отсутствии тонического объекта.

Характерен интерес Смита к российской теории, в частности, к трудам А. Милки и Б. Яворского. Объяснение, предложенное Смитом, элегантно и стройно: мы раскрываем обманчивость желания как стремления к объекту тогда, когда в аккорде появляется не один тритон, а несколько. Теперь вместо одного «драйва» мы слышим и ощущаем сразу несколько, и они соотношены друг с другом так, что ни одно возможное разрешение не разряжает драйв. В конечном счёте, теория тритональной структуры, так полно развитая в российской теории, получает в статье Смита интересное и доказательное объяснение.

Д-р Ильдар Ханнанов

УДК 78.013

Скрябин был подлинным поэтом тональной эротической ласки, и он умел мучить, жалить, ласкать и нежно убаюкивать своими терпкими звучаниями; в его композициях выражена «наука тональной любви»  
Леонид Сабанеев<sup>1</sup>

В то время как Александр Скрябин сочинял музыку, которая, как считается, воплощала пробуждение сознания<sup>2</sup>, Зигмунд Фрейд работал над формированием теории влечения (или теории драйва) – источника подсознательной энергии, который побуждал изнутри человека к осознанным действиям<sup>3</sup>. Несмотря на отсутствие свидетельств того, что Скрябин имел доступ к теориям Фрейда<sup>4</sup>, парафразы на темы трудов экспериментатора-психолога Вильгельма Вундта, обнаруженные в дневниках Скрябина, ясно свидетельствуют о его активно культивируемом интересе к психологии.

И Скрябин стремился к использованию знания психологии в музыкальных произведениях. Одна запись в его дневнике гласит: «В большинстве моих музыкальных поэм имеется специфическое психологическое содержание»<sup>5</sup>. Ещё в 1904-м году жена Скрябина, Вера, писала: «Саша читает много книг по философии и психологии, и всё время обдумывает свои будущие сочинения»<sup>6</sup>. То, что Скрябин не проводил чёткого различия между философией и психологией легко объяснить: ведь «теория влечения» Фрейда выросла из той же философии, которая привлекала и Скрябина, а именно, из философии Артура Шопенгауэра, его концепции Воли<sup>7</sup>.

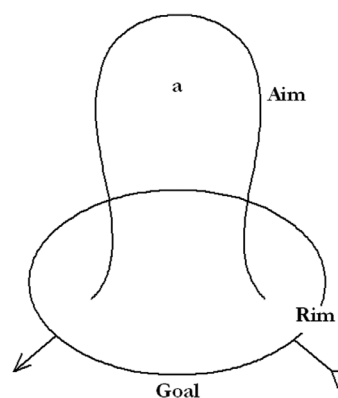
Новаторство Скрябина заключается в интегрировании этих идей в музыкальную композицию, что полностью согласовывается с эстетикой Серебряного века. По словам современника Скрябина, поэта-символиста Вячеслава Иванова, «Скрябин музыкально воссоздал движения воли»<sup>8</sup>. Представители этого эстетического круга верили, как и Шопенгауэр, в то, что музыка может непосредственно представлять движения «Воли» – динамической версии кантовской «вещи в себе».

Действительно, Шопенгауэр утверждал, что эти отношения даже более тесные: музыка была «точной копией» самой Воли; она не была простой репрезентацией. Фридрих Ницше – пожалуй, любимый философ Скрябина – также позиционировал музыку как воплощение всего дионисийского, то есть, грубой, неудержимой, непосредственной, сырой энергии<sup>9</sup>. Этим идеям было суждено сформировать новую дисциплину, психоанализ, достигшую своего зенита в 1960-е годы в трудах Жака Лакана, французского учёного-психоаналитика, который существенно переформулировал фрейдовскую теорию влечения.

По Фрейду, влечения сходны с шопенгауэровской Волей; они представляют «силы, которые объясняют напряжения, вызванные нуждами индивида»<sup>10</sup>. В отличие от Instinkte (инстинктов) – определённых

органических потребностей – фрейдовские Triebe (драйвы) динамичны и изменяемы<sup>11</sup>. Инстинкты могут быть удовлетворены объектами внешнего мира – такими, как еда и вода, но драйв оказывает неумолимое давление на субъект. Как сильный ветер, мощь которого можно измерить только по его воздействию на деревья и дома, драйвы невозможно наблюдать как таковые; психоаналитики могут только *индексально* (то есть, с помощью признаков и косвенных указаний) обнаруживать их существование в поведении субъекта<sup>12</sup>. Драйвы бессознательны; они существуют во множестве проявлений; они могут ассоциироваться с любыми частями тела, хотя и необходимо признать, находятся под гегемонией «генитальных влечений» человека. Теория Фрейда прошла несколько этапов забвения и возобновления интереса к ней. Лакан восстановил её в своих «Четырёх основных понятиях психоанализа», вернувшись к Фрейду обогащённым своим собственным клиническим опытом. Главной задачей Лакана была деконструкция объекта влечения. Он показал, что цель влечения заключается в том, чтобы покинуть свою круговую траекторию, обойти вокруг своего объекта, и вернуться на свою орбиту: «То, что является фундаментальным на каждом уровне драйва, – это движение за пределы и обратно, представляющее структуру драйва»<sup>13</sup>. Другими словами, драйв не хочет быть удовлетворённым. В книге «Семинар 11» Лакан представляет следующую структуру в виде диаграммы (пример № 1).

Пример № 1. Модель цепи драйва Лакана



Типичный драйв создаёт «потребность» в чем-либо, но после осознания того, что потребность не удовлетворит его, драйв возвращается на свою круговую орбиту. Этот механизм включает в себя процесс



«желания», которое действует как экран фантазии и создаёт иллюзию того, что неприятное состояние драйва может стать приятным. Таким образом, Лакан отождествляет желание с интерпретацией, показывая, что в акте интерпретации влечения мы приписываем ему объект желания. Лакан утверждает, что «подходя к своей цели, интерпретация направлена к желанию, с которым она, в некотором смысле, идентична. Желание, на самом деле, и есть интерпретация»<sup>14</sup>. По Лакану, этот процесс создаёт фундаментальную ошибку в определении подлинной цели влечения и заставляет влечение постоянно промахиваться мимо своей цели, возвращаясь смиренно к своему тернистому круговому пути.

Скрябин описывает в своих дневниках то, что по существу является драйвами в различных обликах. Например, он говорит о «порывах» и «стремлениях», которые мотивируют действие («О жизнь, о творческий порыв (мечта [желание! – К. С.] / Всесоздающее хотенье»)<sup>15</sup>, о «пульсации» («что-то начало мерцать и биться, и это что-то одно»)<sup>16</sup>, об «энергии» («абсолютное единство ... воля к жизни, желание жить, желание другого, нового, энергии»)<sup>17</sup>, о «порыве» («порыв нарушает небесную гармонию»)<sup>18</sup> или о Воле («Дух ... создаёт свой собственный Мир при помощи своей творческой Воли»)<sup>19</sup>. Развивая свой шопенгауэровский посыл, Скрябин трансформирует кантовскую «вещь в себе» в динамическую и мотивирующую силу («Бытие любит быть ... Бытие – воля к жизни»)<sup>20</sup>. Предвещая Лакановскую идею о том, что «желание просто хочет продолжать желать», юный Скрябин осмысляет желание как самодвижущуюся силу («Острое желание, безумное, но сладостное, / Бесконечно без какой-либо другой цели кроме вожеления, / Я бы желал»)<sup>21</sup>. Вполне очевидно, что фрейдовское влечение скрывается под такими изречениями. Но как это всё воплощено в музыке Скрябина?

В музыковедении отношения между философией и музыкой остаются неструктурированными. Во многом проект преодоления схизма между теоретическим драйвом и музыкальной субстанцией разрабатывался уже давно. Эрнст Курт анализировал «волны энергии», которые музыка поднимает, рассматривая хроматизм как Волю – «позыв к движению», как «потенциальную энергию»<sup>22</sup>; Леонард Майер учил своих студентов тому, как музыкальные «тенденции» функционируют в контексте слушательских ожиданий<sup>23</sup>; Фред Лердал, развивая своё сотрудничество с Реєм Джакендоффом, сформулировал математические модели музыкального «напряжения»<sup>24</sup>; Дэниэл Харрсон проанализировал «разрешения», протекающие через нео-римановскую функциональную гармонию<sup>25</sup>. Хайнрих Шенкер использовал сходный с этими концепциями язык описания ещё в 1935-м году: «...фундаментальная линия означает движение, стремящееся к цели, и, в

конечном счёте, к завершению своего курса. В этом смысле мы видим наш собственный жизненный импульс в движении фундаментальной линии, полную аналогию с нашей внутренней жизнью»<sup>26</sup>. И ещё он утверждал, что «каждая звуковысота одержима одинаковым внутренним влечением к прокреации бесконечных поколений обертонов»<sup>27</sup>.

Особенно интересна в этом отношении советская аналитическая традиция: Александр Милка использовал термин «тяготение» в 1960-м году, которое, как объясняет комментатор русской аналитической традиции Ильдар Ханнанов, означает «притяжение к чему-либо», «необходимость разрешения» и «позыв к действию»<sup>28</sup>. Григорий Колюс, современник Шенкера, писал в 1933-м году об «акте творческой воли» в гармонии и ввёл термин «пульсовая волна», с подразумевавшейся ссылкой на «волю к власти» Ницше и «жизненный порыв» Бергсона<sup>29</sup>. И что же представляют термины «жизненный импульс», «энергия», «напряжение», «позыв», «тенденция» и «разрешение», если не теорию фрейдовского драйва, выраженную каждым по своему?

Один из наиболее известных примеров энергии драйва в музыке, обсуждавшийся большинством теоретиков, представляет разрешение доминанты в тонику. Как утверждал Рамо, необходимость разрешения диссонантного созвучия придаёт «драйв» всей тональной музыке<sup>30</sup>. В своём анализе шести песен «Georgelieder» op. 15 Шёнберга Стивен Ларсон упоминает «драйв» аккорда пятой ступени к аккорду первой, что можно отнести также и к музыке Скрябина, в которой чётко выделяется опора на доминантсептаккорд. Многие теоретики связывали эту особенность с его музыкальной теорией желания и структур тяготения/разрешения:

«То, что поздний стиль Скрябина должен рассматриваться как основанный на “доминанте”, логично и исторически объясняется не только тем, что характерной чертой переходного стиля является пролонгация разрешения, но также и тем, что философия Скрябина предполагала творческое начало как бесконечное следование изменчивой цели. Тенденция доминанты разрешаться в тонику является, пожалуй, самой ярко выраженной характеристикой, разряжающей напряжение тональной музыки»<sup>31</sup>.

Тогда как гармония Скрябина чаще всего рассматривается как основанная на доминанте, типичный анализ одного из «мистических» аккордов представляет его как лишь одну доминантовую гармонию. Ричард Тарускин настаивает на том, что этот аккорд «выражает доминантовую функцию», тогда как Питер Саббах в своей диссертации демонстрирует, как скрябинская гармония произведена из отдельно взятого доминантсептаккорда<sup>32</sup>. По логике этих анализов, названный аккорд должен разрядить своё напряжение в единое тоническое трезвучие,

однако такое разрешение противоречит понятию «драйва» как неоднозначного и одновременно поливалентного феномена. Но если мы разделим эти сложные созвучия на элементы и проследим пути их разрешения, мы обнаружим, что в таких аккордах множество доминантовых элементов – назовём их «драйвами» – и они грозят растащить аккорд одновременно в разных направлениях. Возьмём, к примеру, аккорд, ставший знаменитым из-за многократного использования в пятом симфоническом произведении, «Прометее». Это созвучие располагается между двумя доминантсептаккордовыми структурами, которые тянут одновременно и в сторону субдоминанты, и в сторону доминанты *C dur*'а (пример № 2).

Пример № 2 Состав прометеевского аккорда

The image shows the Prometheus Chord in G major and F major. The notation includes a treble clef and a bass clef. The G major chord is shown with notes G, B, D, F, A, C. The F major chord is shown with notes F, A, C, E, G, Bb. The text below the notation reads: "Prometheus Chord C Root", "V7 I", "G major", "V7 I", "F major".

Данная структура не имеет ничего общего с «битональностью», поскольку её доминантовые элементы тесно спаяны друг с другом. Возможно, что здесь мы воспринимаем кантовское «возвышенное» (например, в формулировке Славоя Жижека в его обсуждении опер Россини) как дестабилизирующий избыток требований, которые оказывается невозможным выполнить<sup>33</sup>.

И тем не менее, интерпретировать эти аккорды как разрешение их отдельных компонентов в разные «тоники» было бы желательным. В такте 4 Поэмы ор. 71, № 2, мы обнаруживаем ещё один такой пример. Здесь *D7* «драйв» скрывается под поверхностью на протяжении трёх тактов, тогда как дополнительный «драйв» *C7*, образованный нотами *C*, *E* и *B*, прорывается на поверхность на второй доле первого такта. Оба эти драйва возвращаются в такте 3, когда *C7* в этот раз перемещается в басовый регистр, а *D7* проявляется в хроматических пассажах в правой руке, с кульминацией на тритоне *C-Fis*. Особый интерес представляет такт 4, в котором оба драйва разряжаются своё напряжение: один в *F7* в левой руке, а другой в *G* в правой руке (пример № 3).

Пример № 3 А. Скрябин. Поэма ор. 71, № 2

The image shows the musical notation for Example 3, titled "En rêvant, avec une grande douceur". It includes a treble clef and a bass clef. The notation shows a sequence of chords: *D7*, *C7*, *D7*, *G7*, *C7*, *F7*. The text below the notation reads: "En rêvant, avec une grande douceur", "p", "dim.", "D7", "C7", "D7", "G7", "C7", "F7".

Схожие процессы протекают в раннем Этюде ор. 56, № 4, в котором в начальных тактах наблюдается разъединяющая и, очевидно, дезорганизующая цепь разряжений (пример № 4).

Пример № 4 Этюд ор. 56, № 4

The image shows the musical notation for Example 4, titled "Presto" (1908). It includes a treble clef and a bass clef. The notation shows a sequence of chords: *F7*, *A7*, *D*, *C7*, *F*, *B7*, *G#7*, *D7*, *G7*. The text below the notation reads: "Presto", "(1908)", "pp", "F7", "A7", "D", "C7", "F", "B7", "G#7", "D7", "G7".

В такте 1 разряжение обнаруживается только в верхнем тритоне *Cis-G*, который разрешается вовнутрь в терцию *D(Cis)-Fis*, очевидно отделённом от более явного движения в басу от *B7* к *Gis7*. В тактах 2-3 эта структура транспонирована на тритон из доминантсептаккорда *C7* (*E-B*) в верхних голосах, тогда как *D7* драйв появляется в басу. Так же, как и в примере из ор. 71, они разряжаются как отдельные элементы в *F* и *G7*, но в ор. 56 драйвы пространственно обращены (перевернуты), что свидетельствует о том, что скрябинские «мистические» аккорды не могут быть представлены как единые, безусловные, основанные на доминанте, формы желания.

Впрочем, далее в партитуре этого Этюда, Скрябин снижает интенсивность хаотических аккордовых смен в пользу чего-то более сфокусированного, построенного на едином аккорде вместо множества аккордов (пример № 5).

Пример № 5 Этюд ор. 56, № 4

The image shows the musical notation for Example 5, titled "Presto". It includes a treble clef and a bass clef. The notation shows a sequence of chords: *D7*, *C7*, *D7*, *G7*, *C7*, *F7*. The text below the notation reads: "Presto", "p", "cresc.", "mf", "D7", "C7", "D7", "G7", "C7", "F7".

Ярко выраженная последовательность, квинтовый круг в басовом регистре, проходит от *Es* до *Ges* дважды во второй половине этюда, пока Скрябин не завершает её псевдокаденцией в *Ges*, искажённой присутствием доминантсептаккорда над тоническим разрешением. Такой тип телеологии характерен для сочинений Скрябина среднего периода (1903-1911). И действительно, другая программная пьеса, названная «*Désir*», заканчивается также «полной автентической каденцией» в *C*. Парная с ней пьеса ор. 57 продолжает эту тенденцию и проходит уверенно через цикл квинт к *C*, растягиваясь от *C* до *Des* в последнем аккорде (примеры № 6-8).

Пример № 6 «*Désir*», ор. 57, № 1

Пример № 7 «*Caresse Dansée*», ор. 57, № 2, такты 41-47

Пример № 8 «*Caresse Dansée*», ор. 57, № 2, такты 55-59

Эта траектория совпадает с Лакановскими драйвами, которые становятся диахронно наложенными на более единый объект желания; в данных пьесах это – тонический аккорд. Таким образом, то, что мы воспринимаем на слух посредством этих основанных на драйвах гармоний, представляет процесс «интерпретации», который Лакан приравнивает к желанию. Конечно, это *мы*, слушатели, делаем всю работу по интерпретации, и, следовательно, это *наши* желания активизируются, но это происходит – как если бы музыка *сама* выбирала определённый драйв из хаотического испарения и давала ему расцвести до конца, умаляя значение других драйвов. Музыка помогает нам интерпретировать путём, по существу, интерпретации *самой себя*.

Но для Лакана эта «интерпретация» драйва и его сублимация в фокус желания представляется фундаментальной ошибкой восприятия того, что драйв хочет на самом деле. Драйв, на самом деле, воделеет свою круговую орбиту, а *желание* является фундаментальной иллюзией – фантазией, которая лишь слегка приближается к тому, чтобы определить драйв путём придания ему единого голоса вместо множества голосов бессознательного. Скрябин начал воплощать эту идею в своих поздних сочинениях. Он начал сторониться от завершения своих пьес сверкающими тоническими аккордами и, в конце жизни, был рад выложить множество драйвов и позволить им вращаться по круговым орбитам вместо того, чтобы следовать какой-либо цели. В таких поздних произведениях, как проанализированная выше Поэма ор. 71, № 2, Скрябин представляет осцилляцию между четырьмя малотерцовыми полюсами – *D, F, As* и *H*. Они скрываются в сильных басовых драйвах, заключённые в статическую гармоническую орбиту (пример № 9).

Пример № 9 Поэма, ор. 71, № 2, такты 1-18



Их самовоспроизводящая транспозиционная схема отвергает любую возможность квинтовых каденционных требований и продолжает развиваться в потенциально бесконечном цикле. Но Скрябин в своём позднем стиле предпочитает оставлять конфликт драйвов незавершённым. Каждый драйв выражает себя так же свободно в конце пьесы, как и в её начале. Последняя гармония Поэмы ор. 71, № 2 содержит такие же драйвы, как и начальные  $C^7$  и  $D^7$ , хотя и в другой аккордовой аранжировке (пример № 10).

Пример № 10      Заключительный аккорд Поэмы  
ор. 71, № 2



Таким образом, Скрябин переходит от построенных на желании механизмов ориентирования хаотической множественности драйвов на тонический объект в сторону более объективного представления *нумерального\** драйва, находящегося под поверхностной фантазией целостности, которую это желание производит. Нигде это не проявляется с такой выразительностью, как в двух самых известных произведениях Скрябина: в необычайно разросшейся и необычайно чувственной «Поэме экстаза», ор. 54, и в симфонии цвета «Прометей», ор. 60. В более ранней из двух – «Поэме экстаза» –  $C\ dur$ 'ный аккорд заявлен в начале партитуры как тонический центр, и сила звука  $G$  как доминанты на всём протяжении звучания музыки, кажется, предвещает появление колоссальной каденции в конце и представляется совершенным способом удовлетворения драйва через желание; нас дразнили этой тоникой на протяжении всей пьесы и в конце мы получаем

\* Этот термин взят из кантрианского разделения на *нумы* и *феномены* (прим. переводчика).

\*\* На языке оригинала статья размещена в Международном отделе на с. 115-117.

The original English version of this article can be found on pp. 115-117.

её во всём великолепии. И тем не менее, гигантский  $Fis\ dur$ 'ный аккорд в конце «Прометей» не производит такого же впечатления, поражая нас своей неаутентичностью, представляя ложное окончание произведения, то, что Адорно называл «беспомощным клише»<sup>34</sup>. Дэниэл Харрисон в своём анализе этого аккорда выявляет то, как он получает тоническую функцию только лишь по своему структурному положению в форме. По словам Харрисона, мы бы хотели слышать этот  $Fis\ dur$ 'ный аккорд как аккорд субдоминантовой группы в тональности  $B$ , но «павловский рефлекс, ассоциирующий тоническую функцию обязательно с композиционным заключением, берёт верх в нашем восприятии»<sup>35</sup>. Этот аккорд, наверное, призван обмануть нас, заставляя думать, что он был логическим завершением бушующих драйвов, которые Римский-Корсаков называл «неумолимыми напряжениями»<sup>36</sup>. И, тем не менее, Скрябин обнажает нечто глубоко правдивое о природе желания: именно такой отвлечённый фантазийный элемент вводит нас в заблуждение по поводу удовлетворения драйва. Но, конечно, и для Фрейда, и для Лакана, и, как нам кажется, для Скрябина, под этими «опознанными» объектами желания скрываются пульсирующие драйвы, которые оказывают своё непрерывное давление и сопротивляются попыткам их заглушить при помощи любых навязанных извне объектов.

Можем предположить, что наш подход к анализу музыки указывает на новую методологию работы со сложной хроматической гармонией и непосредственно отражает человеческие влечения (драйвы) – главное достижение музыки XX-го века, её неоднозначность. Эту неоднозначность аналитики (такие же люди, как и все!) отчаянно пытаются подавить. Однако, в дополнение к анализам реализованных музыкальных процедур важно обратить внимание на многие неосуществлённые потенциальные драйвы, которые пульсируют, как и драйвы человеческой психики, в музыке XX века\*\*.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Leonid Sabaneyev, *Modern Russian Composers* (New York: Da Capo Press, 1975), 61.

<sup>2</sup> Как это выразил Кусенс: «...его музыка быстро придала голос этому огромному расширению сознания» [James Henry Cousins, Jean Delville and Nikolai Konstantinovich Rerikh, *Two Great Theosophist-Painters, Jean Delville, Nicholas Roerich* (Madras: Theosophical Publishing House, 1925), 9].

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *The Complete Works of Sigmund Freud* (London: Hogarth Press, 1957), vol. xiv, 117: 'Drives and their Vicissitudes'. Стрейчи предлагает переводить это заглавие как «Instincts and their Vicissitudes». Фрейдский термин Triebe часто переводят как инстинкт или драйв. Последнее более употребимо, потому, что в немецком языке есть и слово Triebe, и Instinkt.

<sup>4</sup> Фрейдом в России заинтересовались серьезно после первой публикации о нём д-ра Николая Е. Осипова, в 1908-м году. Но его, несомненно, знали и ранее. Его книгу «Толкование сновидений» перевели в 1904-м. К 1909-му году Осипов и его коллега Н. А. Вырубов [здесь ошибка правописания в английском оригинале, не Vyoubov, но Vytoubov. – И. Х.] начали издавать журнал «Психотерапия» и печатать «Психотерапевтическую Библиотеку», в которую вошли новейшие тексты, такие как «Лекции» и «Три эссе по сексуальности». Благодаря их усилиям, Россия стала первой страной, в которой было переведено Собрание сочинений Фрейда. Выходцы из России Л. Дроснес, С. Шперляйн, М. Вольф, и Т. Розенталь посещали психологические заседания в доме Фрейда, в Вене. В 1910-м была сформирована группа российских психотерапевтов по модели Венского кружка Фрейда. [Martin A. Miller, *Freud and the Bolsheviks: Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union* (New Haven: Yale University Press, 1998), 24-34].

<sup>5</sup> Faubion Bowers, *The New Scriabin: Enigma and Answers* (London: David & Charles, 1974), 108.

<sup>6</sup> Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography 2* (New York: Dover Publications, 1996), 72.

<sup>7</sup> Гупта показывает, что Фрейд, хотя в начале своей карьеры и не был заинтересован в идеях Шопенгауэра, позже обнаружил много схожего между «Миром как волей и представлением» и собственной теорией драйва: R. K. Gupta, 'Freud and Schopenhauer', *Journal of the History of Ideas* 36/4 (1975).

<sup>8</sup> V. Ivanov, *Selected Essays* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2003), 223.

<sup>9</sup> Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea* (London: J.M. Dent, 2004), 164; Friedrich Wilhelm Nietzsche, *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music* (London: Penguin, 1993). Ницше далее разделяет волю на три музыкальные категории: 1) нерасшифровываемое (природа музыки), 2) воля (её субъект) и 3) эмоция (её символ). Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism* (Berkeley: University of California Press, 1989), 29.

<sup>10</sup> Matthew James, 'Freud, Lacan and the Psychoanalytic Drive', <http://www.lacan.org/drives.htm> (24/09/08). James quotes Freud's "Outline of Psychoanalysis".

<sup>11</sup> Одной из ранних проблем перевода Фрейда было слово «Triebe», которое часто переводилось как «инстинкт» несмотря на то, что немецкое слово Instinkt прямо переводится как английское «instinct». Русский язык, пожалуй, яснее в этом отношении: «вожделение» и «желание» являются эквивалентами «desire», слово «instinct» переводится как «инстинкт» (Instinkt). Drive обычно переводится как «влечение», например «Death drive» переводится как «Влечение к смерти» (буквально, «drive toward death» или, менее распространённо, «инстинкт смерти») (буквально, «instinct of death»).

<sup>12</sup> «Индекс» относится к семиотической классификации Чарльза Пирса: индекс, икон и символ.

<sup>13</sup> Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (London: Vintage, 1998), 178.

<sup>14</sup> Ibid., 176.

<sup>15</sup> Bowers, *Scriabin: A Biography 2*, 62. В русском языке desire и wish переводятся одним словом «желание». Хотя трудно определить, какие именно слова Скрябина переводила его биограф Бауерс на английский, ясно, что «желание» встречается у него наиболее часто. See Mitchell Bryan Morris, 'Musical Eroticism and the Transcendent Strain: The Works of Alexander Skryabin, 1898-1908', University of California, 1998., n. 72.

<sup>16</sup> Ibid., 60.

<sup>17</sup> Ibid., 68.

<sup>18</sup> Ibid., 62.

<sup>19</sup> Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography 1* (New York: Dover Publications, 1996), 341.

<sup>20</sup> Bowers, *Scriabin: A Biography 2*, 102.

<sup>21</sup> Ibid. 2, 333.

<sup>22</sup> Ernst Kurth, *Ernst Kurth: Selected Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 106.

<sup>23</sup> Опираясь на гештальтпсихологию, Леонард Б. Майер сформулировал различные модели «импликации-реализации». Его теории, как и теории Шенкера, основываются на базовой предпосылке, предполагающей что нестабильные (диссонантные) звуки обладают врождённым влечением к точкам гармонической стабильности. Leonard B Meyer, *Explaining Music: Essays and Exploration* (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

<sup>24</sup> Fred Lerdahl, *Tonal Pitch Space* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

<sup>25</sup> Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

<sup>26</sup> Candace Brower, 'A Cognitive Theory of Musical Meaning', *Journal of Music Theory* 44/2 (2000), 333.

<sup>27</sup> Heinrich Schenker, *Harmony* (Chicago: UCP, 1906 (1968)), 28.

<sup>28</sup> Ildar Khannanov, 'Russian Methodology of Musical Form and Analysis', University of California, 2003., 181.

<sup>29</sup> Ibid., 130.

<sup>30</sup> Thomas Street Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 120.

<sup>31</sup> Roy J. Guenther, 'Varvara Dernova's System of Analysis of the Music of Skriabin.', in *Russian Theoretical Thought in Music* (Ann Arbor, Michigan: UMI, 1983), 180.

<sup>32</sup> Richard Taruskin, 'Scriabin and the Superhuman: A Millennial Essay', in *Defining Russia Musically* (Princeton University Press, 1997).

<sup>33</sup> Slavoj Žižek, *Interrogating the Real: Selected Writings* (New York ; London: Continuum, 2005), 308.

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music* (London: Sheed & Ward, 1948), 38.

<sup>35</sup> Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*, 78-79.

<sup>36</sup> Bowers, *The New Scriabin: Enigma and Answers*, 69.

Д-р Кеннет Смит  
профессор Даремского университета,  
Великобритания



И. Д. ХАННАНОВ  
 Консерватория Пибоди  
 Университет Джона Хопкинса, Балтимор, США

## ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ СИГНИФИКАЦИЯ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ДВУХ МАЗУРКАХ Ф. ШОПЕНА

УДК 78.036(4/9):78.01

Две мазурки, ор. 6, № 1 и ор. 68, № 4, отмечающие начало и конец творческого пути Фридерика Шопена, оказываются за пределами аналитических возможностей традиционной теории музыки. Было бы проявлением интеллектуальной близорукости стремиться обнаружить в них шенкеровскую *Urlinie* или неоримановский *Tonnetz* и не увидеть при этом то, что обе они образуют «мост» над всей жизнью Шопена (и даже, над жизнью как философской категорией), соединяя её начало и конец. Это соединение, или *синтагма*, рассмотренная с точки зрения семиотики, обладает особым свойством. В контексте «Экзистенциальной семиотики» Эро Тарасты особенность данного соединения могла бы заключаться в том, что оно не экстенсивно (не представляет протяжённости), но экзистенциально. Первая Мазурка, ор. 6, № 1, раскрывает внутренний мир Шопена (и, по всей видимости, внутренний мир музыкального романтизма). Последняя Мазурка, ор. 68, № 4, открывает новый (но теперь уже не несущий юношеского порыва), период жизни, главной задачей которого является труд поминовения (дерридеанский *the work of mourning*).

Данная статья представляет попытку анализа синтагматического измерения, объединяющего (и разъединяющего) обе мазурки, с необходимыми отклонениями от главной линии в сторону гармонии, функции и формы этих двух шедевров музыкального романтизма.

\* \* \*

Ко времени написания первой Мазурки, в 1830-м году, Шопену было двадцать лет, и он уже покинул Польшу навсегда. Конечно, Мазурка ор. 6, №1 была не первой по счёту, написанной им. До этого, ещё на Родине, он сочинил несколько мазурок, самая первая была в *G dur*'е. Но *fis moll*'ная стала первой его настоящей Мазуркой, представляющей стиль и credo всей его жизни. Она вошла в серию из четырёх с подзаголовком «Воспоминание о Польше». Впрочем, Хюнеберг был прав, когда гневно отрицал упаднические попытки изобразить молодого Шопена как изнеженного и ослабленного болезнями юношу. В двадцать лет можно было лишь радоваться жизни. Шопен только что окончил курс консерватории и был полон надежд и планов. Уже написан *f moll*'ный

Концерт, несколько полонезов. Теперь настала пора обратить внимание на свои чувства. Как пишет Ф. Лист, «...мир мазурок отличается от насыщенных и ярких красок в полонезах своими деликатными, туманными и постоянно изменяющимися нюансами. Вместо того, чтобы быть ввергнутым в разгорячённый фон [полонезов, в мазурках] женственный и изнеженный элемент становится настолько преваляющим, что вытесняет всё остальное» [2, с. 64]. Что выражено в этих звуках? Наверное, в них можно услышать сильно бьющееся сердце юного Шопена. Всё начинается с одного звука. Он длится целую вечность. Затем к нему робко добавляются ноты аккомпанемента и начинается танец. Вначале это несмелые шаги, но далее музыка набирает силу, и мелодия взлетает ввысь. Она движется вслед за вздохами Шопена, один вздох сильнее и глубже другого. И вот вздохи достигают кульминации, высшей ноты в мелодии. Но всё напрасно! Кажется, что жизнь окончена: что может предпринять юный Шопен, кроме пылких взглядов и вздохов? Кроме тайных слёз и ничем не устранимого страдания? Вот и мелодия, как бы ударившись о верхнюю ноту, сползает вниз по ступенькам, со вздохами и плачем. Итальянские музыканты прошлого называли такой спуск *pianto*, что означает «плачущий». Русские музыканты говорили об интонациях вздоха. Ничего не поделаешь, – бал окончен, свечи погасли.

Движение мелодии в первой части Мазурки происходит так быстро, что хочется ещё раз проследить его в деталях. Итак, всё началось с единого звука. Это – *Fis* (пример № 1).

Пример № 1

Мазурка ор. 6, № 1, начало



В белоклавишной диатонике звук *Fis* является квинтэссенцией вводнотоновости (он является вводным тоном к доминанте, которая в свою очередь, сама определяется вводным тоном). Таким образом, звук *Fis*



открывает полный надежд путь вверх и универсальное введение в музыкальный романтизм (схема 1).

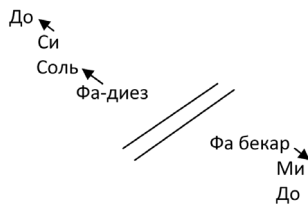


Схема 1. Верхне- и нижнеправленные тенденции в белоклавишной диатонике

Это – одинокий звук, не окружённый пока ничем: здесь нет ещё ни аккомпанемента, ни контрапункта, ни гармонии, ни формы, ни риторики. Чистейший акустический феномен, – звук сам по себе, глубокий, сильный, вибрирующий и резонирующий, полноцветный, широкоформатный, эмоционально заряженный, – звук человеческого голоса,  $\phi\omega\nu\eta$ . Начало начал музыкального романтизма. Впрочем, это ещё и прекрасный пример интонации в её минимальном виде. Кстати, в барокко и в классицизме такого внимания отдельному звуку не уделялось, да и инструменты и концертные залы были ещё не приспособлены к акустически выделенному звучанию. Поэтому, можно смело считать, что в этой Мазурке первый звук открывает эпоху романтизма, вводит нас в новый контекст музыкального искусства, туда, где отдельный звук может представлять всю эмоциональную суть субъекта.

Второй звук, *Cis*, появляющийся на сильную долю в басу, ещё более осложняет нашу модель восприятия (пример № 2).

Пример № 2 Мазурка ор. 6, № 1, продолжение



Здесь уже не до приятных и привычных рассуждений о гармонии, форме, мелодике и семантике, взятых по отдельности. Кстати, приходится констатировать, что типичный и притом упрощённый подход к музыке всегда начинается с поисков и определения структурной ноты и вспомогательных нот. Так действует и Шенкер, и многие другие теоретики. Но здесь, в Мазурке, Шопен создаёт ситуацию неразрешимого противоречия уже своей второй нотой: нам трудно решить теперь, какая из двух – *Fis* или *Cis* – является структурной, центральной. Первая нота находится в верхнем голосе, следовательно, с точки зрения гармонии, она должна быть вторичной по отношению к ноте в басу. Но

нота в басу возникает после ноты в верхнем голосе, что согласно простой логике следования должно бы дать ей вторичный статус. Нота в верхнем голосе представляет тонику, так что она должна быть структурной, а нота в басу представляет доминанту. Но тоническая нота находится на слабой доле такта, а доминантовая – на сильной доле. Да и не могли мы знать, что *Fis* – это тоника, – до того, как услышали басовую ноту. Приоритет по времени входит в противоречие с приоритетом по синтаксической позиции (положение ноты в метрической структуре). К этому добавляется ещё одно противоречие – между двумя тональными функциями. Казалось бы, мы имеем дело с простейшим задержанием, описанным и Фуксом, и другими учителями контрапункта. Но вместо бравирования своим знанием контрапункта, Шопен поворачивается к нам своей полностью незащищённой стороной. Он и сам не знает, представляет ли эта странная пустая кварта в начале его Мазурки «задержание», или это – просто досадное наложение тоники на доминанту, ошибка, катастрофа, разлад в системе.

Именно такой разлад, несоответствие норме и бессилие её выполнить, мы называем *экзистенцией*, а существование в таком катастрофическом режиме – экзистенциальной философией. Экзистенция – это не нормальное существование, а постоянные столкновения с ошибкой, с дисгармонией, с несуразностью, с абсурдностью бытия. Это – необходимость решать проблемы такой сложности, для которых нет никаких средств к преодолению. Экзистенциальный разлад, присутствующий уже в первой Мазурке, делает Шопена почти родственником Достоевского и Рахманинова. У Рахманинова вообще и биография (сравним 1830-й и 1917-й годы), и музыкальный язык свидетельствуют о близких родственных связях с Шопеном. Из европейского окружения Шопена только, пожалуй, Лист мог быть близким другом, другом по несчастью (Венгрия!). Именно поэтому книга Листа о Шопене написана с глубочайшим, экзистенциальным пониманием музыки. Кто же ещё, кроме Листа, мог бы понять, как можно написать две ноты так, что тоническая нота, которая должна бы утвердить тоничность Мазурки в целом, оказалась вовсе не тоникой, а вспомогательной нотой, задержанием к доминанте? И кто бы в Европе, кроме Шопена, мог начать произведение с доминантовой гармонии и украсить её тоническим задержанием, дав его вначале вообще отдельно от какого-либо контекста? Как мы можем рационально воспринять структуру Мазурки, её форму и гармонию, если первая нота, не определённая ничем, тянется целую вечность? Да и сам факт того, что *Fis* является задержанием к *Eis*'у, тоже не проясняется сразу, потому, что задержание ещё далее оттянуто верхним вспомогательным звуком (пример № 3).

Пример № 3

... продолжение



Так, Шопен, вместо того, чтобы выправить ситуацию, ещё более её усугубляет. Он сам загоняет себя в экзистенциальный тупик. Вероятно, в этом проявляется и польский национальный характер, и родство с русским.

Но вот, в конце первого такта, кажется, появляется долгожданная общая форма движения, какое-либо сходство со «школьной гармонией». Приятно видеть простейшую контрапунктическую структуру обмена голосов (англ. voice exchange) (пример № 4).

Пример № 4

... продолжение



Но и здесь Шопен удивляет нас необычной интерпретацией стандартной структуры. В чём заключается роль этого обмена голосами? В музыке барокко такой обмен не означал ничего специфического: он был призван улучшить контрапунктическое взаимодействие голосов и активизировать независимость поведения голосов в гармонической фактуре.

Это лишь старый добрый контрапункт, ничего особенного. Но в мазурке Шопена обмен голосов, *Eis – Gis* против *Gis – Eis*, несёт дополнительную смысловую нагрузку. Это уже не просто контрапунктическое украшение фактуры, а хореографическая фигура. В партитуре вдруг появляются два актанта: мужчина и женщина. Теперь понятно, что начальное противодействие, катастрофическое и дисгармоническое противостояние *Fis'a* и *Cis'a*, было первым моментом непонимания, отсутствия коммуникации между актантами, танцорами, как это часто бывает при встрече двух незнакомых людей. Но в конце первого такта партнеры находят общий язык и начинают взаимодействовать в движениях.

Шопен, как свидетельствует Эрик Мак-Кее в своей главе «Танец и музыка Шопена: Вальс» в книге «Век Шопена» [4, с. 106-162], был большим любителем потанцевать. Ввести два хореографических актанта в фактуру мазурки для него было нетрудно: двигательная память ног подсказала ему, как изобразить две хореографические линии. В парном танце (кстати, хореография Мазурки здесь более напоминает парный Вальс: в данный момент дамы и кавалеры

меняются местами), он делает шаг, после чего она его повторяет. Они обмениваются позициями, и в этом оказывается очень кстати школьный приём обмена голосов<sup>1</sup>.

Мелодическая линия в первых двух тактах также не соответствует барочным и классицистским нормам (пример № 5).

Пример № 5

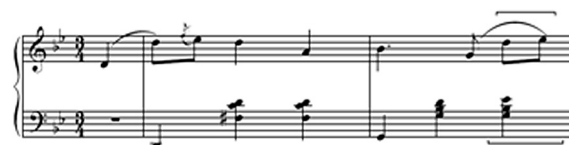
... продолжение



Она противоречит эстетической категории музыкально-прекрасного, выраженного в абстрактных геометрических формах. Она не округлена, не имеет единой кульминации... (можно продолжить список претензий к ней и далее, в соответствии с учебником контрапункта). Мелодия очень ломаная, не связанная с метрической структурой, диспропорциональная. Она отражает борьбу надежды с отчаянием. Кстати, завершает мелодическую фразу не каденция и не какое-либо падение интонации, а стремительный взлёт по звукам тонического квартсекстаккорда. В связи с этим возникает вопрос: что такое квартсекстаккорд в данном контексте? В барочном и классицистском контекстах квартсекстаккорд был двойным задержанием к трезвучию; другой роли у него не было. И здесь, в мазурке, педантичный теоретик-редукционист заметит, что поскольку в басу звучит тонический звук, никакого квартсекстаккорда здесь нет. Но в романтической гармонии в выделенных пластах фактуры начинают появляться фантомные аккордовые структуры. Здесь мы просто слышим квартсекстаккорд как таковой. Он не разрешается в трезвучие и им заканчивается фраза. Теоретикам, слушающим музыку Шопена ушами Шенкера, необходимо привыкнуть к новой гармонии романтизма. Здесь не случайно устойчивое тоническое трезвучие часто обменивается на неустойчивый секстаккорд (пример № 6).

Пример № 6

Мазурка ор. 67, № 2. Секстаккорд, заменяющий тоническое трезвучие



И его не надо воспринимать как вторичное образование, привязанное к тонике. В музыке Шопе-

на тонику часто представляет не трезвучие, а секстаккорд. Квартсекстаккорд также получает новое, экзистенциальное определение: это аккорд полёта, выхода за пределы тонической гравитации. И то, что Шопен чаще всего вводит вторую фразу как транспозицию первой на терцию вверх, не означает басовой арпеджиации (*Bassbrechung*). Почему-то шенкеряны постоянно пытаются успокоить Шопена, сделать его отклонения от нормы невидимыми, привести его музыку к общему знаменателю. Да, секстаккорд шестой ступени вместо тонического трезвучия звучит как ошибка, как сбой, разлад в гармонии. И квартсекстаккорд в конце фразы тоже не добавляет шансов Шопену понравиться Шенкеру. Но таков Шопен и таковы были его жизненные обстоятельства. Две фразы, одна в тонике, другая на третьей ступени, создают прецедент музыкального времени (пример № 7).

Пример № 7 Мазурка ор. 6, № 1, продолжение

фраза а      элизия

F#: i ————— III

Две фразы в примере № 7 не стыкуются в соответствии с заранее подготовленной метрической сеткой. Они игнорируют саму возможность применения к музыке такой абстрактной схемы. Гармония и время в музыке взаимосвязаны, и время определяется гармонической последовательностью. Гармония *конституирует* (по терминологии Гуссерля) музыкальное время, — его скорость и даже его направление. В этом смысле, две фразы представляют искажённое, нелинейное время. Межфразовая элизия — наложение конца одного построения на начало другого — значительно ускоряет хаотические процессы во временной структуре Мазурки. Обычно, элизия происходит на сильную долю такта: старая тема на ней заканчивается, а новая начинается. Но здесь, в Мазурке, элизия происходит на слабой доле такта, что многократно усложняет метрический сдвиг. Гармония, которая и создаёт прецедент метрического смещения, представляет жёсткую синкопу: из-за неё у темы отнимается начало. Синкопа, сама по себе, не такая уж сложная ритмическая фигура. Но помещение синкопы на первую ноту фразы, начинающейся на слабой доле, производит впечатление насилия над темой, как если бы человеку, намеревающемуся что-то сказать, не дали даже вздохнуть нормально. И обе фразы в Мазурке начинаются подобным образом.

К этому добавляется специфика шопеновской секвенции. Если для Баха секвенция была способом усиления замкнутой структуры тональности (нисходящая квинтовая секвенция представляла и мобильную структуру, и структуру квинтовой функциональности, одновременно), то восходящие терцовые секвенции Шопена, совершенно не предполагающие конечной цели, как бы попадают «пальцем в небо». Эту разрушительную функцию шопеновской секвенции Шенкер пытался усмирить своей концепцией басовой арпеджиации. Действительно, ход в басу по ступеням 1, 3, и 5 можно было бы интерпретировать как пролонгацию тонического трезвучия, но в реальности, 3 не представляет терции тонического трезвучия, а 5 в нашем примере «размазано по стенке» нисходящей линейной хроматической последовательностью. Там где должна быть структурная доминанта, мы слышим лавину хроматической звуковой массы. Безусловно то, что Шопен сознательно отказался от «нормальной» фразовой и гармонической структуры, организованной по типу классического периода. Мы утверждаем, что традиционное музыкальное время песни и танца трансформировано здесь в более сложную перцептивную конструкцию, в *горизонт* времени (по Гуссерлю и Хайдеггеру). Между восходящей линией и нисходящим пассажем время изменилось катастрофически (пример № 8).

Пример № 8

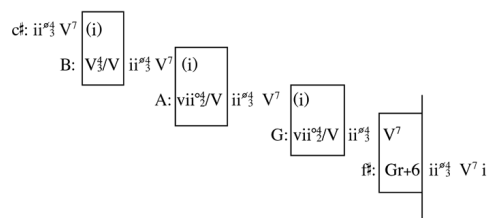
... продолжение

Если в восходящем сегменте, несмотря на синкопирование и спотыкание, время летит, как ему и подбавляет в восприятии двадцатилетнего композитора, вперёд, то в нисходящем пассаже эта оптимистическая конструкция комкается и рушится настолько, что впору говорить о возвратном, обращённом времени. Если в первом сегменте время было целенаправленно (мы шли, как нам казалось, к доминанте), то есть телеологично, то в нисходящем сегменте время стало катастрофическим. Другими словами, вместо прямой линии оно стало постоянно поворачиваться (от греческого *στροφή* — строфа, третро) в стороны (*κατά*). Время пытается убежать от самого себя. Это линия бегства (*ligne de fuite*, по Делёзу). От основной линии отделяются стрелки, радикалы, указывающие на про-



межзвучные тональности. Первое, что бросается в глаза в этой последовательности, – это наличие брошенных тяготений и указаний на созвездия возможных промежуточных тональностей: *B dur*, *A dur*, *G dur* (схема 2).

Анализ римскими цифрами



Римские цифры и функциональные определения:

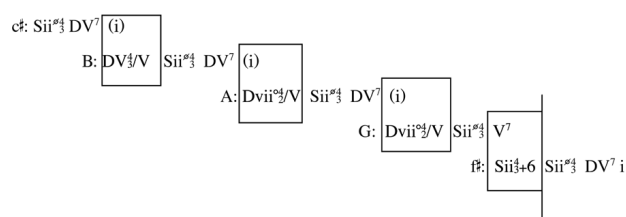
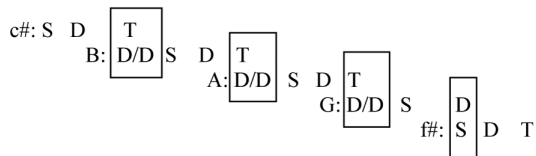


Схема 2. Гармонический анализ линейного хроматического хода

Что они делают в нашем *fis moll* е? Что это – каприз композитора или глубоко осмысленная стратегия? Ведь на данном участке формы всё, что нам было нужно, – это разрешение доминанты в тонику (как принято во всей «нормальной» музыке и в шенкерской доктрине). Шенкер назвал бы эти броски в сторону «украшениями». Но, вряд ли традиция, основанная на страданиях героя Достоевского, на умственных блужданиях Кьеркегора и на горькой самокритике Камю, согласилась бы с таким лёгким прочтением.

Более того, при еще более близком рассмотрении выясняется, что по пути к этим боковым тональностям, гармония делает ряд синтаксических «ошибок» (схема 3).

Анализ одними функциональными символами:



Эллипсис: D/D to S  
Замены: T to D/D and D to S

Схема 3. Синтаксические ошибки

Ошибки получаются весьма грубые: три раза двойная доминанта разрешается в субдоминанту; а в конце сегмента – доминанта одной тональности заме-

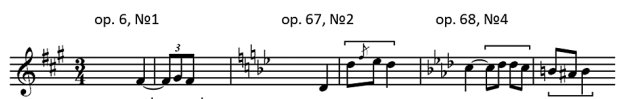
няется субдоминантой другой. В терминах Ю. Н. Холопова, здесь происходит функциональная инверсия. Однако, её экзистенциальный смысл вводит более существенные корректировки в наши представления о музыке, чем простые грамматические нарушения синтаксиса. Ведь если доминанта разрешается в субдоминанту, то в этот момент происходит такой слом тонально-функционального синтаксиса, что впору говорить об обращении музыкального времени вспять. Поток времени натывается на синтаксическую ошибку, и волна временной материи отступает на шаг назад. Конечно, поток времени остановить нельзя, но в музыкальном, субъективном времени возникает рябь, круги и другие странные фигуры. Синтагма, соединительная ткань времени, представленная в синтаксической структуре выражения (музыкального или вербального), утрачивает своё нормальное положение. Синтагма – это сцепка, соединение головы и хвоста, сцепление звеньев в цепи. Когда доминанта разрешается в субдоминанту, а доминанта заменяется субдоминантой, синтагма переворачивается и перестает функционировать так, как ей положено. Возникает разрыв в ткани текста, – то, что Барт и Деррида называли «girtuge». Такой разрыв неизбежен в художественном тексте, в истории страны и в биографии художника.

Таким образом, уже в двух мелодических жестах в первой Мазурке запечатлелась история жизни Шопена. Уже в них оказались выраженными абсурдность борьбы композитора со своей судьбой, досадная, далёкая от разумного урегулирования, полифония смыслов политической жизни вокруг Шопена, и тщетность попыток композитора достичь своего идеала. Последнее особенно характерно выражено неожиданным падением в «хроматическую бездну» на полпути к доминанте.

Бездна, длиной в жизнь, дала о себе знать в первых тактах первой Мазурки. От последней её отделяет всего лишь 19 лет. Но за это короткое, в обыденном представлении, время, Шопен уже успел перейти через такое количество разрывов в дискурсе, что его сердце стало слабым.

Мазурка оп. 68, № 4, написана так, что, кажется, композитор вспомнил в ней свою первую. Он отсылает слушателя к тому времени, когда он мог танцевать и чувствовать биение сердца, – своего и своей избранницы. Ссылка эта перелетает через бездну жизни и возвращается к нам тенью былого. Некоторые черты, мельчайшие детали, связывают два произведения (пример № 9).

Пример № 9 Мазурки оп. 6, № 1 и оп. 68, № 4. Сравнение



Но то, что их отличает друг от друга, – более существенно. Мелодия первой Мазурки начинается с тонического звука – источника земной силы, молодости и надежды. Последняя Мазурка начинается с квинты тонического трезвучия. Это – жест полного бессилия: забраться повыше, пока есть силы и не иметь их более для восходящего движения. Умиляют попытки мелодии всё же представить скачки вверх (пример № 10).

Пример № 10 Мазурка ор. 68, № 4.  
Анализ линейного хроматического хода

(Posthumous) F. CHOPIN, Op. 68, № 4. (1849) Last Composition.

Andantino. (♩ = 120) sotto voce. *legatissimo.*

Однако, скачки на сексту есть, но они бессильны и не развиваются в восходящее движение. Они – слабая тень вирильной дансантиности первой Мазурки. Гармоническая последовательность представляет те же оборванные на полуслове вопросы (происходит игра, замена доминантсептаккорда с пониженной квинтой то своей тритоновой противоположностью, то аккордом с увеличенной секстой). Впрочем, в отличие от тех же эллипсов первой, неразрешённые аккорды в последней Мазурке несут печать усталости и бессилия. Круг тональностей, в которые «заглядывает» Шопен, теперь бемольный: *Ges, b, Fes, as*. Это краски наступившей зимы.

В последней Мазурке нет сильной доли. В ней не возникает тонического трезвучия в основном положении почти до самого конца первой фразы. В ней нет восходящего мелодического сегмента. Она начинается сразу же с падения в бездну (фр. – *le chute en abîme*). Но падение это менее энергично, чем в первый раз. Если в первой Мазурке падению сопутствовали вздохи «виолончели», этого вездесущего свидетеля романтических страданий, то в

последней даже некому и посочувствовать. Душа поэта, в полном одиночестве, медленно спускается в пропасть, по спирали, так, как опускаются на дно лесного озера пожелтевшие листья. Движение это не лишено грации, но это уже – другая хореография. Её Шопен уже испытал в средней части Скерцо из *b moll'* ной сонаты. Там, предвещая и предваряя Похоронный марш, Шопен представил экзистенциальную проблему в виде Похоронного вальса. Можно представить себе композитора, в тёмной комнате, обездвижено сидящим в кресле и через приотворенную дверь наблюдающего ярко освещённую картину бала (среди художественных штампов Франко Дзефирелли этот, в «Травиате», выглядит не так уж плохо).

\* \* \*

Нет ничего удивительного в том, что последняя Мазурка отсылает к первой. Так, кажется, и должно быть: уставший от жизни композитор вспоминает юные годы. Но очень странным представляется тот неоспоримый факт, что первая Мазурка осуществляет ряд ссылок... на последнюю, как если бы Шопен в юности предвидел конец своей жизни в деталях. В первой Мазурке есть «проблемы» с музыкальным временем, есть нисходящая хроматическая линия – путь в бездну, есть попытки бегства и моменты истины, характерные для позднего периода. Или другой пример: неразрешённый квартсектаккорд (такт 6) в последней Мазурке является означаемым: квартсектаккорд в конце первых двух фраз первой Мазурки соотносится с ним как означающее. Здесь что-то не так. *Синтагма* крупного плана, с головой – в 1830-м и хвостом – в 1849-м, кажется, имеет свойство переворачиваться и указывать на другой, обратный порядок времени. Это вносит существенную корректировку в то, как мы понимаем порядок означения, означающее: знак – значение – смысл. Этот универсальный порядок всегда работал слева направо. И только Жак Лакан усомнился в его прочности. Он предложил схему «ретроактивной антиципации» – (в статье «Субверсия субъекта и диалектика желания») предшествование знака означающему в результате возвратного скачка (*схема 4*)<sup>2</sup>.

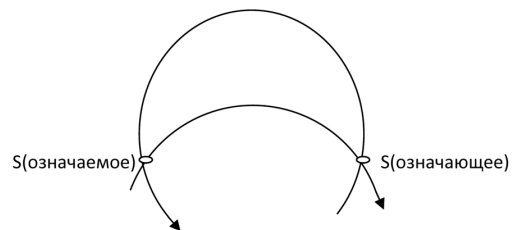


Схема 4. Лакан, схема ретроактивной антиципации означающего

Это попросту означает, что до того, как *означающее* появилось на свет, его появление подготовил *знак*. Ведь, по Лакану, сознание, интуиция, бессознательное, – всё это структурировано как «язык другого». Вне знаковой области ничего не существует (под этим подпишутся и Хайдеггер, и Левинас, и Деррида). А теперь попробуем применить эту схему «ретроактивной антиципации» к двум Мазуркам в биографии Шопена (схема 5).

До того, как последняя Мазурка начала «означать» и «интерпретировать» первую, та уже провела полный «семиологический анализ» последней. Или, в согласии с тезисами статьи Кеннета Смита, последняя Мазурка была объектом желания для первой,

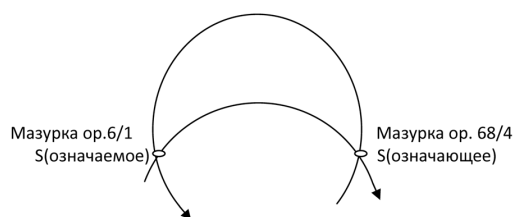


Схема 5. Две Мазурки в схеме Лакана

задолго до того, как появилась на свет. А флюиды желания продолжают кружиться, не находя своего объекта, и после смерти Шопена.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Эрик Мак-Кее в вышеупомянутой главе находит интересное разделение ритмических слоёв фактуры, соответствующее па танцующих женщины и мужчины. Партнёру достаются сильные доли, а партнёрше – всевозможные разделения долей.

<sup>2</sup> Диахроническая функция во фразе, благодаря которой она не может завершить свой смысл без смысла предыдущей, каждый новый смысл ожидает получить поддержку от старого и получает свой новый смысл ретроактивно [2, с. 65].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Correspondance de Frédéric Chopin. L'aube 1816-1831 / ed. B. Sudow. – Paris: Richard-Masse, 1981.

2. Lacan, Jacques. Subversion du sujet et dialectique du desir dans l'inconscient freudien // *Ecrits 2*. – Paris: Bussiere Saint-Amand, 1966, pp. 155-193.

3. Liszt F. Frederic Chopin. – New York; Vienna House, 1963.

4. The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries / ed. Halina Goldberg. – Bloomington and Indiannapolis, Indiana University Press, 2004.

**Ханнанов Ильдар Дамирович**

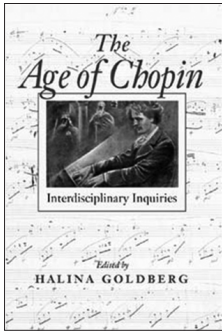
доктор теории музыки,  
профессор Консерватории Пибоди,  
Университет Джона Хопкинса,  
Балтимор, США





## Фридерик Шопен. К 200-летию со дня рождения

## Анонсы зарубежных изданий



**The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries / ed. Halina Goldberg. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.**

**Век Шопена. Интердисциплинарные исследования / ред. Галина Гольдберг. – Издательство Университета Штата Индиана. – 368 с.: нот., ил.**

Сборник статей «Век Шопена» – тезисы международной конференции 1999-го года университета штата Индианы, посвящённой годовщине смерти композитора – по стилю и направлению близок как к современным западным тенденциям контекстуального анализа, так и к российской традиции исследования интонационного аспекта музыкального произведения в контексте истории и культуры. Редактору сборника удалось собрать воедино отличные друг от друга и знаковые методологии анализа музыки Шопена. В четырёх разделах сборника воплотились четыре ипостаси музыки Шопена, конституирующие его музыкальную поэтику.

Во Введении, озаглавленном «Шопен тогда и сейчас» Дэниел Стоун задаёт перспективу размышлений о Шопене. Первый раздел назван трогательно и поэтично: «Воспоминания, образы и мечты». В нём Божена Шалькрос касается важного компонента романтического стиля, его камерности и «одомашненности». Её глава так и называется: «Шопен дома». Джон Б. Ничи предлагает статью «Портрет Шопена кисти Делакруа как суррогатный автопортрет». Вольдемар Оконь проводит критический анализ «Памятник Шопену Вацлава Шимановского: концепции и реальность». Раздел завершает опус Галины Гольдберг «Вспоминая ту историю страдания: пророческий голос музыки Шопена».

Следующий раздел книги «Аналитические перспективы» контрастирует предыдущему. Он посвящён теоретическому анализу музыки Шопена. Его открывает статья видного американского теоретика, ученика Шенкера, профессора Маннской школы музыки, Карла Шахтера «Идиосинкразия фразового ритма в мазурках Шопена». Надо сказать, что этот текст не написан специально для данного сборника, но представляет развитие распространённых в США идей – таких, как ритмический аспект шенкерского анализа и теория фразового ритма Вильяма Ротштейна. Все эти идеи хорошо известны и применение к музыке Шопена не меняет сути: с таким же успехом их можно было бы приложить к музыке Брамса или Скарлатти. Другая статья раздела «Танец и музыка Шопена: вальс» написана известным американским теоретиком Эриком Мак-Кее. Её лаконичное и весьма информированное изложение производит приятное впечатление. Мак-Кее с энтузиаз-

мом расследует детали бытовой танцевальной практики – такие тонкости, как реальная хореография мазурки, круги, подёмы и развороты, которые мог уметь делать и «Шопен как танцор». Мак-Кее опирается на главного знатока сочинения практически танцуемого вальса, каковым, как ни странно, оказывается Адольф Бернгард Маркс. В его «Учении о композиции» есть раздел «Вальс», который автор считает самым практичным и эффективным пособием по написанию танцевальной музыки времён Шопена. Автор предлагает также разделение ритмических мотивов в вальсе и в мазурке в соответствии с полом партнера. Аналитический раздел завершает статья ещё одной представительницы американской теории музыки, Марианны Кьяля-Гильберт, «Шопениана и контекстуальные аллюзии музыки».

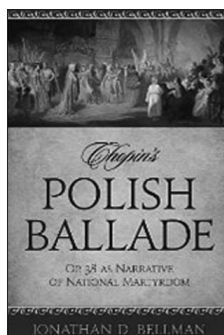
Третий раздел назван «Пол, жанр, гений». Его открывает статья самого известного в США теоретика, специализирующегося на анализе музыки Шопена, Джеймса Паракиласа – «Ночь, которая прекраснее дня: поэзия, песня и голос в фортепианном ноктюрне». Уитни Уалтон предлагает в этом разделе статью «Пол и гений в постреволюционной Франции: Шопен и Санд».

Последний, четвёртый раздел книги называется «Апроприированный Шопен». Такие термины, как «апроприация», «негояция» и «история восприятия музыки» (англ. – reception history) очень распространены в американском музыковедении. Они появились сначала в этномузыковедении как термины, описывающие отношение (не всегда приемлемое) западных исследователей к неевропейской музыке и отношение западной коммерческой музыкальной культуры к заимствованиям из неевропейской. В данном разделе книги под апроприацией понимается, в первую очередь, история восприятия музыки Шопена в разных национальных культурах. Зофия Чечлинска предлагает читателю «Восприятие музыки Шопена в польских периодических изданиях XX века», Ирена Понятовска касается деликатной темы «Польское восприятие монографии Листа о Шопене». Здесь читатель может обнаружить много интересного и неожиданного. Автор указывает, что полякам в целом понравилась книга, вышедшая в 1852-м году, но многие указывали на слишком экзальтированный тон и отсутствие точности в фактологии. Наиболее интересным, однако, представляется упоминание автора о том, что многие в Польше не верили, что наиболее важную и долгое время единственную книгу о Шопене написал «не поляк». Статья Майи Трохимчук «Шопен и польская раса: о национальной идеологии и восприятии музыки Шопена» затрагивает известные печальные аспекты восприятия музыки Шопена через призму «польской расы». Автор цитирует труд Ярослава Целинского (1847-1922) «Польская раса», в котором утверждалось, что польская раса является частью славянской расы, в которую входят все славянские народы,

кроме русского («москвитов»), который, как считал Целинский, был на самом деле частью татарского народа. К этому весьма распространённому сегодня стилю «историзирования» можно добавить, для усугубления анекдотичности, и контраргумент: Шопен, по воле Венского Конгресса 1814-го года, стал гражданином России, был любимчиком двух российских императоров (Александра Первого и Николая Первого), а после смерти композитора оказалось, что в его паспорте есть только штамп о транзитной визе («проездом через Париж») (об этом пишет и Я. Яшкевич в своей статье «Век Шопена» этого сборника). Так что по всем современным представлениям о национальности как синониме гражданства, Шопена с Россией связывали куда более тесные отношения, чем можно предположить. Книгу завершает статья Сандры Розенблум «Композитор, известный здесь только некоторым. История восприятия и исполнения музыки Шопена в США». В статье при-

водится ценная информация о том, как с 1839-го года – когда Людвигом Ракеманом были исполнены пьесы Шопена – началась история распространения его музыки в США. Приводится подробная карта, история тёплого и восторженного приёма музыки Шопена, представляющая ещё один пример прекрасного, полного энтузиазма отношения к музыке в Америке.

Сборник получился богатый, многоголосный (в смысле учёта позиций как историков, так и теоретиков, как польских музыковедов, так и их американских коллег). Университет штата Индиана вообще стоило бы взять на заметку. В нём существует очень хорошо развитая программа исследования Истории теории музыки, издательский проект Малькольма Брауна, и есть культура бережного отношения к истории в целом. Издательство университета Индианы проводит политику, наиболее открытую к идеям из Восточной Европы и России.



**Jonathan D. Bellman. Chopin's Polish Ballade op. 38 as Narrative of National Martyrdom. – Oxford: Oxford University Press, 2010.**

**Джонатан Д. Беллман. Польская Баллада Шопена op. 38 как нарратив о национальном мученичестве. – Издательство Оксфордского университета, 2010. – 197 с.: нот.**

Новая книга, вышедшая в этом, юбилейном для Ф. Шопена, году, полностью посвящена Второй балладе. Автор предпринял попытку обобщить накопленную до сих пор в музыковедении информацию и все использованные подходы к анализу этого уникального произведения. Остаётся лишь сожалеть, что в книге ни разу не процитировано ни одно русскоязычное издание.

Книга состоит из шести глав. В первой главе рассматриваются две версии, две тональности и «некоторые поэмы Мицкевича», история создания, исполнения и восприятия баллады; в частности, речь идёт об истории показа баллады Шуману и его воспоминаниях о ранней версии, заканчивающейся в *F dur*'е. Во второй главе исследуется генезис нарративного процесса: любительская программная музыка, балладная поэзия и музыкальная форма. Автор ссылается здесь на труд Джеймса Паракиласа «Баллады без слов: Шопен и традиция инструментальной Баллады» (Портланд, Орегон: Амадеус Пресс, 1992). В третьей главе содержится стилистический анализ Первой баллады, op. 23 в связи с литературным первоисточником: «Конрад Валленрод» рассматривается как сценарий баллады. Глава четвёртая отличается очень интересной постановкой вопроса, близкой по духу российскому му-

зыковедению: op. 38 и проблема жанра. Однако она выполнена совершенно в иной технике. Обзор формы Второй баллады включает несколько аспектов: Вторая баллада и проблема сонатной формы, баллада как жанр, оперная баллада до 1831-го года и др. Пятая глава названа «Польские пилигримы и оперный императив» и содержит разделы «Пилигримская баллада – польская баллада», «Великая миграция и польская культура в изгнании», «Личная тоска и литературный апофеоз» и «Sapientī rausa» («Знающий поймёт»). В шестой главе приводятся аргументы и доказательства концепции «мученичества и изгнания»: нарратив *f moll'* ной баллады (первое свидетельство – Сицилиана, второе свидетельство – Шторм, третье свидетельство – тема С). В конце шестой главы автор возвращается к своему изначальному тезису: Вторая баллада трактуется автором как нарратив о национальном мученичестве, аналитический опыт автора возвращает наше внимание к версиям, тональностям и Мицкевичу. В дополнении помещён текст Фелисьена Маллефиля «Господину Шопену, о его польской балладе».

В заключение следует отметить, что темы, заявленные в оглавлении, не всегда и не полностью раскрываются автором. Текст в целом напоминает по формату магистерские тезисы (каждому топику уделено 5-6 страниц). Это не меняет, однако, впечатления о том, что книга, посвящённая отдельному произведению такой значимости, как Вторая баллада Шопена, всегда актуальна и необходима. Возможно представить издание такой книги в России, учитывая, что со времени написания монографии о «Камаринской» Глинки в нашей стране накоплен богатый опыт развёрнутого анализа, сфокусированного на одном произведении.

**Д-р Ильдар Ханнанов**

**Зав. Международным отделом журнала «Проблемы музыкальной науки»**



# МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК В ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ



С. З. ИСХАКОВА

*Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова*

## ФЕНОМЕН ГАРМОНИЧЕСКОЙ ВЕРТИКАЛИ В ЭПОХУ ВЫСОКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

УДК 78.033

**П**ристальный взгляд, брошенный за кулисы музыкальной истории, способен порой развернуть перед нами известные события неожиданной стороной, благодаря чему возникает новая интерпретация уже, казалось бы, хорошо изученных явлений. Одним из таких эпохальных событий стало возникновение в западноевропейской музыке феномена *гармонической вертикали*. Принято относить её появление примерно ко второй половине XVI в.<sup>1</sup> Традиционно считается, что прежде в истории музыкального мышления не было вертикально организованных систем (во всяком случае, в пределах второго тысячелетия н. э.) и что до XVI в. логика звуковысотных отношений обуславливалась исключительно ладовыми закономерностями, определяющими область горизонтали. Однако есть основания полагать, что вертикальная составляющая в фактуре сочинений западноевропейской музыкальной традиции играла ведущую роль и в более ранний период, а именно в XI-XIII столетиях. На это, в частности, указывает К. И. Южак: «...начальные шаги европейского профессионального неодноголосия были сделаны в направлении гармонической организации»<sup>2</sup>. Однако тот факт, что в многоголосной (более двух линий) фактуре конца XII-XIII вв. вертикаль как целое оказывалась результирующей, заставил исследователя по-иному определить организацию сочинений Высокого Средневековья: «...повидимому, ладовое мышление не было подготовлено к освоению трёх- и многозвучных вертикалей. Голоса органума, дискантуса и т. п. были осознаны прежде всего как разные линии. Мелодическое мышление возобладало. Первые “зёрна” гармонии проросли полифоническими побегам»<sup>3</sup>.

Немецкий исследователь А. Лоренц, выстраивая синусоиду маятникового движения от одного состояния звуковысотности к другому, относит системы мышления XI-XIII и XVII-XIX вв. к одному и тому же

типу – «гармонии», однако смежные с ними трёхсотлетние эпохи – к «полифонии»<sup>4</sup>. Наиболее радикальной оказалась точка зрения американского учёного Ф. Зальцера, усмотревшего в сочинениях XII-XIII вв. элементы тональной логики<sup>5</sup>.

Едва ли можно предположить, что умозаключение учёных столь различных научных школ случайны. Думается, что если посмотреть на музыкальную традицию Высокого Средневековья свежим взором, то обнаруживается определённое количество факторов, свидетельствующих о значительной роли в ней вертикальной составляющей. Прежде всего, обратим внимание на то, что исходной координатой при создании многоголосных жанров для композиторов того времени было *качество* интервалов, образуемых парой каждого из голосов с тенором. Начало этого процесса связано с появлением в середине XI столетия так называемого свободного органума, технология сочинения которого была позднее изложена в ряде теоретических трактатов. В их числе два Миланских (один из них стихотворный) и два Берлинских (один из них датируется началом XIV в.), а также манускрипты из Монпелье и Брюгге. В частности, анонимный автор Миланского трактата рассматривает пять способов (*modi organizandi*) композиционного построения органальной фразы, основываясь исключительно на качестве вертикали. Основой последней является учение о свойстве тонов (*natura vocum*), согласно которому «в начале органальной фразы применяются как конъюнктивные, так и дизъюнктивные созвучия, в среднем разделе – только дизъюнктивные, в заключении – только конъюнктивные»<sup>6</sup>. (Под конъюнктивными созвучиями подразумевались чистые прима и октава, под дизъюнктивными – кварта и квинта).

Сам факт появления в трактате конца XI в. подобного учения заставил современных исследователей этого периода говорить о зарождении функциональ-



ности. Так, согласно Ф. Рекову и Э. Рознеру, хорал в свободном органуме превращается в серию коротких гармонических последований: «Цезуры (понимаемые здесь как точки, в которых оба голоса сходятся в унисон и в более поздних источниках отмеченные также вертикальными линиями)<sup>7</sup> приходится не только на каждое по-настоящему важное членение (*distinctio*) хорала, но, как правило, возникают и в конце каждого слова текста. Ценой освобождения от параллельного движения и от длительного повторения в органальном голосе одного и того же звука стала первая и дальнейшая секционализация на маленькие фразовые единства – раскалывание хорала на короткие гармонические последования<sup>8</sup>. Таким образом, авторы статьи воспринимают свободный органум как серию фраз, имеющих вертикальную организацию (!). В интерпретации этого явления отечественный исследователь В. А. Федотов пошёл ещё дальше, утверждая функциональную природу устройства органальной фразы: «Нельзя не поразиться научному подходу неизвестного средневекового автора, обнаружившего в современной ему музыкальной практике столь важную закономерность, как логика последования созвучий. Ведь учение о *natura vocum* оказывается при переводе на современную терминологию ни чем иным, как учением о функциональности созвучий в музыкальной форме»<sup>9</sup>.

Интересно, что в анонимном трактате из Монпелье (конец XI в.) впервые встречается термин «клазула» в значении «заключение, окончание». Комментируя применение данного термина, Федотов уточняет, что под ним «понимается не заключительный оборот (для этого применено слово “копуляция”), а целое построение ... от одного унисона или октавного созвучия до следующего такого же созвучия»<sup>10</sup>. Не может не привлечь внимания схожесть этой терминологии с аппаратом классической тональной теории: в этом случае слово «копуляция» может быть уподоблено по значению принятому ныне термину «каданс», а «клазула»<sup>11</sup> – гармоническому обороту в более широком смысле слова. О нацеленности композиторов, а позднее и теоретиков, на проблемы вертикали говорит также появление так называемого «закона консонанса», введённого в официальную теорию лишь в 40-е гг. XIII в. Иоанном де Гарландия, а в дальнейшем поддержанного Франко Кёльнским и Анонимом IV<sup>12</sup>.

Первые ростки нацеленности внимания музыкальных учёных на вертикаль, думается, появились лишь в начале X в., когда в Кёльнском органумном трактате звуки органального голоса, образующие терцию или секунду с *vox principalis*, стали рассматриваться как оскорбительный, неправильный (*abusivum*) органум<sup>13</sup>. Несколько позднее автор Парижского комментария к анонимному трактату «*Musica enchiriadis*» ещё сильнее осудил применение «посторонних» интервалов в вертикальном измере-

нии органума<sup>14</sup>. Данный факт можно было бы рассматривать как запоздалую реакцию консервативно настроенных теоретиков на «реформу», представленную в трактате Псевдо-Хуквальда. Однако по некоторым источникам можно судить о том, что трактаты группы «*Enchiriadis*» появились в результате обобщения уже имевшейся практики исполнения органума<sup>15</sup>. Так, философ Иоанн Скотт Эриугена (810-877 гг.), преподававший в то время в Париже, описывал современный ему органум как непараллельное движение голосов, то расходящихся, то сходящихся друг с другом<sup>16</sup>, что соответствует модели, предложенной Псевдо-Хуквальдом. Поэтому более вероятной представляется версия о наметившейся перестройке внимания музыкантов с горизонтальных «проблем» на заботу о чистоте вертикали. Однако никаких существенных изменений в качестве вертикали в тот период не последовало. Поэтому, учитывая, что Гвидо Аретинский в трактате «*Micrologus de disciplina artis musicae*» (20-е гг. XI в.) рекомендует примерно те же правила написания органума, что и Псевдо-Хуквальд<sup>17</sup>, Ю. К. Евдокимова делает справедливое заключение, что «на протяжении всего X столетия в практике раннего многоголосия, очевидно, не происходило каких-либо существенных обновлений»<sup>18</sup>.

Поскольку теория музыки развивается, как известно, с некоторым опозданием по отношению к композиторской практике<sup>19</sup>, описание вертикальных соотношений двух интервалов появилось в трактатах только к середине XIII в., причём голосоведение в такой паре нигде не оговаривалось. Ирония здесь заключается в том, что в период, когда в композиторской практике активно шли поиски методов линейного сопряжения самостоятельных линий, теория подводила итог многолетних исканий в области вертикали и гармонических комплексов, как бы не обращая внимания на голосоведение. Так, в трактате Анонима IV «*De mensuris et discantu*» имеется «теория созвучий, учение о соотношении голосов многоголосных композиций, которое он определяет как науку о гармонических конкордансах»<sup>20</sup>. При этом теория ладотональной системы в трактате Анонима IV отсутствует. Подобно этому тональные отношения в музыке Нового времени стали описываться в середине XIX в., а представление о тональности в современном понимании сложилось у Римана лишь в конце XIX в.

Таким же образом трактат «*Liber Musicalium*» в середине XIV в. повествует о вертикальном аспекте композиции, а именно, рассматривает ведение верхнего голоса (дискантуса) с позиции интервалов, возникающих между ним и кантусом (главным голосом). Аналогичное явление можно усмотреть в начале XVII в., когда композиторы уже находятся на пути к тональной гармонии и явно заняты поиском сопряжения голосов по вертикали, основанной на конкордансах с подчинённой ролью диссонантных созвучий:

теоретики в этот период подводят итоги предшествующих двух столетий и создают улучшенные, по-новому упорядоченные ладовые системы. И это действительно было необходимо, поскольку вплоть до конца XVI в. теоретики не представляли себе анализ ладовой организации всей фактуры композиции<sup>21</sup>.

Представление о тяготении между двумя интервалами тоже появилось только в начале XIV в. у Маркетто Падуанского, который, «возможно, был первым, кто осознал отношение разносonanтных интервалов как тяготение, и выразил это ощущение глаголом *tendere* (стремиться, тяготеть)»<sup>22</sup>. Вслед за Маркетто о «тяготении» несовершенных консонансов в совершенные или несовершенных диссонансов в совершенные консонансы заговорили и другие теоретики<sup>23</sup>. Заметим, что слово «тяготение» по отношению к классическому тональному мышлению также появилось достаточно поздно – в теоретических построениях Э. Курта и Б. Л. Яворского, тогда, когда тональность уже испытывала известный кризис.

Помимо своеобразной гармонической функциональности звуковысотная система многоголосной музыки XI–XIII вв. несла в себе также и ладовые функции, до определённой степени сходные с тональными отношениями Нового времени. Этим она во многом обязана сольмизационной системе, введённой в музыкальное обучение Гвидо Аретинским и получившей впоследствии широкое развитие у его последователей в течение двух последующих столетий<sup>24</sup>. Функциональное назначение сольмизации отмечалось многими исследователями<sup>25</sup>. Наиболее определённо эту идею высказал В. И. Мартынов: «...сущность сольмизации заключается не столько в обозначении конкретных звуков, сколько в определении логических функций ступеней лада»<sup>26</sup>. Ладовая функция того или иного звука определялась его позицией в гексахорде<sup>27</sup>, называемой «*vox*»<sup>28</sup>. Последняя по своей роли действительно напоминала наше представление о ладовой ступени в рамках заданного звукоряда. Сам же гексахорд в теоретическом осмыслении рубежа XIII–XIV вв. был обозначен словом «*proprietas*»<sup>29</sup>, термином, во многом аналогичным современному понятию «тональность»<sup>30</sup>. Имеется в виду, что сольмизационная система в исполнительской практике Средневековья заменяла собой то, что Яворский по отношению к ориентации в классической тональности метко назвал «ладовой настройкой». Не случайно певцы всегда начинали разучивать новое песнопение с сольфеджирования<sup>31</sup>.

Можно уподобить в этих условиях явление мутации (термина, появившегося уже в послегвидовской теории) нашему представлению о модуляции<sup>32</sup>, а явление ложной мутации (определение которой в первой половине XIII в. дал Иоанн де Гарландия<sup>33</sup>, а описал в конце этого же столетия Ламберт) – модуляции в отдалённые строи. Последовательное размножение ложных гексахордов<sup>34</sup> в XII–XIII вв. напоминает пос-

тепное увеличение количества используемых тоналностей в эпоху Нового времени. Неудивительно, что теория «*proprietas*» (средневековой «тональности»), на практике действовавшей, вероятно, уже с начала XII в., описывалась в научных трактатах лишь на рубеже XIII–XIV вв.: также и законы классической тональности получили более или менее адекватное описание только на рубеже XIX–XX столетий.

Важно, что в эпохи с вертикальной ориентацией многоголосия фактура произведений, согласно Южак, управляется неким стержневым голосом. В XVII–XIX вв. таким «регулятором» многоголосия, как известно, был бас, в XI–XIII вв. это также самый нижний голос, именуемый в ту эпоху *тенором*<sup>35</sup>: начиная с середины XI в. вертикаль подчиняется общему закону, согласно которому каждый свободный голос соотносится с тенором по правилам свободного органа (то есть, в один из совершенных консонансов того времени – чистые прима, кварта, квинта и октава). Думается, именно эта закономерность служила первичной установкой для композиторов, в то время как полифоническая самостоятельность голосов оказывалась вторичной, наподобие того, как это будет происходить в Новое время в гомофонной фактуре с мелодически развитыми голосами. Вертикаль, узаконенная в системе выразительных средств свободного органа, сохраняет своё значение вплоть до конца XIII в. (в технологии сочинения органумов, кондуктов и клаузул)<sup>36</sup>. Несмотря на то, что в трёх- и четырёхголосии она как целое оказывается результирующей, композиторы вынуждены считаться с правилами соподчинения каждого из голосов партитуры с тенором, следовательно «работают» в соответствии с требованиями вертикали. Лишь в технике сочинения мотетов со второй трети XIII в. начинают устанавливаться новые правила, предполагающие обязательную консонантность одной из пар голосов на фоне возможного диссонирования остальных. В такой технологии и при наличии рекомендации последовательного сочинения партий, начиная с нижнего голоса, параметром, определяющим структуру многоголосия, вновь надолго становится горизонталь.

Учитывая вышеизложенные факты, вопрос о наличии гармонического мышления в эпоху Высокого Средневековья может рассматриваться достаточно серьёзно. И если вертикальная ориентация в многоголосии того времени не была до последнего времени вполне очевидной для исследователей, то это лишь благодаря огромной исторической дистанции, отделяющей внутреннюю ладовую настройку XI–XIII вв. от интонационного чувства XIX–XX столетий. Данное заключение может стать одним из «кирпичиков», заложенных в фундамент нового взгляда на историю европейской музыки: усматривая аналогии между отдельными эпохами, можно будет найти истолкование как загадочным явлениям далёкого прошлого, так и необъяснимым пока феноменам настоящего.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Е. С. Ходорковская даже говорит о «кризисе традиционных форм музыкального мышления в XVI в.» в связи с формированием гармонического аспекта формообразования (Ходорковская Е. С. Гармоническая структура многоголосия в музыке XVI столетия // Традиция в истории музыкальной культуры: *Problemata musicologica* 3. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 84). См. об этом также: Lowinsky E. *Tonality and Atonality in the Sixteenth-Century Music*. – Berkley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1961; Баранова Т. Б. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI-XVII веков // Из истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1980. – Вып. 4. – С. 6-27; Панкина Е. В. Формирование принципов тонально-гармонической системы в светской итальянской музыке итальянского Возрождения // Сибирский музыкальный альманах. 2001. – Новосибирск: НГК им. Глинки, 2002. – С. 15-24.

<sup>2</sup> Южак К. И. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония: сб. ст. – М.: Музыка, 1975. – С. 53.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Lorenz A. *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen*. – Hesse; Berlin, 1928.

<sup>5</sup> Ф. Зальцер определил звуковысотную систему XII-XIII вв. как «модально-контрапунктическую тональность» (Salzer F. *Tonality in Early Medieval Polyphony: Towards a History of Tonality* // *The Music Forum*. – 1967. – № 1. – P. 97). Интересен сам факт обращения американского учёного к сочинениям Леонина и Перотина с позиций шенкерского подхода, возможного, как известно, лишь при анализе тональной музыки. При этом он отказывает звуковысотным отношениям названного периода в наличии «какой бы то ни было гармонической концепции» на основании отсутствия в этой музыке внешних признаков классической тональности (а именно, кварто-квинтовых отношений между аккордами, прерванных кадансов, побочных доминант и пр.) (*ibid.*).

<sup>6</sup> Федотов В. А. Из истории раннего органума // Проблемы теории западно-европейской музыки: тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1983. – Вып. 65. – С. 23.

<sup>7</sup> Вертикальные черты проставлялись при записи органумов в XII-XIII вв. с целью синхронизировать голоса партитуры (см. об этом: Sanders E. H. *Sine Littera and Cum Littera in Medieval Polyphony* // *Music and Civilization. Essays in Honor of Paul Henry Lang*. – New York; London, 1984. – P. 220-227).

<sup>8</sup> Reckow F., Roesner E. H., Flotzinger R. *Organum* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. – Taunton, Mass., 2001. – V. 18. – P. 677.

<sup>9</sup> Федотов В. А. Начало западноевропейской полифонии (Теория и практика раннего многоголосия). – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1985. – С. 42.

<sup>10</sup> Федотов В. А. Из истории... С. 31.

<sup>11</sup> Показательно в связи с сопоставлением периодов XVII-XIX вв. и XI-XIII вв. расширение границ термина, обозначающего «каданс», до значения композиционной единицы: слово «клаузула» через сто лет после своего появления начнёт применяться для обозначения дискантовых разделов органумов (в частности, в квадруплях Перотина), в то время как слово «каденция» в классическую эпоху станет наименованием для развёрнутого выступления исполнителя в концертах для солирующего инструмента с оркестром.

<sup>12</sup> Согласно Р. Флотцингеру, данный закон «утверждает, что консонансы (октава, унисон, кварта, квинта, терция) являются долгими по времени, тогда как остальные интервалы – короткие и пробегают (*currentes*) одинаково быстро, где это возможно» (Reckow F., Roesner E. H., Flotzinger R. *Op. cit.* P. 682).

<sup>13</sup> Об этом: Reckow F., Roesner E. H., Flotzinger R. *Op. cit.* – P. 672.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Об этом, в частности, пишет Р. Эриксон (Erickson R. *Musica enchiriadis, Scolica enchiriadis* // *The New Grove Dictionary...* V. 17. P. 439).

<sup>16</sup> Так, согласно Эриугене: «Мелодия органума состоит из различных качеств и количеств: голоса то звучат, отделяясь друг от друга на большее или меньшее расстояние, то, напротив, сходятся друг с другом, согласно некоторым разумным законам музыкального искусства...» (цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1966. – С. 57-58).

<sup>17</sup> Заметим, что музыкальные примеры, приводимые Гвидо, шире по возможностям, чем им же изложенная теория: они содержат эпизодические перекрещивания голосов (при том, что в целом *vox principalis* по-прежнему является верхним голосом) и (только в каденциях) длительные выдерживания тонов хорального напева, вокруг которого сверху и снизу «кружится» целая плеяда звуков *vox organalis*.

<sup>18</sup> Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья. X-XIV века // История полифонии. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 1. – С. 23.

<sup>19</sup> Как справедливо заметил Е. В. Герцман: «Необходимо... учитывать временную п о п р а в к у [разрядка автора. – С. И.], связанную с отставанием теории от практики – тенденция пока справедливая для всех эпох» (Герцман Е. Античное музыкальное мышление. – Л.: Музыка, 1986. – С. 17).

<sup>20</sup> Чернова А. В. Парадигмы музыкального мышления в трактате Анонима IV.: дис. ... канд. искусствоведения. – Владивосток, 2004. – С. 23.

<sup>21</sup> Г. Орлов отмечает, ссылаясь на В. Апеля, что «...только в XVI веке композиторы начали создавать полифонические произведения в определённых ладах и что обозначения вроде “*toccata primi toni*” встречаются не ранее 1550 года (Андреа Габриэли). Тинкторис, который, по-видимому, первым изучал лады в связи с полифоническими композициями... заключил, что лад может устанавливаться по отношению не ко всей композиции, но только к её отдельным партиям... Аналогичным образом Глареан в своих блестящих анализах сочинений Жоскена и других композиторов (“*Dodecachordon*”) никогда не говорит о ладе полифонической композиции в целом, но только о ладах различных вокальных партий» (Орлов Г. Древо музыки. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 392).

<sup>22</sup> Лебедев С. Н. Проблемы модальной гармонии в музыке раннего Возрождения. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1987. – С. 82.

<sup>23</sup> Если принять факт отставания теории музыки от современной ей практики, то становится объяснимым парадокс, отмеченный в своё время С. Н. Лебедевым. Он, в частности, обратил внимание на то, что учение о гармонии, широко представленное в трактатах первой половины XIV в., совершенно неприложимо к самой музыке этого периода (Лебедев С. Н. Проблемы модальной гармонии в музыке раннего Возрождения. автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1987. – С. 14).

<sup>24</sup> В частности, столь необходимое для сольмизационной практики явление мутации было введено уже после Гвидо (об этом – Лебедев С. Н. Проблемы...: дис. ... канд. искусствоведения. С. 57). Введение гексахордов от *f* и *g*, а также последующая классификация шестизвучий на «натуральное», «твёрдое» и «мягкое» также принадлежит более позднему времени, хотя трактаты того периода указывают и в этом на авторство Гвидо (см. об этом: Hughes A. *Solmization* // *The New Grove Dictionary...* V. 23. P. 644).



<sup>25</sup> См., в частности: Поспелова Р. Л. Почему не утвердилась реформа сольмизации Рамоса де Парехи («Рамос против Гвидо») // Методы изучения старинной музыки. – М.: МГК, 1992. – С. 14-42. А главное, «именно через посредство сольмизационных слогов адекватно выражает себя звукорядно-мелодическая сторона модусов – фундамент музыкального языка эпохи» (Ходорковская Е. С. Система сольмизации и звуковысотные аспекты доклассической модальной техники // Аспекты теоретического музыкознания. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – Вып. 2. – С. 59).

<sup>26</sup> Мартынов В. И. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. – С. 163.

<sup>27</sup> Термин «гексахорд», подразумевающий последование тонов и полутонов по схеме ТТПТТ, в то время не употреблялся (см. Лебедев С. Н. Проблемы...: дис. ...канд. искусствоведения. С. 55).

<sup>28</sup> По определению Е. С. Ходорковской: «Vox – это термин для обозначения интервальной позиции звука в границах гексахорда – структурно единообразной ячейки...» (Ходорковская Е. С. Система сольмизации ... С. 53).

<sup>29</sup> В значении гексахорда слово «proprietas» появляется в трактатах Иоанна де Грокейо, Маркетто Падуанского и Филиппа де Витри и указывает на характер отношения данного шестизвучия к основной звуковой шкале как «натурального», «твёрдого», «мягкого» или «ложного».

<sup>30</sup> Наиболее существенное отличие средневековой сольмизационной системы состояло в том, что в ней, в отличие от классической тональности с двумя ладовыми разновидностями, только один «базовый» шестизвучный лад содержал единственный полутон между 3-й и 4-й «ступенью» (воксом).

<sup>31</sup> Практика, сохранившаяся вплоть до XVI в. На этом основании Е. С. Ходорковская делает важный вывод, что «представление об особенностях звуковысотной системы формировалось на базе сольмизационного метода» (Ходорковская Е. С. Система сольмизации ... С. 57).

<sup>32</sup> Об этом впервые сказал В. И. Мартынов: «Что же касается учения о перемещении гексахордов, или мутации, то оно, во-первых, самым непосредственным образом подводит к понятию модуляции, а во-вторых, является далёким провозвестником функциональных отношений тональностей» (Мартынов В. И. Указ. соч. С. 164).

<sup>33</sup> «Ложная музыка бывает [тогда], когда мы из целого тона делаем полутон, и наоборот» (цит по: Лебедев С. Н. Проблемы...: дис. ...канд. искусствоведения. С. 87).

<sup>34</sup> Интересно, что экспансия так называемых ложных гексахордов (самые первые от звуков *d* и *b* появились в трактате «Breviarium regulare musice» Тейнреда из Дове-ра (Hughes A. Solmization I // The New Grove Dictionary... V. 23. P. 647) была тесно связана с реформой вертикали, произошедшей примерно в середине XI в. и приведшей к возникновению свободного органума. (Отличие последнего от органумов хукбальдовского или гвидовского образца было столь существенно, что его какое-то время называли «новым органумом».) Поскольку каждый звук гвидоновского звукоряда должен был в новых условиях иметь себе «пару» в виде того или иного совершенного консонанса (чистых квинты, квинты или октавы), то возникли проблемы с уменьшёнными квинтами (и их обращениями), получавшимися под звуком *f* и над *h*.

<sup>35</sup> Впрочем, в условиях узкого диапазона и частых переключений голосов тенор мог временно покидать самую нижнюю позицию в фактуре (Salzer F. Op. cit. P. 93), что косвенно свидетельствует о сознательном стремлении композиторов XII-XIII вв. моделировать вполне определённую «линию баса» в органумах и клаузулах, проводя её в случае необходимости ниже заданного хорального напева.

<sup>36</sup> Ю. К. Евдокимова отмечает: «По качеству звучания, определяемому вертикалью, музыка с конца XII века и вплоть до конца XIII достаточно однородна. Отличия видов техники проявляются преимущественно в подвижности многоголосия, то есть в различии типов *п о л и ф о н и и* [разрядка автора. – С. И.] при относительно стабильной «гармонии» и в органумах, и в кондуктах, и в клаузулах, и даже в мотетах» (Евдокимова Ю. К. Указ. соч. С. 65). Относительно техники сочинения кондукта существует некоторое недоразумение. Обычно ссылаются на свидетельство Франко Кёльнского, написавшего, что кондукт сочинялся «по голосам». Однако нельзя не учитывать того факта, что Франко написал об этом во второй половине XIII в., когда практика письма действительно уже была такой (причём, главным образом в новомодных мотетах и лишь отчасти в кондуктах). Сам Франко был передовым нотатором и достаточно быстро перешёл на новые способы записи, тогда как основная масса теоретиков музыки (в частности, Гарландия, позднее Аноним IV) придерживалась старых партитурных принципов (об этом: Чернова А. В. Указ. соч. С. 30-32).

### Исхакова Саида Зауровна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры композиции  
Уфимской государственной академии  
искусств им. Загира Исмагилова



В. Э. ДЕВУЦКИЙ

Воронежская государственная академия искусств

АКУСТИЧЕСКАЯ ПЛАТФОРМА РАЗВИТОЙ ХРОМАТИКИ  
В ИТАЛЬЯНСКОМ МАДРИГАЛЕ XVI ВЕКА

УДК 78.034

Вступив в фазу маньеристического излома, типичного для второй половины XVI столетия, музыкальное искусство потребовало для себя экстраординарных средств выразительности. В их числе – система резких тематических контрастов, отражающая полярную символику образно-эмоциональных поэтических сфер: страдания, радости, повествования [2; 5], насыщенная «супермногоголосная» имитационная полифония, включающая в свою орбиту 5 – 7 голосов. Это новые интонационные реалии: ходы на тритоны, септимы, ноны, любые характерные интервалы. Это жёсткая вертикаль, допускающая (вне рамок мелодической фигурации) уменьшённые и увеличенные трезвучия, септаккорды практически всех структур, нонаккорды и полигармонии [3, 4]. Это, наконец, предельно смелые хроматические последования трезвучий и септаккордов, взорвавшие величавое спокойствие доселе господствовавшей диатоники.

Когда современные музыканты озвучивают на фортепиано страницы мадригалов Вилларта, ван Роре, Вичентино, Маренцио, Джезуальдо, Монтеверди, они видят весьма смелую хроматическую технику (в чём-то близкую, например, позднему Прокофьеву или раннему Тищенко), вполне воспроизводимую в звуках и созвучиях темперированных инструментов. Однако в массе своей они и не подозревают о тех сложнейших интонационно-акустических проблемах, которые нужно было решать композитору или капельмейстеру вокального ансамбля эпохи Возрождения для достижения адекватного исполнения написанного.

Дело в том, что музыканты XVI – XVII веков не знали современного равномерно-темперированного строя, да и не смогли бы, в силу высоких эстетических требований, принять его идеологию, постепенно созревавшую в головах акустиков (Мерсенн, Совёр).

Равномерная температура, в определённом смысле, – «могильщик» гармонии, так как она делает все интервалы и аккорды современного фортепиано противными природе простых и естественных звуковых отношений, основывающихся на эффекте резонанса (кратного совпадения частот). Сейчас мы уже не слышим той степени грязи, фальши, «некрасивости», которая смущала тонкий слух великих музыкантов Барокко, когда им пытались навязать темперированные

квинты и терции. Долговременное и повсеместное слуховое воспитание с младых лет стирает ощущение неестественности темперированных созвучий, создавая некий эрзац подлинной гармонии. Но в далеком XVI столетии музыка звучала совершенно по-другому и с этим необходимо считаться.

Чистый строй, который был в ходу в эпоху Высокого Ренессанса, неплохо комбинируется с условиями диатоники, поэтому он сравнительно легко воспроизводится в хоре, ансамбле, струнных или духовых составах. Хроматика же требует более сложных акустических оснований. Если современный хормейстер пожелает вникнуть в суть интонационных проблем далекого XVI столетия, он наверняка удивится уровню слухового чутья старинных музыкантов – так же поражаемся мы великолепной интуиции итальянских скрипичных мастеров.

Попробуем реконструировать ход мысли старинных мадригалистов. При первом соприкосновении с музыкой второй половины XVI века кажется, что жёсткие хроматические последовательности – просто произвольные наборы далёких созвучий. Однако внимательное наблюдение говорит о том, что выбор созвучий строго подчиняется требованию сохранить и воссоздать *чистый строй*.

Напомним, что для реализации совершенных гармонических созвучий важно, чтобы воспроизводились естественные натуральные интервалы. В принятой сейчас шкале измерений чистая кварта – 702 цента (ц.), чистая кварта – 498 ц., большая терция – 386,3 ц., малая секста – 813,7 ц., малая терция – 315,6 ц., большая секста – 884,4 ц.

Как видим, все эти интервалы отличаются в ту или иную сторону от современных темперированных, строго кратных ста: м. 3 – 300 ц., б. 3 – 400 ц., ч. 5 – 700 ц., ч. 4 – 500 ц. и т.д. Разница кажется небольшой и обычным голосом практически невоспроизводимой. Но это верно, если отталкиваться от слуха наших дней и привычной фортепианной настройки. Музыканты же Возрождения, наоборот, вообще не знали равномерной температуры. Они легко и непринуждённо пели свои 315 или 386 центов и как-либо сравнивать эти чистые интервалы им было не с чем.

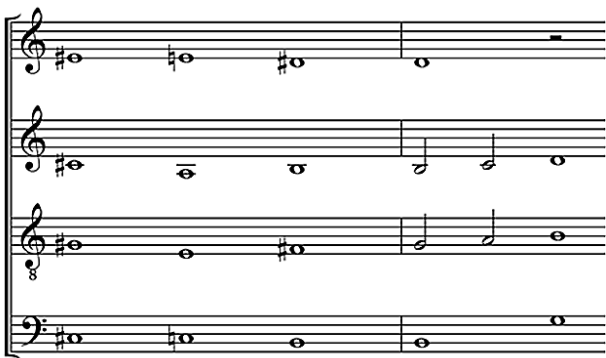
При опоре на диатонику или при смене одноимённых терций интонирование в чистом строе несложно. Но для исполнения хроматических

фрагментов нужны уже особые навыки и специфический точный расчёт.

Как правило, хроматический фрагмент включает 10 – 11 разных звуков и чтобы их организовать в серию чистых трезвучий, нужно правильно выбрать опорный тон, от которого ведётся измерение чистых интервалов. Именно тогда все кажущиеся на первый взгляд весьма далёкие созвучия могут прозвучать натурально, то есть, красиво и гармонично. Вместе с тем, в распоряжение хормейстера поступит хроматическая гамма, в которой между соседними звуками окажется *четыре* существенно разных полутона: 70,7 ц., 92,1 ц., 111,7 ц., 133,2 ц. Это значит, что старинный певец должен был чувствовать разницу в интонировании полутонов величиной с дидимову комму (21,5 ц., 19,6 ц.).

В начале мадригала Джезуальдо «Moro lasso al mio duolo» второе сопрано и бас как раз и должны озвучивать хроматические шкалы с такими весьма неравными полутонами (пример № 1).

Пример № 1 Джезуальдо. «Moro lasso al mio duolo»



Изложим кратко способ микроакустического анализа этого и подобных ему хроматических фрагментов. Вначале выпишем звуки четырёхголосной ткани в виде условной звуко-ступеневой партитуры (схема 1).

Схема 1

<i>eis</i>	<i>e</i>	<i>dis</i>	<i>d</i>
<i>cis</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>h</i>
<i>gis</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>
<i>cis</i>	<i>c</i>	<i>h</i>	<i>h</i>

Далее желательно выбрать звук, находящийся примерно в середине будущей хроматической шкалы (эталонная ступень). Для белоклавишной диатоники и хроматики примерно с равным числом диезных и бемольных ступеней удобным бывает звук *d*, находящийся на середину квинтовой шкалы  $f - c - g - d - a - e - h$ . Явный сдвиг в диезную сторону делает более удобными для выбора эталонной ступени звуки *e* или *h*. При преобладании бемольных строев удобными становятся ноты *c* или даже *f*.

Для начальных тактов мадригала «Moro lasso al mio duolo» эталонной ступенью можно выбрать звук *h*, относительную высоту которого принимаем за 0 центов. Тогда звуко-ступеневую партитуру следует переписать так, чтобы она отразила центовую величину натуральных интервалов, составляющих данный аккордовый ряд (схема 2).

Схема 2

569 <i>eis</i>	498 <i>e</i>	386 <i>dis</i>	315 <i>d</i>
182 <i>cis</i>	996 <i>a</i>	0 <i>h</i>	0 <i>h</i>
884 <i>gis</i>	498 <i>e</i>	702 <i>fis</i>	814 <i>g</i>
182 <i>cis</i>	112 <i>c</i>	0 <i>h</i>	0 <i>h</i>

Составим гамму, собирающую в себе все употреблённые во фрагменте звуки (схема 3)<sup>1</sup>.

Схема 3

0	112	182	315	386	498	569	702	814	884	996
<i>h</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>eis</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>
112	71	133	71	112	71	133	112	71	112	

Образовавшийся здесь порядок полутонов с разной центовой величиной типичен именно для данного фрагмента; в других случаях он может быть иным. Таким образом, конкретный состав хроматических гамм XVI столетия может быть весьма различным и в каждом случае фактически уникальным.

Для целей возможной систематизации натуральных хроматических гамм обозначим полутоны в 71 ц. цифрой 1, полутоны в 92 ц. цифрой 2; 112 ц. – цифрой 3 и 133 ц. – цифрой 4. Тогда последовательность полутонов в «Moro lasso al mio duolo» выразится цифровой серией 3 1 4 1 3 1 4 3 1 3<sup>2</sup>.

Итак, если вторые сопрано озвучивают ход  $eis^1 - e^1 - dis^1 - d^1$ , для достижения красивых созвучий им следует ноту  $e^1$  спеть как можно ближе к исходному  $eis^1$ , а  $dis$ , наоборот, понижать, после чего  $d^1$  должно прозвучать снова с тенденцией к повышению (последовательность полутонов: 71 – 112 – 71 ц.). Важно, что и бас, озвучивая линию  $cis - c - H$ , вынужден следовать той же тенденции, чуть повышая  $c$  и достаточно широко интонируя  $H$  (последовательность: 71 – 112 ц.). Другая пара голосов, интонируя свои линии в параллельных квартках:  $gis - cis^1$ ;  $e - a$ ;  $fis - h$ , также должна точно имитировать натуральные мелодические ходы друг друга – на 386 ц. вниз и на 204 ц. вверх.

Подобная техника интонирования, когда пары, а иногда и тройки голосов строго имитируют друг друга, гарантирует красивое натуральное звучание



и является, в определённой мере, даже облегчением задачи певцов и хормейстеров<sup>3</sup>.

Аналогичный пример встречаем в мадригале Джезуальдо «Io parto» (пример № 2).

Пример № 2 Джезуальдо. «Io parto»



Если положить эталонной ступенью звук *a* (можно и *e*, но первый чаще встречается как реальная нота), то «центровая партитура» примет следующий вид (схема 4).

Схема 4

71	182	386	498	631	702	386
<i>ais</i>	<b>h</b>	<b>cis</b>	<b>d</b>	<b>es</b>	<b>e</b>	<b>cis</b>
885	885	1018	0	315	0	0
<b>fis</b>	<b>fis</b>	<b>g</b>	<b>a</b>	<b>c</b>	<b>a</b>	<b>a</b>
386	498	702	814	1018	702	885
<b>cis</b>	<b>d</b>	<b>e</b>	<b>f</b>	<b>g</b>	<b>e</b>	<b>fis</b>
885	885	885	814	631	315	0
<b>fis</b>	<b>fis</b>	<b>fis</b>	<b>f</b>	<b>es</b>	<b>c</b>	<b>a</b>

Теперь легко составить натуральную хроматическую гамму, которая лежит в основе интонирования «Io parto» (схема 5).

Схема 5

0	71	182	315	386	498	631	702	814	885	1018
<b>a</b>	<b>ais</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>cis</b>	<b>d</b>	<b>es</b>	<b>e</b>	<b>f</b>	<b>fis</b>	<b>g</b>

71 112 133 71 112 133 71 112 71 133

Порядок полутонов здесь явно другой: 1 3 4 1 3 4 1 3 1 4. Симметричные группы 1 3 4, 1 3 как раз и дают возможность провести ряд строгопараллельных движений голосов:  $cis^1 - ais^1$ ;  $d^1 - h^1$ ;  $e^1 - cis^2$ ;  $f^1 - d^2$ , а также  $es - g - c^2$ ;  $c - e - a^1$  и  $c - e^2$ ;  $A - cis^2$ . Обратим внимание на то, что интервалы между  $ais - c$  и  $cis - es$  (которые, правда, прямо не интонируются) составляют 245 ц. А это значит, что в арсенале старинных певцов должны были найтись интонационные ресурсы четвертитоновой величины! Вовсе не зря Николо Вичентини строил в Ферраре архичембало с делением октавы на 24 части.

Несколько сложнее провести анализ структуры хроматической шкалы, когда есть звуки, ныне считающиеся «энгармонически равными». Начальные такты мадригала Джезуальдо «Già piansi nel dolore» также содержат образную сферу душевного страдания (пример № 3).

Пример № 3 Джезуальдо. «Già piansi nel dolore»



Эталонной ступенью можно выбрать звуки *a* или *e*. Из них *e* удобнее, так как она чаще присутствует в нотном тексте. Тогда «центровая партитура» сложится, как показано в схеме 6.

Схема 6

0	316	112	204	386	590	702
<b>e</b>	<b>g</b>	<b>f</b>	<b>fis</b>	<b>gis</b>	<b>ais</b>	<b>h</b>
814	1018	814	814	1018	204	386
<b>c</b>	<b>d</b>	<b>c</b>	<b>c</b>	<b>d</b>	<b>fis</b>	<b>gis</b>
316	632	498	498	702	906	0
<b>g</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>a</b>	<b>h</b>	<b>cis</b>	<b>e</b>
814	814	814	814	702	204	0
<b>c</b>	<b>c</b>	<b>c</b>	<b>c</b>	<b>h</b>	<b>fis</b>	<b>e</b>

Видно, что звуки *b* и *ais* слишком сильно разнятся по высоте и «мешают» друг другу выстроить удобную натурально-хроматическую шкалу. Поэтому в данном случае разумнее построить две сопряжённые шкалы, одна для бемольной, а другая для диэзной ветви (схема 7).

Схема 7

0	112	204	316	386	498	631	702	814	906	1018
<b>e</b>	<b>f</b>	<b>fis</b>	<b>g</b>	<b>gis</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>cis</b>	<b>d</b>

112 92 112 71 112 133 71 112 92 112

0	112	204	316	386	498	590	702	814	906	1018
<b>e</b>	<b>f</b>	<b>fis</b>	<b>g</b>	<b>gis</b>	<b>a</b>	<b>ais</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>cis</b>	<b>d</b>

112 92 112 71 112 92 112 112 92 112

Эти гаммы близки, но всё же различаются в двух своих элементах, связанных с нотами *b* и *h*. Их полутоновые цифровые коды также уникальны:

3 2 3 1 3 4 1 3 2 3  
3 2 3 1 3 2 3 3 2 3

Во втором из них целых три симметричных элемента (3 2 3), что упрощает в определённом смысле работу над микроинтонированием.

В мадригалах XVI столетия существуют и гораздо более сложные образцы, акустический анализ которых требует тщательной шлифовки. Одним из таких построений является окончание мадригала Джезуальдо «Mille volte il di» (пример № 4).

Пример № 4 Джезуальдо. «Mille volte il di»

На протяжении всего нескольких тактов композитор из далекой диезной сферы (от *Fis dur*) попадает в глубокую бемольную (*b moll*). «Центровая партитура» выглядит здесь как упрощённый вариант от эталонной ноты *d* (схема 8).

Схема 8

1088	498	182	498	294	793	792	1108	-21	863
<i>cis</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>des</i>	<i>d</i>	<i>h</i>
772	0	997	182	997	294	77	793	682	548
<i>ais</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>gis</i>
386	884	682	997	610	1108	91	294	294	162
<i>fis</i>	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>as</i>	<i>des</i>	<i>es</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>e</i>

В процессе интонирования совершается не только перевод диезного строя в бемольный, но и постепенный выход на более низкую орбиту эталонной ступени ( $\underline{d} = -21$  ц.). Следовательно, в этом случае возможно применение трёх хроматических шкал-ветвей (схема 9).

Схема 9

0	182	386	498	682	772	884	997	1088	1200
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>ais</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>
	182	204	112	184	91	112	112	91	112

0	91	182	294	477	610	793	997	1108	1200
<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>des</i>	<i>d</i>
	91	91	112	184	133	184	204	112	92

-21	162	294	548	680	793	863	1108	1179
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>des</i>	<i>d</i>
	184	133	254	133	112	71	245	71

Неполные хроматические шкалы выглядят следующим образом:

0 0 3 0 2 3 3 2 3  
2 2 3 0 4 0 0 3 2  
0 4 0 4 3 1 0 1

Ноль означает, что очередного полутона здесь нет и он заменён тоном или даже полутонотона (размером в 254 ц.).

Возможно, одним из самых сложных образцов тотальной хроматизации XVI века является начало мадригала Луки Маренцио «Solo e pensoso» (пример № 5).

Пример № 5 Лука Маренцио. «Solo e pensoso»



Хроматическая гамма, раскинувшаяся на пространстве большой ноты, в верхнем голосе, словно бы рисует оторванность и одиночество сопрано, остро переживающего духовный вакуум. Здесь сложно составить даже «центровую партитуру», так как приходится несколько раз менять по ходу пения высоту эталонной ступени (схема 10).

Схема 10

315	386	498	498	610	680	680	814	885
<b>g</b>	<b>gis</b>	<b>a</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>h</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>cis</b>
1017	0	0	112	294	294	365	498	498
<b>d</b>	<b>e</b>	<b>e</b>	<b>f</b>	<b>g</b>	<b>g</b>	<b>gis</b>	<b>a</b>	<b>a</b>
702	702	814	996	996	996	-21	112	0
<b>h</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>d</b>	<b>d</b>	<b>d</b>	<b>e</b>	<b>f</b>	<b>e</b>

996	996	1067	-21	-21	-21	92	204	315
<b>d</b>	<b>d</b>	<b>dis</b>	<b>e</b>	<b>e</b>	<b>e</b>	<b>f</b>	<b>fis</b>	<b>g</b>
498	681	681	681	793	681	793	1017	1017
<b>a</b>	<b>h</b>	<b>h</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>d</b>	<b>d</b>
183	295	183	365	477	295	477	702	702
<b>fis</b>	<b>g</b>	<b>fis</b>	<b>gis</b>	<b>a</b>	<b>g</b>	<b>a</b>	<b>h</b>	<b>h</b>

315	386	498	386	315	204	133	+21	1151	1038
<b>g</b>	<b>gis</b>	<b>a</b>	<b>gis</b>	<b>g</b>	<b>fis</b>	<b>f</b>	<b>e</b>	<b>es</b>	<b>d</b>
0	0	0	0	1017	1017	835	835	835	723
<b>e</b>	<b>e</b>	<b>e</b>	<b>e</b>	<b>d</b>	<b>d</b>	<b>c</b>	<b>c</b>	<b>c</b>	<b>h</b>
814	702	814	702	631	520	520	520	337	337
<b>c</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>h</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>a</b>	<b>a</b>	<b>g</b>	<b>g</b>

Для формирования модели микроинтонирования данного фрагмента выделим пять разных шкал-ветвей натурально-хроматических гамм (схемы 11-15).

Схема 11

(для первых шести аккордов 1 – 6):

0	112	315	386	498	610	702	814	885	1017
<b>e</b>	<b>f</b>	<b>g</b>	<b>gis</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>cis</b>	<b>d</b>
112	204	71	112	112	92	112	71	133	

(цифровой код полутонов: 3 0 1 3 3 2 3 1 4);

Схема 12

(для аккордов 7 – 13):

-21	112	183	295	365	498	681	814	885	996	1067	1179
<b>e</b>	<b>f</b>	<b>fis</b>	<b>g</b>	<b>gis</b>	<b>a</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>cis</b>	<b>d</b>	<b>dis</b>	<b>e</b>
133	71	112	71	133	182	133	71	112	71	112	

(цифровой код полутонов: 4 1 3 1 4 0 4 1 3 1 3).

В созвучиях 13 – 18 совсем другой набор звуков (схема 13).

Схема 13

-21	92	204	315	477	702	793	1017	
<b>e</b>	<b>f</b>	<b>fis</b>	<b>g</b>	<b>a</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>d</b>	
112	112	112	162	225	91	225		

(код полутонов: 3 3 3 0 0 2 0 0).

Отдельную систему составляют аккорды 19 – 23 (схема 14).

Схема 14

0	315	386	498	631	702	814	1017
<b>e</b>	<b>g</b>	<b>gis</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>d</b>
315	71	112	133	71	112	204	

(код полутонов: 0 1 3 4 1 3 0 0).

Последняя группа созвучий 24 – 28 образует другую систему (схема 15).

Схема 15

+21	133	204	337	520	723	835	1038	1151	1221
<b>e</b>	<b>f</b>	<b>fis</b>	<b>g</b>	<b>a</b>	<b>h</b>	<b>c</b>	<b>d</b>	<b>es</b>	<b>e</b>
112	71	133	184	204	112	204	112	71	

(код полутонов: 3 1 4 0 0 3 0 3 1).

Таким образом, чтобы спеть данный фрагмент с натуральными аккордами, в арсенале певцов должны быть 28 разных нот, варианты которых могут быть сведены в схему 16.



Схема 16

<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>es</i>
-21	92	183	295	365	477	610	681	793	885	996	1067	1151
0	112	204	315	386	498	631	702	814	-	1017	-	-
+21	133	-	337	-	520	-	723	835	-	1038	-	-

Возникает практический вопрос: если даже вооружиться точными знаниями особенностей микроинтонирования, на что должны опираться певцы – на партию сопрано? Ведь именно она производит впечатление главного конструктивного элемента всей хроматической цепочки. Проверим интонационный ряд сопрано (схема 17).

Схема 17

<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>f</i>
315	386	498	610	680	814	885	996	1067	-21	92
71	112	112	71	133	71	112	71	112	112	

<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>gis</i>	<i>g</i>	<i>fis</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>es</i>	<i>d</i>
204	315	386	498	386	315	204	133	+21	1151	1038
112	71	112	112	71	112	71	112	71	112	112

Цифровой код этой серии: **1 3 3 1 4 1 3 1 3 3 3 3 1 3 3 1 3 1 3 1 3** хотя и создаёт впечатление некоторой упорядоченности (явное преобладание двух разновидностей полутонов – 71 и 112 ц.), тем не менее, вряд ли может быть воспроизведён достаточно точно в отрыве от контекста. Поэтому сопрано, скорее всего, должно будет опираться на более твёрдые звуковые элементы других партий, в частности, баса и тенора.

Интересно, что озабоченность некоторых современных учёных проблемами микростроения простирается и на музыку, традиционно относимую к области равномерно-темперированной двенадцатизвучной системы. Например, Н. Ф. Тифтикиди справедливо замечает, что «сложные тональные связи [это уже в рамках XVIII – XIX столетий. – В. Д.] невозможно представить себе в 12-тоновой равномерно-темперированной системе. Если они реально существуют, то потому, что со времён Баха музыкальное мышление оперирует не 12 звуками, а значительно большим количеством. Можно привести множество примеров

использования в пределах одного произведения различных по своей функции и выразительным свойствам звуков, значительно превышающих цифру 12» [4, с. 26]. Здесь всё верно, за исключением того, что рубежом избирается имя Баха. Как видим, сходные проблемы возникли на двести с лишним лет раньше!

Покажем лишь один пример, приводимый в статье Тифтикиди (реплика Шуйского из второго действия оперы «Борис Годунов» Мусоргского), показывающий динамику микрохроматического мышления русского композитора (пример № 6).

Пример № 6 М. Мусоргский. «Борис Годунов». 2-е действие

Эталонным звуком для удобства выберем *d*. Аккордовая последовательность тогда будет выглядеть, как в схеме 18.

Схема 18

1129	926	814	498	315	204	1088
<i>des</i>	<i>ces</i>	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>cis</i>
814	611	498	183	0	1088	773
<i>b</i>	<i>as</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>cis</i>	<i>ais</i>
429	224	112	996	814	702	387
<i>ges</i>	<i>fes</i>	<i>es</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>fis</i>

Мусоргским использованы здесь 16 звуков, которые подразумевали бы в натуральном строе существенно разное звучание (схема 19).

Общий звукоряд удобно разбить на две ветви, образующие неполные хроматические ряды (схема 20).

Схема 19

0	112	183	224	315	386	429	498	611	702	773	814	926	996	1088	1129
<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>fes</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>ges</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>ais</i>	<i>b</i>	<i>ces</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>des</i>

Схема 20

112	224	429	498	611	814	926	1129
<i>es</i>	<i>fes</i>	<i>ges</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>b</i>	<i>ces</i>	<i>des</i>
112	204	71	112	204	112	204	

183	315	386	702	773	996	1088	1200
<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>a</i>	<i>ais</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>
133	71	315	71	223	92	112	

Их полутоновые коды: *3 0 1 3 0 3 0* и *4 1 0 1 0 2 3*. Главная мысль Тифтикиди теперь ясно подтверждается, так как энгармонически совпадающие звуки серьёзно различаются в микрохроматическом плане на целых две (!) дидимовых коммы: *e – fes – 183 – 224 ц.*; *fis – ges – 386 – 429 ц.*; *ais – b – 773 – 814 ц.*; *cis – des – 1088 – 1129 ц.*

Акустические расчёты, которые могут выполнять не только музыковеды, но и хормейстеры, руководители струнных оркестров и ансамблей,

конечно, не гарантируют абсолютной точности микроинтонирования, так как относительная и зонная природа слуха большинства музыкантов ограничивает реальный спектр звучаний. Однако предложенный метод даёт направление для аналитической деятельности исполнителей, подталкивая их к тонким акустическим эффектам, которые всегда подразумевали и подразумевают великие композиторы с их абсолютным ощущением совершенной звуковой материи.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Величины интервалов, выраженные здесь и далее в центах, округлены в целях удобства до целых чисел, поэтому суммы и разности могут немного «гулять» (скажем,  $884 - 814 = 71$ ), что никак не сказывается на идеях микроакустического анализа.

<sup>2</sup> Разумеется, ни один певец на свете, даже если его долго и упорно к этому готовить, не сумеет абсолютно точно воплотить центовую величину выявленной полутоновой серии. Тем не менее, отразить тенденции к более тесному или более широкому интонированию натуральных интервалов певцы вполне оказываются в состоянии. Об этих «тенденциях к повышению или понижению» когда-то много говорил авторитетный хормейстер и композитор П. Чесноков. Правда, его рекомендации не опираются на строгие акустические законы и должны рассматриваться как субъективное отражение достаточно развитого интонационного чутья.

<sup>3</sup> Интересно, что, не пользуясь точными акустическими моделями и математическими расчётами, Н. Казарян, видимо, интуитивно пришла к выводу о том, что в своей хроматической гармонии мадригалисты широко опирались на постулируемый музыковедом принцип «строгopараллельного голосоведения», который обеспечивал, по мысли исследователя, *закономерное* применение самых смелых аккордовых сочетаний.

<sup>4</sup> В этой непростой ситуации лучше всего было бы построить компьютерную модель данного хроматического строя, включающего в себя до двадцати разных звуков-частот. Такая модель помогла бы в дальнейшем хоровым исполнителям точнее проникнуть в тайны микроинтонирования жёсткой хроматической шкалы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Т. 2 Б. – М.: Музыка, 1996.
2. Казарян Н. К. О мадригалах Джезуальдо // Из истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1980. – Вып. 4.
3. Казарян Н. К. О принципах хроматической гармонии Джезуальдо // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма): тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1978. – Вып. 40.
4. Тифтикиди Н. Ф. От мажоро-минора до гиперхроматики // Гармония: проблемы науки и методики. – Ростов н/Д, 2002.
5. Холопов Ю. Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Гармония: проблемы науки и методики. – Ростов н/Д, 2002.
6. Lovinski E. Tonality and atonality in Sixteenth century music. – Berkeley; Los Angeles, 1961.

**Девуцкий Владислав Эдуардович**

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки  
Воронежской государственной академии искусств





Н. В. ГУБКИНА

*Российский государственный педагогический университет  
им. А. И. Герцена*

## ЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КЛАССИКА В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ФРЭНКА СИНАТРЫ (К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ АРАНЖИРОВОК)

УДК 78.071.2-8

**Ф**рэнк Синатра (1915-1998) – легендарный певец, актёр и шоумен является знаковой фигурой американского шоу-бизнеса. Как успешно продаваемый «бренд» образ Синатры сегодня в значительной степени стереотипизирован, а в сознании рядового слушателя его имя ассоциируется с рядом всемирно известных хитов «My Way», «Strangers In The Night», «Fly Me To The Moon», «New York New York», «Something Stupid», записанных исполнителем в период зрелости и поздний период творчества.

В то же время вокальное творчество Синатры, синтезирующее в себе многие вокальные традиции мира, музыкальные стили и жанры, представляет собой универсальное явление в истории джазового и поп-вокала и может служить ярким примером стилистических метаморфоз в сфере вокальной интерпретации. Репертуар певца, имеющий временной диапазон с 1939 по 1993 г., включает в себя произведения европейской музыкальной классики, джазовые стандарты, образцы поп-музыки 1960-1980-х гг. в стилях бит, соул, диско, ритм-энд-блюз, босса-нова, записанные им неоднократно в различных аранжировках и исполненные в неповторимой, узнаваемой индивидуальной вокальной манере.

Появившиеся в последние 10-12 лет системные исследования о Синатре – энциклопедия<sup>1</sup>, издания библиографии<sup>2</sup>, дискографии<sup>3</sup>, а также достаточное количество серьёзных аннотированных изданий его музыки<sup>4</sup>, позволяют начать планомерное изучение репертуара, вокального стиля певца и открыть малоизвестные, недооцененные грани его вокального наследия, например, исполнение Синатрой европейской музыкальной классики<sup>5</sup>.

Особенным для нас является тот факт, что самым первым студийным опытом Синатры стала запись песни «Our Love», представлявшей собой

джазовую интерпретацию темы любви из увертюры П.И.Чайковского «Ромео и Джульетта». Певец сделал её 18 марта 1939 г. с оркестром Фрэнка Мейна (Mane) в одной из частных нью-йоркских студий<sup>6</sup>. В течение последующих тридцати лет в репертуаре Синатры, сотрудничавшего со многими оркестрами, постоянно появляются произведения европейских и русских композиторов, что невозможно объяснить только лишь любовью певца к классике и его природным итальянским *bel canto*. Выбор репертуара определялся, как правило, дирижёрами и аранжировщиками свинг-оркестров, вынужденных выживать в условиях жёсткой конкуренции индустрии развлечений. От понимания конъюнктуры этого бизнеса зависел успех. Раннее творчество Синатры (конец 1930-х – середина 1950-х гг.), включающее многочисленные интерпретации европейской классики, несомненно конъюнктурно, в то же время репрезентативно для такой культурной тенденции, как интеграция джаза в европейскую и мировую музыкальную культуру. Этот процесс происходил не только через механизмы заимствования и интерпретации элементов языка джаза в музыке академической традиции (общезвестны «джазированные» опусы Дж. Гершвина, Э. Кшенека, Д. Мийо, А. Онеггера, М. Равеля, Э. Сати, И. Стравинского, П. Хиндемита, Э. Шулхофа и др.), но и через тенденцию с обратным вектором – непосредственное проникновение классики в джаз.

Мода на исполнение обработок классической музыки джаз-бэндами проявляется себя в США с 1921 г., затем резко активизируется в 1937 г., достигает кульминации в 1941 г. и сохраняется до начала 1950-х гг.<sup>7</sup> В числе американских свинг-ансамблей, исполнявших популярную европейскую классику – знаменитые оркестры В. Германа, Б. Гудмена, Б. Картера, Бинга и Боба Кросби, Дж. Лансфорта, Г. Миллера,

Дж. Тигардена, П. Уайтмена, А. Шоу, Д. Эллингтона, трио «All Stars» Л. Армстронга, трио Э. Гарнера, трио «Нэт Кинг Коул», трио О. Петерсона. В списке авторов интерпретируемой музыки – представители разных европейских композиторских школ, а в ряду избранных для интерпретации произведений – сочинения романтической и импрессионистской стилистики, реже – эпохи барокко и венской классики.

Рейтинг часто интерпретируемых американскими оркестрами произведений классики был таковым (по мере уменьшения): «Humoresque» («Юмореска» № 7, ор. 101, *Ges dur*) А. Дворжака, «Donauwalzer» («На прекрасном голубом Дунае») И. Штрауса, «Rêverie» («Грёза») К. Дебюсси, «Serenade» («Серенада») Ф. Шуберта, Прелюдия *cis moll* (ор. 3, № 2) С. Рахманинова, «Goin' Home» (тема Largo Симфонии № 9 «Из Нового Света») А. Дворжака, «Pavane pour une infante defunte» («Павана на смерть инфанты») М. Равеля, «Valurile Dunării» («Дунайские волны») Й. Ивановича, «Песня индийского гостя» из оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова, «Minutenwalzer» («Вальс-минутка» ор. 64, № 1) Ф. Шопена, «La Mer» («Море») К. Дебюсси, «Vilia» («Песня о Вилье») и «Dein ist mein ganzes Herz» («Звуки твоих речей») Ф. Легара, «Bolero» («Болеро») М. Равеля, «Мелодия» *F dur* (ор. 3, № 1) А. Рубинштейна, ноктюрн «Liebestraum» («Грёзы любви») Ф. Листа, Шестая симфония (1-я часть) П. Чайковского, «Clair de Lune» («Лунный свет») К. Дебюсси, «Anitras Tanz» («Танец Анитры») Э. Грига, «Танец с саблями» А. Хачатуряна, «Bacaratole» («Баркарола») Ж. Оффенбаха.

Синатра начинал свою певческую карьеру в оркестрах Гарри Джеймса (James, 1939) и Томми Дорси (Dorsey, 1940-42), исполнявших многие из перечисленных сочинений классики, что оказывало влияние на формирование музыкального вкуса и стиля певца. В репертуаре Синатры этих лет и до 1967 г. мы находим 13 произведений австро-немецких, 9 произведений русских композиторов, также 2 произведения норвежца Э. Грига и по одному произведению композиторов Италии, Польши, США, Франции. В общей дискографии Синатры (более 1250 песен) число интерпретаций классики невелико (идентифицированы 28 произведений), однако значимо, как длительная тенденция в творчестве. К некоторым из этих произведений певец возвращался неоднократно, записывая их в новой жанрово-стилевой версии, как например, песню «Moon Love» на тему из 2-й части Пятой симфонии П. Чайковского (1939, 1965), или песню «Cradle Song» на тему «Колыбельной» Й. Брамса из ор. 49 (1944, 1958).

Интерпретации классической музыки у Синатры в значительной мере определялись идеями композитора-аранжировщика и отличались разной степенью трансформации оригинального произведения, вторжения в него джазового ритма, новых частей формы и элементов оркестровки.

Так, большое число аранжировок в репертуаре певца в период моды на классику в 1930-50-е гг. осуществил трубач, певец, композитор и дирижёр Аксель Стордаль (Stordahl), работавший с Синатрой в оркестре Т. Дорси в 1940-42 и в последующие годы. Певец сотрудничал также с такими мастерами аранжировки, как Нельсон Ридль (Riddle), Билли Мей (May), Гордон Дженкинс (Jenkins), Дон Коста (Costa), Квинси Джонс (Jones) и др.

Избранная переработчиками технология аранжировки подразумевала некую стратегию, принципы обработки произведений классики, определявшие музыкальную эстетику новой интерпретации и влиявшие на имидж Синатры в целом. Так, обращают на себя внимание следующие типы интерпретации классики в репертуаре Синатры:

1. *Вокальная классика, исполненная в академической манере*, как правило, звучала на языке оригинала, в аутентичной или современной оркестровке. Композитор-классик указывается здесь как автор музыки, называется имя аранжировщика. Примерами могут служить «Ave Maria» Ф. Шуберта, записанная на латыни в январе 1945 г. с военным хором и оркестром А. Стордаля для радио-передачи «Songs by Sinatra»; Дуэт Дон Жуана и Церлины «La Ci Darem La Mano» («Ручку дай мне») из 1-го акта оперы В.-А. Моцарта «Дон Жуан», записанный Синатрой в 1946 г. с Кэтрин Грэйсон, детским хором и оркестром (дирижер Дж. Грин, на итальянском языке); рождественская песня Ф. Мендельсона «Hark! The Herald Angels Sing» («Вести ангельской внемли», с английским текстом Ч. Весли), записанная певцом в 1957 г. с вокальным ансамблем «The Ralph Brewster Singers» и оркестром Г. Дженкинса.

В ряде случаев аранжировка подразумевала *присочинение стилизованных оркестровых эпизодов* (интродукции, интермедии, постлюдии). Например, в песне Э. Грига «Ich liebe Dich» («Люблю тебя»), записанной Синатрой в 1946 г. на английском языке как «I Love You»; в «Wiegenlied» («Колыбельной») И. Брамса из «Волшебного рога мальчика» (ор. 49, № 4 *Des dur*), записанной певцом как «Cradle Song» (*Brahms' Lullaby*) в четырёх версиях: в 1944 г. с оркестрами Г. Столля, А. Стордаля, Р. Пейджа и в 1958 г. с оркестром под управлением сына певца Фрэнка Синатры-младшего. Использовались *цитаты из других произведений*. Так, в романсе П. Чайковского «Нет только тот, кто знал», записанном Синатрой как песня «None But The Lonely Heart» в двух версиях: в 1945, 1947 г. – в аранжировке А. Стордаля в оркестровом вступлении вводится краткая цитата из первой части Шестой симфонии Чайковского в хоровом сопровождении. В 1959 г. с оркестром Г. Дженкинса во вступлении звучит фрагмент, воспроизводящий узнаваемый стиль П. Чайковского с введением секстовых интонаций, задержаний в мелодике, секвенционного развития и саунда скрипок.



II. *Вокальная классика в джазовой аранжировке* подразумевала исполнение оригинального произведения в английском переводе на фоне жёсткого джазового бита при условии более смелого вторжения аранжировщика в сферу ритма, интонации, гармонии, оркестрового звучания. В качестве автора музыки по-прежнему указывается композитор-классик. Например, ария «*Dein ist mein ganzes Herz*» («Звуки твоих речей») из оперетты Ф. Легара «*Das Land des Lächelns*» («Страна улыбок») была записана Синатрой вместе с оркестром Т. Дорси в 1940 г. в аранжировке А. Стордаля как песня «*Yours Is My Heart Alone*» в англоязычном переводе Г.-Б. Смита.

III. *Более сложная форма аранжировок – разновидность попурри* – подразумевала использование одного или нескольких произведений классики как импульса для создания нового произведения песенного жанра «по мотивам...». В качестве его авторов указывались аранжировщик и создатель английского текста, а произведения-прототип и имя композитора-классика в изданных звукозаписях фигурировали в формулировках «based on the...» или «adapted from...». При создании новых произведений авторы музыки использовали компилятивные приёмы: произведение было пронизано знакомыми яркими интонациями указанного сочинения классики (метод мини-цитирования), мог меняться темп, ритм, гармонизация и, соответственно, жанр оригинальной мелодии или её фрагмента, могли присочиняться стилизованные связующие эпизоды или целые интермедии. Прототипами для новых песен служили вокальные сочинения и сочинения инструментального жанра (симфония, сюита, концерт) с последующим добавлением к известной мелодии англоязычного текста.

Примерами *компилятивных переработок вокальной классики* в репертуаре Синатры служат итальянская танго-серенада «*Hör Mein Lied, Violetta*» («Услышь мою песню, Виолетта») австрийца О. Клозе (немецкий текст О. Клозе и Э. Карозио), созданная по мотивам мелодий из «Травиаты» Дж. Верди. Она была записана певцом в английском переводе Б. Бернье и Б. Эммериха как песня «*Hear My Song, Violetta*» в 1940 г. с оркестром Т. Дорси в аранжировке А. Стордаля. Аналогично песня Дж. Фэрроу и М. Саймса «*I Have But One Heart*» была создана на основе итальянской народной песни «*O' Marengariello*» и исполнена Синатрой в 1945 г. с оркестром А. Стордаля (в его же аранжировке).

*Переработки произведений инструментальной классики* для пения в сопровождении оркестра (ф.-п.) с применением компилятивных технологий, цитирования, стилизации, присочинением англоязычного текста, фигурировавшие в американской музыкальной индустрии как авторские произведения, в репертуаре Синатры представлены также разнообразно. В качестве цитируемого или свободно интерпретируе-

мого материала авторами песен часто использовались популярные в США мелодии русских композиторов П. Чайковского, С. Рахманинова и А. Рубинштейна.

Так, на темы Чайковского написаны песни: «*Our Love*» (авторы Л. Клинтон, Б. Бернье, Б. Эммерих) на тему любви из увертюры «Ромео и Джульетта», композиция записана Синатрой в 1939 г. с оркестром Г. Джеймса; «*The Thing I Love*» (Г. Барлов-Л. Харрис) – на тему «Мелодии» *Es dur* из Трёх пьес для скрипки и ф.-п., ор. 42, Nr. 3 записана в 1941 г. с оркестром Т. Дорси; «*Tonight We Love*» (Ф. Мартин, Р. Остин-Б. Ворт) – на тему первой части Первого фортепианного концерта (1945 г., с оркестром Г. Столля); «*Moon Love*» (А. Костеланец-М. Дэвис, М. Дэвид) на тему из 2-й части Пятой симфонии, записана Синатрой в 1939 г. (с оркестром Г. Джеймса в аранжировке А. Кастеланца) и в 1965 г. (с оркестром и в аранжировке Н. Ридля).

Две мелодии С. Рахманинова из Второго фортепианного концерта запечатали себя в песнях «*I Think of You*» (Дж. Эллиот-Д. Маркот) на тему побочной партии 1-й части (записана в 1941 г. с оркестром Т. Дорси и в 1957 г. с оркестром Г. Дженкинса) и «*Full Moon And Empty Arms*» (Б. Кейе-Т. Мосман) на тему побочной партии 3-й части (записана в 1945 г. с оркестром А. Стордаля). Тема «Романса» А. Рубинштейна *F dur* ор. 44 Nr. 1 зазвучала в песне «*If You Are But A Dream*» (М. Джеф-Дж. Фалтон-Н. Бонкс), записанная в 1944 и 1945 г. в аранжировке и с оркестром А. Стордаля.

В качестве источника для компилятивных аранжировок часто служили также произведения Э. Грига, М. Равеля и Й. Брамса. Песня «*Strange Music*» создана авторами Р. Райтом, Г. Фостером по мотивам пьес Грига «*Notturmo*» («Ноктюрн», ор. 54) и «*Bryllupsdag på Trolldhaugen*» («Свадебный день в Трольдхаугене», ор. 65), и записана Синатрой в 1944 г. с оркестром Р. Пейджа в оркестровке А. Стордаля. Знаменитая «Павана на смерть инфанты» М. Равеля звучит в песне «*The Lamp Is Low*» (П. де Розе-Б. Шефтер-М. Пэриш, запись 1939 г. с оркестром Г. Джеймса). А в песне «*Take My Love*», основанной на *c moll*'ной теме 3-й части Третьей симфонии Й. Брамса (композиторы Дж. Вольф и Дж. Херрон), Синатра выступил в роли автора текста (записана в 1950 г. с оркестром и в аранжировке А. Стордаля).

Творческий метод, используемый композиторами-аранжировщиками Синатры, можно обозначить как метод *компилятивно-интерпретационной композиции*, демонстрирующий универсальные механизмы мужкультурного трансфера, издавна существовавшие в западно-европейской музыкальной практике (например, в случае заимствования петербургскими театрами популярного оперного репертуара Вены, этого «европейского Голливуда» XIX века) – приёмы заимствования, частичного замещения и комбинирования музыкального материала, стилизации, полного

или мини-цитирования. Наряду с этим, в ходе интерпретации форма оригинальной мелодии у Синастры, как правило, трансформируется в традиционную для американских песенных стандартов 32-х-тактную форму ААВА, присочиняется (или даётся в переводе) англоязычный текст. Меняется оркестровка, а также изначальные темп, размер, ритм (с использованием ретардирования, то есть затягивания), применяются приёмы интонационного парафразирования. «Новая» мелодия часто существует в условиях жёсткого джазового бита (например, свинг-пьесы), вследствие чего меняется общая архитектура акцентов, фразировка (длительность, местоположение фраз), артикуляция, динамика. В гармонию вводятся созвучия характерно джазового саунда (септаккорды с секстой, нон-, ундецим-, терцдецимаккорды).

Технология джазовой интерпретации мигрирующего «классического» европейского репертуара подразумевает и неслучайный отбор актуального для американской культуры 1920-60-х гг. материала, обладающего не только интонационным потенциалом, но и мощной исторической памятью. Популярные «классические» произведения в репертуаре Синастры

являются воплощением типической национальной интонационности, представляющей по меньшей мере традиции русского романса, немецкой Lied, английской баллады и иной разноразнонациональной европейской народной музыки (обращает на себя внимание преобладание у Синастры русского и австро-немецкого классического репертуара). В то же время Синастра, исполняющий, например, русский романс – это человек, пытающийся прочувствовать традицию салонного музицирования XIX в. и воспринять русский романс как средство коммуникации, объяснения между людьми на уровне высоких поэтических образов. Эстетикой салонного, камерного музицирования отмечены не только «классические», но и многие другие произведения Синастры. Привнося эту незримую жанровую семантику в свои концертные программы и собирая гигантские залы, певец умел создать атмосферу камерности, поэтической интимной задушевности. В этом смысле многонациональная европейская классика стала для Синастры и его аранжировщиков не только источником богатого мелодического материала, но и практикой усвоения европейских культурных моделей человеческой коммуникации.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Mustazza Leonard. Ol' Blue Eyes: A Frank Sinatra Encyclopedia. – Westport, London, 1998.

<sup>2</sup> Mustazza Leonard. Sinatra: An Annotated Bibliography, 1939-1998. – Westport, London, 1999.

<sup>3</sup> Silva Luiz Carlos do Nascimento. Put Your Dreams Away: A Frank Sinatra Discography. – Westport, London, 2000.

<sup>4</sup> Frank Sinatra. The Complete Reprise Studio Recordings. – Reprise, 1995; Frank Sinatra. The Complete Capitol Singles Collection. – Capitol, 1996; Frank Sinatra. The Complete Collection 1943-1952. 12 CD-Box. – Disky Communications

Europe B.V., 2004; The Ultimate Jazz Archive, Set 41, CD 2 (Frank Sinatra). – Membran, 2005 и др.

<sup>5</sup> Здесь имеется в виду так называемая классическая музыка доджазового периода, созданная в традициях, сформировавшихся в Европе до первых контактов европейцев с джазом, – условно, до конца 1910-х годов.

<sup>6</sup> См.: Silva L. Op. cit. P. 3.

<sup>7</sup> См.: Straka Manfred. Kompositionen der abendländischen Kunstmusik im Repertoire von Swing-Ensembles // Jazzforschung 36 (2004). – Graz, 2004. – S. 29-49.

### Губкина Наталья Валерьевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры музыкального воспитания  
и образования Российского государственного  
педагогического университета им. А. И. Герцена



А. Е. КРОМ

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

## ФИЛИП ГЛАСС И РОБЕРТ УИЛСОН: ИЗ ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКОГО СОДРУЖЕСТВА

УДК 78.037(4/9)

Середина прошлого столетия прошла в американском искусстве под знаком интенсивных художественных экспериментов, в процессе которых рождались новые направления и стили. Совместные поиски необычных форм выражения объединяли богемную молодёжь и побуждали её реализовывать свои идеи на общей территории авангарда. В недрах насыщенного экспериментального пространства они кристаллизовали новые формы и жанры, смело синтезируя выразительные средства драматического театра, музыки и хореографии. Именно в такой атмосфере абсолютной творческой свободы 1960-х годов сформировался *минимализм* – первый оригинальный и абсолютно самостоятельный стиль в американском искусстве XX века. Его основоположники – художники, композиторы, хореографы, режиссёры активно участвовали в формировании экспериментальной творческой среды, питавшей их жанровые эксперименты, вдохновлявшей на исследование новых возможностей синтеза различных видов искусств. Весьма показательным в этом отношении оказалось плодотворное содружество двух смелых экспериментаторов-минималистов – композитора Филипа Гласса и режиссёра Роберта Уилсона.

В становлении минималистской эстетики нью-йоркский экспериментальный театр 1950-х – 1960-х годов сыграл немалую роль. Множество молодёжных студий (к началу 1970-х более сотни), обосновавшихся в нижней части нью-йоркского Манхэттена и развивавших преимущественно принципы нелинейной драматургии и методы актёрской импровизации, образовали самостоятельное «внебродвейское» движение (*off-off-Broadway*), противостоявшее откровенно развлекательной направленности бродвейских и внебродвейских шоу. Это был период расцвета сценического авангарда, выразившего себя в проектах Живого Театра (*Living Theater*) Джулиана Бека и Джудит Малины, Открытого Театра (*Open Theater*) Питера Фельдмана и Джозефа Чайкина, Театра Ла Мама (*La Mama*) Эллен Стюарт. Интенсивные поиски новизны приводили к разрушению привычных границ между искусством и не искусством (художественным и нехудожественным), к свободно-импровизационному смешению выразительных средств театра, живописи, скульптуры, музыки, кино, хореографии, архитектуры, поэзии, литературы, провоцировавшему возникновение новых

жанров «пластического авангарда» – хэппенингов, перформансов, инсталляций, инвайронментов.

Филип Гласс, обучаясь композиции в Джульярдской школе в 1960-х, специально «спускался» в нью-йоркский даун-таун, чтобы увидеть спектакли популярного в те годы Живого Театра (*Living Theater*): «Они являлись частью определяющей авангардной смеси того времени ... состоящей из битников, Дж. Колтрейна и К. Ольденберга», – отмечал музыкант [3, с. 6]. Летом 1964 года на фестивале в пригороде Марселя он вновь посетил Живой Театр, представлявший премьеру пьесы «Франкенштейн». Этот спектакль, длившийся свыше семи часов, кардинально изменил отношение Гласса к категории времени в художественном произведении: «Сила этой работы заключалась в образах и движении. Я впервые наблюдал столь радикальное расширение привычного ощущения театрального времени: исполнение началось около восьми вечера и продолжалось до трёх утра. Я не знаю, насколько временная шкала Франкенштейна была обусловлена влиянием Востока, но с подобными масштабами мне пришлось столкнуться несколько позднее в южноиндийском театре Катикали. Встретился он мне и в Нью-Йорке в ранних работах Роберта Уилсона» [3, с. 6-7]. Спустя десятилетие, озвучив множество драматических спектаклей американской экспериментальной театральной труппы Мабоу Майнс и впервые обратившись к жанру оперы, Гласс ориентировался как раз на этот круг истоков, избрав в соавторы именно режиссёра-эксперименталиста Р. Уилсона.

Уилсоновский «театр художника»<sup>1</sup>, сформировавшийся в атмосфере нового синтеза искусств, оказал определяющее влияние на становление оперных принципов Ф. Гласса. Эстетика его спектаклей, каждый раз вырастающих из «визуальных книг» (серии рисунков-набросков) формировалась в течение 1960-х, но окончательно сложилась к 1970-м годам. К этому времени Уилсон приходит к «минимализму как к главному качеству своих сценических композиций» [1, с. 13].

Впечатления юности, экспериментальная театрально-художественно-музыкальная среда нижнего Нью-Йорка (в особенности Каннингем и Кейдж), современный танец, изучаемый в хореографических студиях Марты Грэхем и Алвина Николаяса, интерес к традиционному японскому театру Но и Кабуки, к некоммерческому кинематографу легли в основу его минималистско-

го стиля. Влияние Востока предопределило отношение режиссёра к проблеме театрального времени, которое должно было соответствовать естественному онтологическому временному процессу и позволять зрителю погружаться в медитативное многочасовое сосредоточенное созерцание происходящего на сцене. Этому способствовало многократное замедленное повторение одних и тех же жестов и поз, статичные скульптурные композиции, виртуозно выстраиваемые актёрами в контексте уилсоновского «театра художника».

Приоритет визуальных образов предопределил его отношение к звуковому материалу – вербальному и музыкальному тексту, который часто существует вполне независимо и самостоятельно, порождая ощущение несовпадения видимого и слышимого. Вместе с тем уилсоновский театр очень музыкален, поскольку художник старается «услышать» мелодию не только в музыкальных звуках, но и в литературной речи. Поиск ритмоинтонационной «музыки слова» органично вписывается в контекст авангардных экспериментов США и Европы, отражая в то же время важный творческий вектор работы композиторов-минималистов (прежде всего, Стива Райха и Гласса). Уилсон рассматривал текст как чисто акустический материал, контрапунктирующий визуальным образом. Это объясняет его настойчивое обращение к необычным верлибрам, к омузыкаленной поэзии, освобождённой от семантической нагрузки, которую он находил не только в творчестве профессиональных поэтов Гертруды Стайн<sup>2</sup> или Хайнера Мюллера, но и в стихотворениях психически больных детей.

Постепенная кристаллизация минималистского стиля привела Уилсона к сотрудничеству с яркими представителями этого направления в музыке. В круг композиторов-соавторов Уилсона вошли Мередит Монк («Аллея кошек», 1968), Луис Андриссен («Материя», 1989) и Гэвин Брайарс («Медея», 1984). Однако наиболее ощутимое влияние на формирование художественных методов режиссёра оказало его общение с Глассом, совместно с которым они создали несколько интересных мультимедийных проектов – «Гражданские войны» («CIVIL warS», 1984), а также оперы «Белый ворон» («The White Raven», 1998) и «Монстры привлекательности» («Monsters of Grace», 1998).

Первым и самым значительным из них стала опера «Эйнштейн на берегу» («Einstein on the beach», 1975). Написанная по заказу Авиньонского фестиваля, она имела огромный успех в Европе, а спустя год была поставлена на малой сцене нью-йоркского театра Метрополитен. С этого грандиозного проекта началась всемирная слава Гласса прежде всего в качестве оперного композитора. Несмотря на десятилетнее сотрудничество с экспериментальной театральной труппой Мабоу Майнс, он никогда прежде не обращался к столь масштабным замыслам. Вместе с тем именно опыт, накопленный за годы тесного творческого общения с художниками, актёрами и хореогра-

фами даун-тауна, вдохновил музыканта на создание этого необычного произведения.

Полуночные спектакли Уилсона, которые он сам предпочитал называть «операми», продолжавшимися с семи часов вечера до семи часов утра, произвели на Гласса неизгладимое впечатление. Двенадцатичасовое действо с колоссальным исполнительским составом в полторы сотни человек были посвящены крупным историческим фигурам XX века – З. Фрейду («Жизнь и времена Зигмунда Фрейда», 1969), И. В. Сталину («Жизнь и времена Иосифа Сталина», 1972).

Смысловым стержнем драматургии, как правило, становились визуальные образы-символы, трансформировавшиеся в процессе чрезвычайно замедленного развития действия, в то время как текст, если предварительно и фиксировался, был подчеркнута абсурдистским. К созданию либретто Уилсон активно привлекал необычайно талантливого подростка Кристофера Ноулза, больного аутизмом, монологи которого, лишённые смысла, больше напоминали сюрреалистический нерасчлнённый «поток сознания», наполненный собственными неологизмами, обрывками услышанных разговоров, теле- и радиопередач. В результате нелинейной драматургии на место традиционных средств выражения (сюжет, причинно-следственные связи, устремлённость к кульминации и развязке и т. д.) пришел авторский «театр образов», построенный на оригинальном «параллельном» взаимодействии вполне самостоятельных, дополняющих друг друга сфер – визуального ряда, слова, музыки и хореографии.

Таким образом, сотрудничество Уилсона и Гласса не было случайным, оно оказалось подготовлено обоюдным интересом к проблемам организации времени, к работе с крупномасштабными формами, вкусом как к современному экспериментальному, так и древневосточному театру, к актуальным в то время в Америке жанрам хэппенинга и перформанса.

Процесс создания будущей оперы начался весной 1974 года, когда в результате еженедельных встреч в одном из бродвейских кафе намечались контуры будущего произведения. Необходимость соответствовать традиционным временным стандартам заставила авторов установить чёткие границы, однако первоначально запланированный четырёхчасовой спектакль постепенно разросся почти до пяти часов. Поскольку антракты не были предусмотрены, слушатели могли свободно покидать зал по мере необходимости и возвращаться назад, не рискуя упустить какое-либо важное сюжетное звено.

Оба художника видели свою будущую пьесу в жанре «портрета», «написанного» с известной личности XX столетия. В качестве главного героя Уилсон предложил А. Эйнштейна. Многомерность личности гениального учёного-физика привлекла и режиссёра, и композитора, породив в их воображении целый ряд образов-символов, многие из которых оказались обусловлены его научными открытиями, эпохой, ув-



лечением скрипичной игрой. Главный персонаж и его многочисленные двойники, мгновенно узнаваемые зрителем по характерному облику, постоянно присутствуют на сцене – с любимой трубкой, одетые в мешковатые брюки с подтяжками и летнюю рубашку с короткими рукавами. Важнейшую музыкальную роль играет фигура Эйнштейна-скрипача, неизменно появляющегося с инструментом в руках и наигрывающего сольные мелодии. Он не принимает непосредственного участия в сценическом действии, являясь своего рода наблюдателем, свидетелем происходящего (особая роль подчёркивается и его внесценическим местоположением – на возвышающемся помосте в оркестровой яме – между музыкантами и актёрами).

Все предметы, так или иначе попадающие в сценическое пространство по принципу свободных ассоциаций: довоенные поезда, ракеты, гироскопы, часы, лифт, компасы, космический корабль и даже водопроводные трубы помогают создать необходимую атмосферу. Визуальный ряд в спектакле оказывается особенно важен, поскольку первоначальным толчком к созданию пьесы послужила серия рисунков на заданную тему, сделанных Уилсоном в соответствии с его эстетикой «театра образов».

Таким образом, ошеломляющая воображение зрителей мультимедийная постановка явилась результатом длительных исканий драматурга-режиссёра и композитора, привнесшего собственные представления о музыкальном театре.

Минималистский спектр выразительных средств, присущий стилю композитора, органично проникает в структуру спектакля, проявляя себя на уровне драматургии и порождая принципиально новый тип синтеза видеоряда, слова, музыки и сценического движения. Репетитивность, вытеснившую традиционно-сюжетный принцип развития, легко можно усмотреть в композиции оперы. Четыре действия пьесы<sup>3</sup> построены на чередовании трёх главных визуальных образов-символов: поезда, зала суда и поля с космическим кораблём. Первый акт связан со сценами движущегося поезда и судебного заседания, второй – демонстрирует появление космического корабля, вслед за которым вновь возникает поезд (на сей раз ярко освещённый ночными огнями), третье действие включает сцену суда с тюрьмой, за ней следует картина поля с космическим кораблём, и, наконец, четвёртый акт возвращает все образы в кардинально трансформированном виде, вызывая аллюзию на эйнштейновскую теорию относительности. Ночной поезд оборачивается индустриальным зданием, украшенным по периметру горящими лампочками стол для судебных заседаний превращается в медленно разворачивающуюся по вертикали кровать, а от «сцены в полях» остаётся один космический корабль, пара астронавтов, переживших ядерную катастрофу, и формула атомной энергии на опустившемся занавесе.

Таким образом, четырёхактная композиция оперы может быть отражена следующей схемой, демон-

стрирующей чередование сцен в четырёх действиях в соответствии с их образным содержанием:

А В	С А	В С	А'В'С
1	2	3	4

Четыре акта драмы разделяют хореографические интерлюдии – так называемые «коленные действия» («Knee Plays»), выполняющие роль, подобную «соединительной функции колена в анатомическом строении человеческого тела» [3, с. 30].

В качестве главного хореографа Уилсон пригласил Эндрю де Гро, а на роли двух женщин, появляющихся в различных амплуа во всех «Коленных действиях», – Люсинду Чайлдс и Шерил Саттон. Обе были хорошо известны в балетном мире Нью-Йорка. Гласс отмечал особенную созвучность их танцевальной техники его собственным принципам, подчёркивая аскетизм пластических линий и «минималистичность» стиля<sup>4</sup>.

Гласс, накопивший богатый опыт за десятилетие работы с Мабоу Майнс, сформировал определённый круг выразительных средств, обусловленный прикладной функцией музыки в драматическом театре. В своей первой опере композитор сохраняет сложившиеся методы сочинения, интерпретируя собственную музыку как «фон для сценической работы» [2, с. 109]. Несмотря на масштабность постановки и обсуждение возможного обращения к большому симфоническому оркестру, композитор «слышал» «Эйнштейна» исключительно в исполнении собственной «электрифицированной» группы «Ансамбль Филипа Гласса». Таким образом, в оркестровой яме разместился не традиционный для оперы скромный состав, включавший в себя два электрических органа и духовые (саксофоны, флейту и бас-кларнет).

Наиболее сложной задачей для Гласса оказалась работа над вокальными партиями для смешанного хора из 16 человек<sup>5</sup> и солистов – сопрано и тенора. По замыслу Уилсона они должны были озвучивать бессюжетные поэмы К. Ноулза – основного автора либретто. Однако именно это и стало для композитора главным препятствием – в предшествующий период творчества Гласс не обращался к вокальным жанрам, а потому приёмов омузыкаливания слова в его минималистском лексиконе не сложилось, в то время как к традиционно-оперным формам, хорошо знакомым по студенческому периоду, возвращаться не хотелось. В процессе многочисленных репетиций композитор, всё ещё не достигнув поставленной цели, разучивал с хором и солистами их партии как на уроках сольфеджио – с названием звуков, а в случае сложного ритмического рисунка – просчитывая вслух доли в каждой ноте. В итоге, этот «вспомогательный» текст целиком вошёл в оперу: артисты сольфеджировали и «считали» прямо на сцене, в то время как верлибры Ноулза свободно декламировали на музыкальном фоне драматические актёры. В целом композитор сохранил свойственную ему интерпретацию голосов как особой

тембровой краски инструментального коллектива.

Таким образом, в результате сложного взаимодействия «визуальных тем», музыки, хореографии и мелодекламации родилась первая минималистская «опера-портрет», положившая начало самой известной триаде Гласса («Эйнштейн на берегу», «Сатьяграха», «Эхнатон»)⁶. Чрезвычайно насыщенный символикой разного рода спектакль породил у слушателей массу вопросов об интерпретации тех или иных зрительных образов, о корреляции средств выразительности. Композитор и режиссёр, в свою очередь, избегая однозначных объяснений, призывали аудиторию к свободе восприятия и активному сотворчеству. Подчёркивая исключительно «поэтическое» претворение образа Эйнштейна, Гласс признавался: «Едва ли мы думали о том, что же должен “означать” “Эйнштейн”... В данном случае повествование заменяется воображением слушателей» [5, с. 135]. «Главным было вовсе не то, что он “означает”, а то, каким смыслом наполняют его сами зрители» [3, с. 33].

Уилсону в одном из интервью удалось прекрасно «настроить» аудиторию на синестетическое восприятие: «Вы не должны думать о сюжете, поскольку его

нет. Вы не обязаны разбирать слова, поскольку они ничего не значат. Я предлагаю Вам не разгадывать загадки, а вслушиваться в образы. Вы приходите на нашу оперу, как в музей. Различаете цвет яблока, линию платья, яркость света. Вы идёте в парк и любуетесь пейзажем – проходящими мимо людьми, окружающими звуками. Рассматриваете проплывающие облака. Смотрите на музыку. Слушаете картины» [5, с. 135].

Опробовав принципы экспериментального театра нижнего Манхэттена на традиционной оперной сцене Метрополитен, авторы постановки пробудили интерес главным образом у молодой, открытой новому опыту аудитории, нежели у респектабельной публики, привыкшей к классическому репертуару. Глассу и Уилсону удалось вдохнуть новую жизнь в жанр, который к середине 1970-х годов в Америке считался безнадежно устаревшим. После премьеры композитор отмечал, что «Эйнштейн», безусловно, не является оперой в конвенциональном смысле, это иная форма существования музыкального театра, основанного на контрапунктическом взаимодействии всех средств выразительности.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Я визуальный художник, работающий в театре», – это самоопределение Р. Уилсона позволило исследователю В. Берёзкину предложить термин «театр художника» [1, с. 9].

<sup>2</sup> Творческий почерк поэтессы из Калифорнии Гертруды Стайн, сформировавшийся под мощным влиянием французского модернизма первой четверти XX века и основанный на репетитивном повторении (как точном, так и варьированном) простых фраз, оказал существенное влияние на американских минималистов.

<sup>3</sup> Четыре акта оперы состоят из девяти сцен и пяти интерлюдий между действиями, первая из которых выполняет роль пролога, а последняя – эпилога.

<sup>4</sup> Сотрудничество с Л. Чайлдс продолжилось в хореографической композиции «Танец» («Dance», 1979), декорации для которой были выполнены скульптором-минималистом Солом Левиттом.

<sup>5</sup> Хор, в основном размещающийся в оркестровой яме, в ряде эпизодов принимает активное участие в сценическом действии: то занимая места для присяжных в судебных сценах, то неожиданно показывая язык аудитории (вызывая в памяти знаменитую фотографию Эйнштейна).

<sup>6</sup> Галерею опер-портретов продолжили композиторы Джон Адамс («Никсон в Китае», «Атомный доктор») и Энтони Дэвис («X: жизнь и времена Малкольма Х»).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Берёзкин В. Роберт Уилсон. Театр художника. – М.: Аграф, 2003.

2. Дубинец Е. Made in USA: Музыка – это всё, что звучит вокруг. – М.: Композитор, 2006.

3. Glass Ph. Music by Philip Glass / ed. by R. T. Jones. – New York: Da capo Press, 1995.

4. Potter K. Four Musical Minimalists. – Cambridge University Press, 2000.

5. Schwarz K. Robert. Minimalists. – London: Phaidon Press Limited, 1996.

### Кром Анна Евгеньевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории музыки  
Нижегородской государственной консерватории  
им. М. И. Глинки



О. В. СИНЕЛЬНИКОВА

*Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств***ПРАКТИКА КОЛЛЕКТИВНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ  
В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПОСТМОДЕРНА**

УДК 78.037

**К**оллективное сочинительство нельзя назвать новым явлением в истории музыки, хотя примеров законченных и полностью сложившихся опусов композиторов прошлых эпох немного – в основном это эксперименты. Вспомним некоторые события и факты из истории музыки.

Париж 20-40-х годов XIX века. Необычайный расцвет фортепианного концертного исполнительства. Игра таких выдающихся пианистов-виртуозов, как Ф. Лист, Ф. Шопен, К. Черни, С. Тальберг, К. Шуман, Г. Герц вызывает восхищение публики и восторженные отзывы прессы. На концертной эстраде того времени культивируется так называемый «блестящий стиль» со своей особой системой жанров, импровизационных по своей природе: парафразы, транскрипции, фантазии и вариации на оперные темы. Эти сочинения были весьма популярны и создавались в большом изобилии. К примеру, один только К. Черни написал около 290 вариационных циклов, большинство из которых – на заимствованные темы из опер его современников. В этот же период распространилась и практика совместного сочинения подобных вариаций. В одном из своих писем Ф. Шопен упоминал о Вариациях на тему Бетховена, написанных вместе со скрипачом Й. Славиком. Известно, что Г. Герц создал несколько вариационных циклов для фортепиано и скрипки совместно с П. Лафоном и Ш. Беррио, а также фортепианные четырёхручные вариации в соавторстве со своим братом.

Некоторые композиторы и пианисты принимали участие и в более грандиозных замыслах коллективных сочинений. Один из них – сборник из 50 вариаций, организованный А. Диабелли, в котором наряду с маститыми мастерами сотрудничал совсем юный одиннадцатилетний Ф. Лист. Будучи уже выдающимся пианистом и зрелым композитором, Лист часто исполнял в концертах другие вариации под названием «Hexameron» (по числу авторов-создателей вариаций – 6) на тему В. Беллини из оперы «Пуритане». Эти вариации публика встречала с неизменным восторгом. Созданы они были в 1837 году к предстоящему благотворительному концерту в пользу итальянских эмигрантов. В качестве авторов опуса выступили Г. Герц, Ф. Лист, И.-П. Пиксис, С. Тальберг, К. Черни, Ф. Шопен, – композиторы очень разные по стилю, среди которых были и соперники, оспаривающие лидерство как пианисты-виртуозы (Лист и Тальберг).

В русской музыке экспериментальные коллективные сочинения были, пожалуй, своеобразной забавой для их авторов. Подобным образом время от времени «развлекались» композиторы «Могучей кучки» и их последователи (Н. Арцыбушев, А. Глазунов,

А. Лядов и др.), поздравляя своих коллег с праздниками и юбилеями. Чего только стоят одни беляевские «Пятницы», где музыканты, соревнуясь в остроумии, частенько разыгрывали нечто оригинальное. Так, ко дню рождения Беляева в 1886 году А. Глазуновым, А. Бородиным, А. Лядовым, Н. Римским-Корсаковым и был сочинён и представлен как сюрприз Квартет на тему из трёх нот, названия которых составили фамилию «Беляев». Команда в другом составе – А. Бородин, Ц. Кюи, А. Лядов, Н. Римский-Корсаков – по просьбе приёмной дочери Бородина создала в 1879 году коллективные «Парафразы», посвящённые маленьким пианистам, способным сыграть тему одним пальцем каждой руки (24 вариации и 14 пьес на неизменную тему «Тати-тати»). И это ещё не всё. Есть у кучкистов известный опыт более серьёзного и крупного коллективного сочинения А. Бородина, Ц. Кюи, М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова – опера-балет «Млада», заказанная директором императорских театров Геденовым. Хотя этот театральный эксперимент остался неоконченным в таком соавторском варианте, но его довёл до конца никогда ничего не бросающий на полпути Римский-Корсаков уже как своё собственное произведение.

В советской России почин кучкистов был продолжен довольно вяло – коллективные сочинения появляются лишь изредка, в основном к юбилейным датам, стимулирующим творческие порывы: к 10-летию Октябрьской революции проколловцы написали коллективное сочинение – ораторию «Путь Октября»; в эти же годы группа ленинградских композиторов (Б. Арапов, В. Щербачёв, М. Чулаки и другие) произвела на свет ораторию «Ленин». Одна из интересных работ более позднего времени – фортепианные Вариации на тему «Песни Вани» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, написанные в 1957 году к 100-летию смерти великого русского композитора по инициативе журнала «Советская музыка». В соавторстве выступили восемь советских композиторов: Д. Кабалевский, Э. Капп, Ю. Левитин, Г. Свиридов, В. Шебалин, Д. Шостакович, Р. Щедрин и А. Эшпай.

Несколько коллективных сочинений в русской музыке советского периода связаны с именем Н. Мясковского. К его 60-летию в 1931 году коллективное музыкальное приношение написали А. Александров, А. Гедике, В. Нечаев, С. Фейнберг, В. Шебалин, А. Шеншин. В 1935 году уже сам Мясковский в соавторстве с Александровым, Д. Мелких, Шебалиным, Шеншиным и создал Сюиту для оркестра на тему «Константин Сараджев», посвящённую знаменитому русскому дирижёру. В 1966 году в проекте «Вариации на темы Шестнадцатой симфонии Н. Мясковского», посвящённом 100-летию Московской консерватории, приняли участие 11 композиторов, пре-

подававших в то время на кафедре композиции: А. Александров, С. Баласанян, Е. Голубев, Д. Кабалевский, А. Николаев, Н. Сидельников, В. Фере, М. Чулаки, А. Шнитке, Р. Щедрин, А. Эшпай. Авторы были вправе обратиться к одной или нескольким темам Мясковского, сочинив любое количество вариаций любой продолжительности.

Даже такие яркие индивидуальности, как Э. Денисов, А. Пярт и А. Шнитке, не тяготеющие, казалось бы, по складу своего дарования к коллективному роду деятельности, тоже прошли эту творческую школу. Художественный результат – небольшая сюита «Pas ate quatre» для ансамбля (1979), написанная Г. Рождественским (I ч. – «Слоны и москы»), Э. Денисовым (II ч. – «Вдоль по Пятницкой»), А. Пяртом (III ч. – «Silence») и А. Шнитке (IV ч. – «Полифоническое танго»).

Можно сказать, что коллективное творчество – одна из самых актуальных и, в то же время, мало исследованных проблем современного искусства. Художественные произведения, выполненные авторским коллективом, в других областях (литература, живопись, театр, кино) встречаются значительно чаще, чем в музыке. Во многих видах искусства – архитектура, дизайн – эта практика считается делом вполне обычным. В кино и театре конечный продукт (спектакль, фильм) возникает исключительно в результате коллективного творчества, хотя лидером является, как правило, один режиссёр. Литература вероятно – наиболее традиционная область коллективного творчества. Вспомним известные в истории литературы тандемы братьев Гримм, братьев Жемчужниковых и А. К. Толстого (Козьма Прутков), И. Ильфа и Е. Петрова, братьев Стругацких, братьев Вайнеров. В киноискусстве, наряду с сообществами (братья Тавиани, братья Коэны, А. Алов и В. Наумов), нередки временные альянсы, вдохновленные тем или иным художественным замыслом. Таковы, например, фильмы «Боккаччо 70» (режиссёры Ф. Феллини, В. де Сика, М. Моничелли; Италия–Франция, 1962); «Ария» (режиссёры Н. Роуг, Ч. Старридж, Ж.-Л. Годар, Д. Темпл, Б. Бирсфорд, Р. Олтмэн, Ф. Родэ; Великобритания–США, 1987).

Метод коллективного творчества стал особенно востребованным в последней трети XX века. Более того, к концу столетия эта практика стала оформляться в особое направление – не столько под влиянием «смерти автора», констатированной Р. Бартом, сколько в силу повсеместного возвышения фигуры продюсера или куратора над фигурой творца, будь то художник, режиссёр или музыкант. В изобразительном искусстве и ранее существовали известные творческие содружества (к примеру, Кукрыниксы), а в последние двадцать лет наблюдается настоящий бум коллективности. Только в Москве и Петербурге действовали и продолжают работать десятки объединений. Третьяковская галерея в 2005 году устроила выставку под названием «Сообщники». Коллективные и интерактивные произведения в русском искусстве 1960-2000-х, где вниманию специалистов и зрителей предлагалась масштабная экспозиция, воссоздающая ретроспективу

последних четырёх десятилетий отечественной альтернативной художественной культуры, выраженной в коллективном творчестве различных объединений и групп. Экспозиция демонстрировала свыше 250 работ более 50 групп художников практически во всех видах и техниках актуального искусства: живопись, рисунок, скульптура, аппликация на ткани, объект, инсталляция, фотография, видео, книга-альбом и т. п.

Стремление к объединению – сущностная особенность неофициального отечественного искусства на всех этапах его развития. Видимо, художникам, противопоставляющим своё творчество соцреализму – единственному из возможных официальных направлений, была хоть какая-то возможность выжить и быть востребованным только в коллективе своих единомышленников. В 60-90-е годы XX века формирование персональных стилей художников исходило из нескольких центров, которыми были не профессиональные школы и галереи, а неформальные художественные сообщества. Практически все московские художники-нонконформисты были «приписаны» к какой-либо из мини-колоний, каждая из которых взращивала и развивала собственную стратегию. Взаимосвязи и противостояния этих групп формировали главную интригу художественной жизни Москвы и непосредственно воздействовали на характер и направление развития отечественного искусства.

Подобные процессы коллективного созидания как нельзя лучше демонстрируют явление диалогизма, во многих случаях структурирующего творческие продукты постмодерна. Столь необходимый эстетике постмодернизма художественный парадокс в коллективном произведении создаётся благодаря суммарности стилевых ориентиров, цитатности, стремлению услышать голос самой культуры. Участниками диалога становятся не только стили, эпохи, жанры, техники письма и конкретный материал, но и сами авторы, фиксирующие своё личное присутствие в произведении. Каждый композитор, писатель, художник, включаясь в коллективное творчество, в той или иной степени вплетает своё индивидуальное – в коллективное, ограничивая или не ограничивая авторскую свободу. Отсюда – острота столкновений и контрастов, полифония мыслей и смыслов. В итоге получается собрание разных прочтений одного.

Самыми громкими в области академической музыки конца XX века стали два коллективных проекта немецкого дирижера Х. Риллинга. В 1995 году, к 50-летию окончания второй мировой войны, он пригласил 14 композиторов из разных стран, некогда воевавших друг против друга, написать коллективный «Реквием примирения», а в 2000 году, к юбилею Баха, доверил четырём авторам создать четыре Пассиона. Коллективные проекты создаются и в России, и тоже – духовного содержания: один из них, «Семь слов Христа на кресте» от семи композиторов, был осуществлён в 2002 году в Петербурге институтом «Про Арте».



К библейским символам восходит название коллективного сочинения «Десять взглядов на десять заповедей», представленного на фестивале «Музыкальное обозрение – 2004» (в связи 15-летием газеты), хотя этот заголовок больше ассоциируется со знаменитым циклом О. Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». Но это только название. На деле оказалось, что только заголовком и исчерпывается духовное содержание произведения, задуманного редакцией «Музыкального обозрения». Для замысла важным было именно число 10, поскольку оно стимулировало идею вовлечь в проект 10 композиторов – М. Броннера, Ю. Воронцова, А. Вустина, С. Жукова, Р. Леденёва, С. Павленко, Е. Подгайца, А. Чайковского, Р. Щедрина, А. Эшпая – тех, кого сама газета до этого назвала «Персонами года». Все композиторы согласились, отказался лишь Р. Щедрин, которому быстро подыскали замену (Р. Сабитов).

Этим проектом авторы замысла хотели акцентировать внимание на современных композиторах, ибо диктат исполнителей, их влияние на многие процессы музыкальной жизни стали чрезмерно заметными и не всегда разумными, по их мнению. Раньше исполнение сочинений живущих композиторов было профессиональной потребностью музыкантов, многим из них оно давало путёвку в жизнь. Сегодня процент современной музыки в филармонических программах крайне ничтожен. Инициаторы проекта хотели привлечь внимание к этой проблеме и заказали нескольким композиторам коллективное произведение. Было решено, что сочинение не должно быть шутивным, юмористическим попури по случаю юбилея газеты. Поставленная задача – создать такое произведение, которое могло бы закрепиться в концертном репертуаре симфонических оркестров России. Так возник и жанр – Концерт для симфонического оркестра. Что касается Десяти заповедей Библейских, то ирония тут тоже неуместна. А у каждого композитора – свой взгляд на каждую заповедь. Отсюда и название «Десять взглядов на десять заповедей».

После некоторых дебатов авторами проекта были выработаны следующие условия: 1) каждый автор пишет свой «взгляд» на основе темы-звукоряда: В – С – А – G – D – Es – E – C – D – A (количество нот – 10, по одной из фамилии или имени каждого автора: Es – Эшпай, G – Жуков, В – Броннер и т. д.); 2) в своём фрагменте-«взгляде» композитор представляет наиболее характерные черты своего оригинального авторского стиля; 3) форма, структура, характер, драматургия фрагмента-«взгляда» – свободные; 4) всем авторам необходимо придерживаться избранного жанра произведения – «Концерт для оркестра».

Каждый композитор написал по 2–2,5 минуты музыки. Затем эти фрагменты, подобно картам в пасьянсе, были выстроены и смонтированы в некую последовательность частей, прозвучавших без перерыва. Целое, по отзывам критиков, сложилось. Так музыкальный журналист и композитор П. Поспелов, поприветствовав организационную инициативу редакции «Музыкаль-

ного обозрения», сказал, что возможно, «Десяти заповедям» не хватило одиннадцатого композитора – кто, получив десять фрагментов, основательно бы их «сместил и перелопатил», а сами кураторы проекта сознательно снизили планку своего замысла, испугавшись его библейских масштабов и неминуемой духовной ответственности. Далее убедимся, что сам П. Поспелов этого как раз не испугался в собственном отчаянно-новаторском проекте, продемонстрированном несколькими годами ранее. Однако данный коллективный опыт, инициированный газетой, признают успешным только потому, что после премьерного показа на фестивале сочинение было исполнено двадцатью симфоническими оркестрами в двадцати двух городах России.

В отечественной музыке конца XX – XXI века заметный резонанс вызвала весьма удачная попытка систематизировать, упорядочить и сделать долгосрочной стратегией феномен коллективного композиторского творчества. Уже упомянутый музыкальный критик, журналист и композитор, специалист по минимализму и релетитивной технике Петр Поспелов в 1991 году создаёт ТПО «Композитор», но тогда участники этого союза успели сделать лишь пару экспериментальных компьютерных проектов в студии «Термен-центра». Настоящему это творческо-производственное объединение стало функционировать с 2000 года, когда его автор и вдохновитель стал серьёзно заниматься музыкальными кураторскими проектами в классических координатах, делая ставку на концепционные жанры – оперы, оратории и вообще музыку, связанную со словом.

ТПО «Композитор» никак не определяет ни стиль (понятия стиля, по словам Поспелова, для них не существует), ни постоянный состав своих авторов (они называются там ответственными мастерами). Каждый раз руководитель творческого объединения привлекает тех композиторов, чьи сильные стороны могут послужить конкретному проекту. В разные годы в составе ТПО работали В. Белунцов, А. Вустин, С. Загний, И. Зубков, В. Иванова, Д. Курляндский, В. Мартынов, В. Николаев, Д. Рябцев и другие мастера. Подобно Р. Шуману, который причислял к своим друзьям и единомышленникам композиторов прошлых эпох, считая их участниками союза давидсбюндлеров, Поспелов уже записал в свой кружок Ж. Дебре, В.-А. Моцарта, Р. Вагнера и других гениев мировой музыкальной культуры. И это, может быть, небезосновательно, поскольку ТПО довольно часто прибегает к цитатам, свободно вкрапляя их в полистилистическую ткань коллективного произведения. Нередко П. Поспелов всё сочиняет сам, но и в этом случае подписывает сочинение «ТПО “Композитор”» (композитором он сам себя не называет). Главное для ТПО – неприемлемость самого типа индивидуального композиторского творчества. К настоящему времени ТПО «Композитор» осуществил целый ряд коллективных проектов: компьютерная опера «Колеблющийся курс» (1994), духовная опера «Царь Демьян» (2001, по заказу Мариинского театра), кантаты «Дух народа» и

«Освобождение Прелесты» (2003, по заказу Института Pro Arte), балет «Полифем» (2005, для Николая Цискаридзе, балета кукол и симфонического оркестра).

Один из самых новаторских проектов ТПО «Композитор», посвящённый 250-летию со дня кончины И.-С. Баха – коллективная композиция «Страсти по Матфею–2000», предстаёт концентрированным выражением эстетики музыкального постмодерна на российской почве. Премьера сочинения состоялась в июне 2000 года в Москве, в Англиканской церкви, чья акустика и атмосфера располагают к сакральному переживанию и художественным экспериментам. В реализации этого грандиозного замысла (исполнение длилось почти пять часов) принимали участие 15 поэтов (среди которых, кстати, немало ярко выраженных постмодернистов, к примеру, Д. Пригов, Л. Рубинштейн), 17 композиторов и 3 автора идеи и автор-составитель<sup>1</sup>.

Характерная постмодернистская идея сочинения в программе концерта была обозначена следующим образом: «Страсти по Матфею–2000» – попытка объединить современных авторов в целостном проекте, который задуман как повторение труда Баха новейшими художественными средствами<sup>2</sup>. Произведение представляет собой современную интерпретацию барочной жанровой модели пассионов с ориентацией на одноимённое творение Баха. Внешне композиция следует общим канонам жанра: евангельское повествование чередуется с лирическими и эпическими комментариями, чему соответствуют три основные жанрово-драматургические сферы – речитативы, арии и хоры. Однако только этим и исчерпывается сходство с прототипом. Жанр лютеранского богослужебного обихода почти через три столетия пересказан русскими поэтами и композиторами другим языком, даже в буквальном смысле – текст двух глав Евангелия от Матфея (Матф. 26:17 – 27:66) переведён на русский язык. Состав исполнителей отвечает постмодернистской эстетике, с желанием охватить все виды искусства и различные культурные традиции. В премьере участвовало три хора, два инструментальных ансамбля (один из них напоминал джазовый), группа ударных, около десятка солистов, в том числе неакадемические вокалисты – тувинская певица, голос которой трактовался как сонорный элемент и русский певец-фольклорист, интонирующий речитативы партии Евангелиста (тенора по традиции) в манере сказителя былин. Помимо этого, исполнение включало элементы сценографии (в том числе свет), видеоинсталляции и хореографии.

Авторы новых Страстей иронически переосмысливают различные составляющие жанра. Так, в речитативах тенора-Евангелиста слышны элементы барочной изобразительности – риторические фигуры, но, в то же время, интонационный и звуковысотный элементы напоминают об атональном письме экспрессионистского направления. Причём, вместо привычного в барочных пассионах клавесина, аккомпанирующего партии Евангелиста, использован неакадемический по составу ансамбль: аккордеон с флейтой, трубой и контраба-

сом. Канонический слой пассионов, связанный с эмоциональной реакцией на евангельское повествование, трактован ещё более разнообразно: он содержит традиционные арии, хоры, инструментальные эпизоды и синтетические композиции, где в разных комбинациях соединяются слово, музыка, хореография и видеопроекция. Уровень полистилистических контрастов этих постмодернистских страстей весьма высок. На соответствующую сюжетно-жанровую основу пассионов нанизывались многочисленные музыкальные идиомы, накопленные историей музыки: антифоны, стилистика знаменного распева и партесного концерта в хоровых эпизодах, принцип «Sprechstimme», электроакустика, рок-музыка, авангардно-джазовый вокал, минимализм, деконструкция баховской музыки. Действительно, без подлинного баховского материала не обошлось, но опять же, в постмодернистском его толковании. С. Загний процитировал в хорале, завершающем 1-ю часть композиции, несколько фрагментов сочинений Баха (не из «Страстей по Матфею»), сочетая их со стихами современных поэтов М. Гронаса и П. Короленко, – этакий постмодернистский симулякр. А. Шульгин переложил для электронного звучания основные разделы знаменитой альтерной арии баховских Страстей «Erbarme dich», оставив в неприкосновенности ригурнели с солирующей скрипкой. В трактовке хоралов новых «Страстей» авторы проекта исходили из старинной практики эпохи Реформации, когда духовные тексты распевались на популярные мотивы, зачастую самого уличного пошиба, зато всем хорошо известные. В новых Страстях публике предложено вместе с хористами распевать специально написанные стихи на мелодии песен «Лучина», «В лесу родилась ёлочка», «Сулико», «Вечерний звон», «Славное море, священный Байкал», музыки из «Крёстного отца» и др.

Таков стилиевой водоворот, в который превратилась партитура произведения. Музыкальный ряд выстроился так, что простое–сложное, консонантное–диссонантное, стилизованное–современное постоянно сталкивались и мерцали. Скреплял драматургию только монтаж, поскольку никаких собственно музыкальных закономерностей, объединяющих этот фейерверк стилей, не наблюдалось.

Из названия понятно: авторы поддались одному из главных соблазнов искусства эпохи постмодернизма – всё пересочинять и интерпретировать заново. Особенностью этого грандиозного проекта стало как бы дробление авторской личности – «смерть автора» по-постмодернистски. Процесс создания сочинения был построен по игровому принципу: во время работы никто из авторов до самой премьеры не знал, что делают другие, никто из поэтов, специально сочинивших по паре стихов, не знал, кто из композиторов положит их на музыку, а для уже сочинённых музыкальных эпизодов (не по воле композиторов) в последний момент сочинялись тексты. Так организаторы «Страстей» стремились достичь единения совсем разных культурных полей и наречий.

За прошедшие после постановки «Страстей» годы ТПО «Композитор» реализовал ещё целый ряд крупных проектов. Один из недавних – очень необычный мини-балет «Полифем» по замыслу режиссёра московского театра «Тень» И. Эпельбаума. Он же осуществлял общее руководство сочинением музыки для балета. Координатор действий композиторов и главный вдохновитель – неизменный П. Пospelов. Эпельбаум объявил конкурс, на который композиторы прислали свои отрывки для будущего балета. Не зная имён авторов, режиссёр отобрал трёх «ответственных мастеров» для сочинения балета – В. Белунцова, В. Иванову и Д. Курляндского. Далее через координатора Эпельбаум давал указания, кому что сделать: написать какую-либо тему, или развить написанное другими, и т. д. Идея была в том, чтобы ни один номер не был написан кем-то «единолично». Замысел получил блистательное воплощение. В получасовой музыке балета мысли всех троих композиторов-участников проекта так сильно переплетались, что порой самим авторам тяжело было отличить «своё» от «не своего». Почти все роли в балете исполняют куклы очень небольшого размера. Всё действие происходит на сцене «королевского театра оперы и балета», который занимает место примерно столько же, сколько обычный монитор для компьютера. Однако внутри этого миниатюрного театра есть сцена, закулисное пространство, зрительный зал, оркестровая яма и даже люстра на потолке. А самое интересное, что роль великана Полифема в балете исполняет живой человек, несмотря на размеры сцены – около 50х50 см. На премьере эту роль исполнил блистательный Н. Цискаридзе.

Редакция газеты «Музыкальное обозрение» также не остановилась на единственном своём замысле коллективного сочинения. После «Десяти взглядов...» в 2006 году она предложила молодым композиторам, недавним выпускникам Московской консерватории (О. Алюшиной, К. Бодрову, О. Бочихиной, А. Буканову, А. Васильеву, Т. Новиковой, А. Сюзмак) создать коллективный опус к 100-летию со дня рождения Д. Шостаковича и ему посвящённый. Каждый из композиторов представил собственный фрагмент (не более двух минут) и своё изложение обязательного для всех звукоряда, расположив его произвольно внутри авторского проекта. В этот восьмитоновый звукоряд не вошли звуки D–Es–C–H, поскольку молодые композиторы представляли свой коллективный «взгляд» на музыку уже совсем другой эпохи и нового столетия. Так появилось «Посвящение Шостаковичу».

Можно ли найти общий знаменатель для всех примеров, называемых коллективным творчеством композиторов? Что относить к коллективному творчеству? Где границы индивидуального в коллективном и коллективного в индивидуальном? Делать выводы, пожалуй, слишком рано: этот вид музыкальной деятельности находится только в стадии своего формирования. Станет ли феномен коллективного сочинительства особым направлением в музыке XXI века или останется на уровне отдельных единичных экспериментов, о которых будут упоминать историки музыки через сто лет (примерно так же вскользь, как мы сейчас говорим о вариациях на тему «Тати-тати» участников беляевского кружка)? Это узнают следующие поколения музыкантов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Идея: Е. Пospelова, Е. Бирюкова, М. Степанова. Автор-составитель: П. Пospelов. Композиторы: А. Айги, И. Великанов, А. Вустин, В. Гайворонский, А. Дойников, С. Загний, П. Карманов, А. Ларин, В. Мартынов, В. Николаев, ТПО «Композитор», Б. Филановский, Ю. Ханонь, Д. Чеглаков, А. Шульгин, А. Щетинский, И. Юсупова. Поэты: Г. Айги, А. Анашевич, Л. Белый, М. Гронас, П. Короленко, В. Курицын, В. Павлова, А. Парин, Д. А. Пригов, О. Рожанская, Л. Рубинштейн, Р. Рудица, О. Седакова, М. Степанова, Е. Фанайлова. Музыкальный руководитель: Т. Гринденко. Литературная часть: Е. Пospelова, М. Шульман. Художник: А. Колейчук. Хореография: Т. Баганова, труппа «Провинциальные танцы»

– «ПОВ.С.ТАНЦЫ». Видео: А. Сильвестров, П. Лобазов (студия «ВидеоДом»). Исполнители: Группа «Opus Posth» под управлением Т. Гринденко, Ансамбль древнерусской духовной музыки «Сирин» под управлением А. Котова, Капелла музея «Московский Кремль» под управлением Г. Дмитряка, Детская хоровая капелла М. Струве, Ансамбль ударных инструментов М. Пекарского, Квартет под управлением В. Гайворонского. Солисты-вокалисты: С. Старостин, М. Давыдов, Ф. Леднев, В. Евтодьева, Ю. Корпачева, А. Корягина, О. Леонова. Солисты-инструменталисты: Д. Чеглаков, П. Федьков, К. Рыбаков, М. Катаржнова, С. Никольский, Ф. Строганов.

<sup>2</sup> См.: [www.opera-news.ru](http://www.opera-news.ru).

### Синельникова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент,  
зав. кафедрой оркестрового инструментального  
исполнительства Кемеровского государственного  
университета культуры и искусств,  
докторант кафедры теории музыки Московской  
государственной консерватории им. П. И. Чайковского



## Творчество современников

А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л. В. СобиноваРАЗДВИГАЯ ГОРИЗОНТЫ  
(к юбилейной дате Е. В. Гохман)

УДК 78.071.1

Потенциал музыкальной культуры Саратова в её прошлом и настоящем достаточно велик.

Чтобы убедиться в этом, следовало бы перелистать страницы её более чем двухвековой летописи. Хотя бы чисто номинально обозначая контур этого потенциала, имеет смысл напомнить некоторые из основных имён: композиторы Виктор Пасхалов, Константин Листов, Альфред Шнитке; певцы Алевтина Пасхалова, Лидия Русланова, Елизавета Шумская, Ольга Бардина, Галина Ковалёва, Михаил Медведев, Леонид Сметанников; артисты балета Вера Дубровина, Людмила Телиус, Татьяна Чернобровкина, Александр Стёпкин, Игорь Стецюр-Мова; пианисты Анатолий Катц, Альберт Тараканов, Анатолий Скрипай, Лев Шугом; дирижёры Юрий Симонов, Юрий Кочнев, Борис Тевлин, Людмила Лицова; виолончелисты Святослав Кнушевицкий, Лев Иванов; скрипач Дмитрий Цыганов; баянист Иван Паницкий; музыковеды Игорь Способин, Анатолий Дмитриев, Лев Христиансен; организаторы музыкальной жизни Станислав Эксер, Анатолий Селянин.

Одно из таких имён – заслуженный деятель России, лауреат Государственной премии, профессор Саратовской консерватории, композитор Елена Владимировна Гохман, которая в нынешнем году отметила своё 75-летие. Обращаясь к её творчеству, остановимся только на одной, важной для наших дней проблеме – это проблема так называемого *Постмодерна*.

Понятие Постмодерн – из самых многоречивых. Какие только его истолкования не встретишь в современной исследовательской литературе! Не вступая в дискуссию с их авторами, предлагается исходить из этимологии данного новообразования, а также из того факта, что повсеместное хождение оно получило в последние полтора-два десятилетия. Если до каких-то относительно недавних пор в искусстве развивались явления, объединяемые понятием модерн, то теперь на смену им в художес-

твенном процессе последовало нечто, ввиду своей эстетической окрашенности потребовавшее иного обозначения. Пусть это будет вошедший в широкий обиход неологизм Постмодерн, хотя сразу же следует оговориться относительно заложенного в данном термине противоречия и даже недоразумения.

Противоречие заключается в том, что в сравнении с предыдущим состоянием искусства подразумевается кардинальное изменение критериев и форм. На самом же деле, внимательный анализ тенденций, заявивших о себе на рубеже XXI столетия, пока-

зывает, что в целом всё остаётся в системе эстетических координат эпохи, которая открыла своё летоисчисление в начале XX века и продолжает свою эволюцию поныне. И суть изменений сопряжена с естественными колебаниями маятника Истории. Причём однажды подобная принципиальная «смена вех» уже возникала: после бурно новационных первых десятилетий XX столетия произошёл откат к более традиционным и уравновешенным способам высказывания в 1930–1950-е годы. Вот и теперь на смену радикальным новшествам второй половины века с конца 1980-х пришли в целом более сдержанные формы выражения, обнаруживающие черты совершенно отчётливой преемственности с апробированными критериями художественной классики.

Осознавая всю условность понятия *постмодерн*, всё же примем его для удобства обозначения эволюционирующего на наших глазах исторического этапа, который хронологически можно обозначить как *рубеж XXI столетия* – в известной мере подобно тому, как, исходя из существенных различий художественного процесса первой половины XIX века и его второй половины, мы всё чаще вводим дифференцирующие термины *романтизм* и *постромантизм*. То, что происходило в творчестве Елены Гохман, в её движении от второй половины прошлого столетия к текущему ныне историческому этапу, очень типично и показательно. Каковы



Профессор Е. В. Гохман  
(март 2010)



же наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе в пространство *постмодерна*? Определим их путём сопоставления того, что было свойственно творчеству Елены Гохман в 1970–1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов.

Принципиально важный из этих векторов состоял в отходе от подчеркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в её музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к подчеркнуто индивидуальному, неповторимому в человеческой натуре. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния. Отсюда – по-особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех её параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что в частности сказалось в претворении на современный манер черт мадригалности (не случайно одно из самых показательных её сочинений получило название «Испанские мадригалы»). Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обострённой реакции на импульсы, исходящие извне. Следствием подобной впечатлительности оказывался не просто «повышенный градус» лирических переживаний, но нередко болезненная ранимость, нервное биение сердца на болевом пределе, что влекло к поэтике исповедальности и психологизму, настоящему на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума всё это достигло в вокальном цикле «Бессонница».

На грани 1990-х годов отчётливо наметился переход от обострённо-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансировано-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «слишком». В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического высказывания, композитор постепенно преодолевала излишне субъективное и акцентированно личностное, стремясь к выражению общезначимого. В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь к композициям ораториального плана.

Во всей своей отчётливости контуры *постмодерна* обозначились в балете «Гойя» (1996). По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но за этой «внешностью» партитура таит в себе всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Л. Фейхт-

вангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы. Неизбежность конфликта неординарной личности с властью предрождающими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пёстрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы – так, на пересечении далёкого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня» складывается музыкально-хореографическая повесть «о времени и о себе», о светлых мгновеньях бытия и его тяжких минутах, об отчаянии и надежде, о мучительной, но прекрасной обязанности жить на этой грешной земле.

Вновь вернёмся к недавнему прошлому. Субъективно-личностные пристрастия 1970–1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разуверенности, рефлексирующие монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и сменяемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, густой сумрак, окутывающий завершающие разделы целого ряда произведений – таковы некоторые из преломлений трагического жизнеощущения. Подчас средствами экзотически заострённого письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые сломы) создавался своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, падение в бездну иррационального, зловещий демонизм.

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл «Благовещенье», который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году. Следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые выше уже были обозначены как *вторая половина XX века* (1960–1980-е годы) и *рубеж XXI столетия* (начиная с 1990-х). «Благовещенье» намечало пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Сюда от предыдущего цикла «Бессонница» ещё тянется нить трагедийных настроений и, кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Но уже удаётся отойти от всепроникающего трагизма и растёт решимость вырваться из мрака, одолеть громоздящиеся опасности. Видятся манящие дали, пробуждается чувство неумирающей, бесконечной прелести жизни. Всё внутри открывается навстречу свету, благодати, приходит радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Так начинается процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая вытеснялась позицией от-

чётливого жизнеутверждения. Но, заметим – жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся во всём его противоречивом многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки» (2003), обращённую к самой жгучей проблеме современности – проблеме сохранения природы и выживания человечества. Всё необходимое для себя Елена Гохман нашла у Антона Павловича Чехова, который уже столетие назад подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии окружающей среды, но и для экологии нашего духа. При всей болезненной настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* всё-таки сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

Как известно, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований привёл к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной этико-эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к вере. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения. До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя её предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и всях Саратовской губернии. Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещенье» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в её творчестве всё более существенное место занимают духовные мотивы. Они выдвигаются в качестве твёрдой жизненной опоры, становятся мерилем нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех её сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного, в том числе связанные с такими текстами, как «Аллилуйя» (в качестве праздничного славения) и «*Dies irae*» (олицетворение устрашающей фатальности).

Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского мироощущения явилась для творчества Елены Гохман оратория «*Ave Maria*» с её жанровым обозначением «Библейские фрески». Так уж совпало, что она была написана именно в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия спустя со дня Рождества Христова. И в ходе развёртывания этого повествования как бы перед взором Богородицы проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповеди и деяниям, а затем через жестокие испы-

тания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. Introitus. II. Credo. III. Crucifixus. IV. Sancta Maria. V. Finalis.

Наиболее «ортодоксальным» из произведений Елены Гохман стала её третья по счёту оратория нового века – духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...» для мужского хора и камерного оркестра (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия. Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения (подчёркнуто обозначением *Духовные песнопения*). Оно целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

Ещё одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века, внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам. Что только не противопоставлялось в её музыке тех лет! Эпизоды сверхстремительных темпов и повышенной импульсивности, а тут же – полная апатия, вплоть до «потери пульса»; высоты духовности, подчёркнутая серьёзность образов, в том числе связанная с самоуглублёнными состояниями личности, а рядом то, что лежит на поверхности жизни, её суета, вздор, бравада и откровенная буффонада или «оперетка», как выразился один из персонажей романа М.Булгакова «Белая гвардия»; полная душевная умиротворённость, юношеская восторженность соседствовали с дерзким буйством проявлений или пугающим мраком дьявольщины и т. д.

С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: от резко выраженных контрастов – к их взаимодополняющему сопряжению, от многообразной и разноречивой пестроты жизненного потока – к достаточному единству и цельности картины мира, представляющего в прочных и органичных взаимосвязях. Параллельно этому на смену полистилистическим столкновениям приходит столь характерный для эстетики Постмодерна стилиевой плюрализм,

что истолковывается как свободное и гибкое использование любых ресурсов всеобъемлющего диапазона творческих манер в целях наиболее эффективного воплощения искомым образом и состояний.

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идёт об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении её музыки 1970–1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии). Как отмечалось выше, это начиналось с активнейшей акцентировки субъективно-личностного начала и недавно упомянутого принципа антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. Это могло быть обращение к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приёмы хэппенинга и т.п.). Мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворяемых работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в Интраде из концерта для оркестра «Импровизации»). Мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»). Радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического – через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через привнесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мошенники поневоле»).

На нынешнем витке художественной эволюции всё это отошло для Елены Гохман в прошлое,

что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изощрений и той «сверхэксклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних двух десятилетий.

Недавно повторно исполненная Партита для двух виолончелей и камерного оркестра (2007) даёт новый богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за понятием этим стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается классика настоящего, подлинно современная классика. В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле «единство многообразия и многообразие единства». Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и чувство удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь, как таковая – это высшее благо, и следует довериться одному из классиков времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования, – мы живём в лучшем из миров.

#### Демченко Александр Иванович

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





С. В. САРАЕВА

*Новосибирская государственная консерватория (академия)*

*им. М. И. Глинки*

## О ПЕРИОДИЗАЦИИ МИННЕЗАНГА

УДК 78.033

Искусство менестрелей в средневековых немецкоязычных странах формировалось под влиянием ряда одновременно действовавших факторов. Огромное значение для миннезанга имело творчество окситанских мастеров, именно поэтому его расцвет связывают, как правило, с экспансией в XII-XIII веках куртуазной культуры Франции, культивировавшейся при крупных дворах<sup>1</sup>. При этом не менее глубокое воздействие на поэтов-певцов германских земель оказали народные традиции. Временные рамки музыкально-поэтической деятельности немецких «певцов любви» оказываются весьма широкими – от XII до XV века.

В исследовательской литературе сложились различные подходы к периодизации миннезанга, в соответствии с которыми, однако, явственно отображена общая направленность эволюции данной культуры – от периодов влияния иноземных культур (прежде всего, окситанской) до стадий более самостоятельного развития. Так, историки литературы, в частности, В. Шпиво<sup>2</sup> выделяют три периода: первый – ранний (вторая половина XII в.), в числе ведущих представителей которого исследователь обозначает Ритенбурга, Сефелингена, Дитмара фон Айста, Фридриха фон Хаузена; второй – классический (конец XII – XIII в.), ознаменованный расцветом собственно рыцарского искусства, представители – Хагенау, Морунген, Фогельвейде; третий – поздний (конец XIII – XIV в.), стилевые тенденции которого наиболее полно отразились в творчестве Винтерштеттена, Штейнмара, Волькенштейна. В предлагаемой периодизации учёный с первым этапом (по-видимому, исходя из поэтико- и музыкально-стилевых характеристик) связывает миннезанг, формировавшийся под французским воздействием. Второй период трактуется им как этап относительно самостоятельного творчества; под третьим подразумевается хронологический отрезок, ставший «нитью», объединяющей рыцарский миннезанг и бюргерский мейстерзанг.

Хронологическую концепцию миннезанга, основанную на тех же принципах, другие исследователи трактуют несколько расширительно. В качестве отдельного начального этапа ими выделяется<sup>3</sup> хронологический отрезок, на котором ярче проявляется воздействие народной традиции, – ранний миннезанг, сложившийся достаточно независимо по отношению к творчеству французских трубадуров (1150-1180-е гг.). Во второй период выделен миннезанг, отмеченный сильным влиянием романского искусства (1190-1200-е гг.). Третий этап – расцвет миннезанга (1200-1230-е гг.), а четвёртый – кризис (1230-е гг. – XIV в.). Столь детальная периодизация, адресующая к достаточно определённым десятилетиям и даже годам, основывается, по-видимому, на биографических и творческих датировках наиболее ярких представителей указанных этапов. Так, 1230-й год, расценивающийся как пограничный между третьим и четвёртым периодами, – дата смерти Фогельвейде. Таким образом, последующая эпоха представляется исследователям историко-литературных процессов как «постлюдия» культуры. Однако результаты реализации данного подхода не отображают все аспекты формирования и развития миннезанга, поскольку в заданных условиях учтены не все стилевые явления, не просто имевшие место, но во многом определявшие его облик, в особенности чрезвычайно значимый «деревенский» миннезанг.

Гораздо более развёрнута и детальна периодизация немецких исследователей, к примеру, Ф. Ноймана<sup>4</sup>, который обозначает пять периодов истории миннезанга, отмечая в качестве первого этапа «раннее звучание» (приблизительно с 1150 г.) – первые проявления рыцарской лирики. Как второй период фигурирует «новое пение» (приблизительно с 1170-80-х гг.), развивающееся под влиянием французской куртуазной традиции. Третий этап – «развитие и переворот» (начало XIII в.) – подразумевается в связи с творчеством Фогельвейде, привнесшим в куртуазное



искусство черты немецкой народной песни. В девизе четвёртого периода – «поворот и послезвучие» (первая половина XIII века) – проакцентированы антикуртуазные тенденции песен Ройнтала, превращение куртуазности в светскую игру, формализация миннезанга, культивирование технологической сложности как поэтической, так и музыкальной композиции, где к этому времени появляется полифония. Наконец, пятый период «позднего звучания» (с XIII и вплоть до XV в.) связан с продолжением процессов формального усложнения композиций, развития пародийных, ретокуртуазных тенденций, сосуществовавших с формирующимся бюргерским мейстерзангом.

Г. Швайкле<sup>5</sup> выделяет шесть периодов развития миннезанга: первая фаза (1150–1160/1170) – придунанский миннезанг, ранние образцы лирики; вторая фаза (1170–1190/1200) – рейнский миннезанг, период влияния французского менестрельства; третья фаза (1190–1210/1220) – творчество Морунгена, Хагенау, Ауэ; четвёртая фаза (1190–1230) – творчество Фогельвейде, Эшенбаха; пятая фаза (1210–1240) – творчество Ройнтала и его последователей; шестая фаза (1210–1300) – завершающий этап.

В данных периодизациях чрезвычайно детально представлены эпохи истории миннезанга, тем не менее, на наш взгляд, не вполне убедительно разграничение третьего и четвёртого периодов у Ф. Ноймана и третьей, четвёртой, пятой фаз у Г. Швайкле, так как антикуртуазная тенденция стала своего рода реакцией на пресыщение аудитории куртуазной образностью и существовала параллельно с классической линией вплоть до угасания традиции в XV веке.

С нашей точки зрения, при составлении периодизации миннезанга, помимо неперемного имманентного стилистического фактора, необходимо учитывать как общую логику историко-социальных эволюционных процессов движения от феодально-замковой к бюргерской культуре, так и их нелинейность, присутствие и равную актуальность ценностей разных социальных страт. Присутствие певца в определённой социальной группе накладывало отпечаток на направленность его творчества – круг образов, жанров, специфику вербального и музыкального языка и т. д. Вкусам аристократии соответствовала высокая *Minne*-тематика, разорившиеся странствующие дворяне зачастую обращались к вагантской пародийности, а выходцы из бюргерской среды и клирики в большинстве своём озвучивали политические, дидактические и религиозные мотивы. На практике не было однозначной «специализации», в творчестве одного автора нередко сочеталось несколько составляющих, однако, как правило, наблюдается доминирование определённой тенденции.

При установлении приблизительных границ периодов мы опираемся на биографические данные и ведущие тенденции творчества крупнейших миннезингеров. Таким образом, аргументированная пе-

риодизация, учитывающая максимальный разворот эволюционно-стилевых процессов, в том числе постепенный переход от элитарного куртуазного миннезанга к более демократичному мейстерзангу, на наш взгляд, может быть представлена следующим образом.

*Первый этап – ранний миннезанг (ок. 1150 – ок. 1170).* Этот период охватывает годы, приблизительно соответствующие времени творчества первого зафиксированного в истории миннезингера Кюренберга, а также Сперфогеля, Дитмара фон Айста, бургграфов фон Ритенбурга, Регенсбурга, Мейнлоха фон Сефелингена. Сохранившиеся тексты песен Кюренберга и Айста отражают то состояние раннего светского профессионализма, когда условия и ритуалы куртуазности ещё не формулируются и не отражаются в вокальной лирике. Их любовная поэзия в большинстве случаев оформлена в виде диалогов или кратких монологов определённой жанровой направленности: «Весьма показательно, что поэт очень часто ведёт повествование от имени женщины – это её радость или её сетования звучат в его стихах. Такое обращение к жанру “женской песни”, характерное и для многих других представителей миннезанга, указывает на фольклорные истоки немецкой средневековой куртуазной лирики»<sup>6</sup>. Г. Швайкле отмечает, что для этого этапа характерны однострофные песни, славильная тематика, в любовных песнях – образы тоски, отказа<sup>7</sup>. Именно к этому этапу относится одна из первых сохранившихся *Tagelied*<sup>8</sup>. Данный этап ранней немецкой любовной лирики – собственно не куртуазный миннезанг как таковой – характеризуется влиянием народной тематики, а также слабой выделенностью собственно куртуазных идей. Ключевые из них – образ Прекрасной Дамы и категория *höhiu minne* («высокая любовь») – видимо, появляются несколько позже, а именно во втором периоде, где ярко выражено французское влияние. Именно поэтому на этом этапе мы считаем несвоевременным внимание к социальному статусу авторов.

*Второй этап – «подражательный» миннезанг (ок. 1170 – ок. 1190).* Брак второго из императоров Гогенштауфенов – выдающегося военного и политического деятеля, покровителя искусства, любителя музыки и поэзии Фридриха I Барбароссы с Беатрисой Бургундской (1156), в свите которой к императорскому двору прибыли бургундские менестрели, способствовал развитию культурных контактов прирейнских замков с Бургундией и Провансом. Фридрих I и его преемники – Генрих VI (который как автор любовных песен имел прямое отношение к миннезангу) и Фридрих II – приветствовали зрелища, празднества, состязания певцов, поддерживали музицирование, а их дворы стали местом сборищ поэтов и музыкантов Германии и Окситании. Важнейшим определяющим признаком этого периода является сближение роман-

ской и германской музыкально-поэтических светских культур, заимствование стержневых композиционных и ритмоинтонационных моделей песен. Подобные контакты реализовывались в практике контрафактуры<sup>9</sup>, причём этот процесс во многом зависел от географии. Так, «Фридрих фон Хаузен, – пишет М. Сапонов, – перетекстовывал песни Гаусельма Файдита, Бернарта де Вентадорна, Блонделя Неля, Гаса Брюле и Фолькета Марсельского, будучи сам изпод Вормса – пересечения путей, связывавших Восток с Западом, Север с Югом. Ульрих фон Гутенбург и Рейнмар фон Хагенау – родом из Эльзаса, географически примыкающего к “труверским” регионам»<sup>10</sup>.

На ранних (начальном и «подражательном») этапах ассимиляции куртуазной культуры в Германии она, как образ жизни элиты, была присуща в основном высокородному дворянству. Большинство правителей того времени так или иначе причастны к воспеванию *minne*: император Генрих VI, князя Конрад IV Германский, Венцель II Богемский, Вицлав III Рюгенский, герцоги Генрих Анхальтский, Генрих IV Бреславский, Йохан Брабантский, маркграфы Отто IV Бранденбургский и Дитрих Мейсенский, Герман Тюрингский, графы Фридрих фон Хаузен, Мейнлох фон Сефелинген, бургграфы фон Регенсбург, фон Ритенбург и другие, чей социальный статус был несколько ниже, также представляли этот слой миннезингеров. Для них характерно стремление к прославлению своего имени, соответствие образу куртуазного рыцаря, принадлежность к элитарному обществу.

Второй этап – по сути, начало формирования куртуазной песенной традиции как таковой, – характеризуется слабой проявленностью категории профессионализма. Отсюда возникает и основная черта авторов данного периода – отсутствие по большому счёту суммы навыков, характерных для профессионального поэта-певца, следствием чего является главная тенденция этапа – подражательность как в переводах провансальских песен и их «усвоением» немецким искусством, так и в повсеместной практике контрафактуры<sup>11</sup>. Отличительными особенностями этого периода Г. Швайкле называет многострофность, комбинирование длинных и коротких строк, важнейшими жанрами – лейх, *Tagelied*, диалогическую песню (*Dialoglied*), песню мечты (*Traumlied*), песню обманутого (*Lügenlied*). К ним следовало бы добавить жанр, который расцветает именно на данном этапе – крестовую песню (*Kreuzlied*), востребованную почти всеми миннезингерами этого времени. Нижняя граница «подражательного» периода – около 1170 года – условно определяется завершением деятельности Кюренберга, а верхняя – около 1190 года – крупнейшего автора данного направления, работавшего почти исключительно в области контрафактуры, – Хаузена<sup>12</sup>. Подобные же тенденции обозначены в творчестве Гутенберга, Блиггера фон Штейнаха,

Генриха фон Фельдеке, Рудольфа фон Фениса, Генриха фон Ругге, Бернгера фон Хорхейма, Альбрехта фон Йохансдорфа, Хагенау.

*Третий этап – классический миннезанг (ок. 1190 – ок. 1265).* Нижняя граница данного периода, с одной стороны, ориентирует нас на год смерти Хаузена, с другой, – на примерное начало творчества Вальтера фон дер Фогельвейде. В качестве верхней границы здесь рассматривается примерный год смерти Тангейзера, который ярко воплотил антикуртуазную линию миннезанга, но, как и Фогельвейде, тяготел к фольклорной традиции.

Третий этап – расцвет германского рыцарского искусства: в эти годы куртуазное искусство активно распространяется за пределы сугубой элитарности и значительно демократизируется. Ряды миннезингеров пополняются выходцами из обедневшего дворянства. Знатное происхождение и принадлежность к рыцарству не являлись гарантиями безбедного существования, напротив, необходимость поиска заработка обуславливала выбор музыкально-поэтической деятельности в качестве «профессии», поэтому именно на этом этапе формируется иной тип менестреля. Возникает новая прослойка поэтов-певцов из служащих рыцарей – министерялов, коими являлись Фогельвейде, Вольфрам фон Эшенбах, Гартман фон Ауэ, Генрих фон Морунген, Отто фон Боттенлоубен и многие другие.

Миннезанг стремительно распространяется и среди представителей более низких сословий; так в истории возникает имя Марнера – странствующего певца из Швабии, о происхождении которого вообще ничего не известно, кроме того, что оно было совсем скромным. Такое пополнение сообщества повлекло за собой, помимо усиления профессионализации, смену тематики песен: традиционная куртуазная образность во многом переосмысливается, трансформируясь в пародийные, либо близкие народной лирике тексты. Для этого времени очень важно переосмысление куртуазных категорий и идеалов; яркий пример – песня Гартмана фон Ауэ «Я теперь не слишком рад...», в которой поэт отказывается от служения знатной даме, предпочитая высокой – низкую любовь и объясняя это тем, что куртуазная любовь бессмысленна и унижительна для мужчины. Он же в романе «Бедный Генрих» описывает и поддерживает неординарную ситуацию: крестьянская девушка стала супругой родовитого рыцаря.

Г. Швайкле отмечает, что «классический миннезанг», при сохранении образности «высокой любви», отличается индивидуализацией творчества<sup>13</sup>: для Хагенау в большей степени характерна эстетизация любовной печали, миннерефлексия, спиритуализация; у Морунгена на первый план выходит тематика чувственности, любви как светлой магической силы; для Ауэ актуальны этико-дидактические аспекты миннеслужения.

Таким образом, в миннезанге Третьего этапа выделяются два направления:

1) дальнейшее развитие куртуазной тематики (Морунген) в виде «фольклоризированного» миннезанга, тематически близкого раннему миннезангу, в котором акцентировалась сфера чувственной любви, и, одновременно, предвосхищающего мейстерзанг развитием свойственного городской дидактической поэзии жанра шпруха (Фогельвейде). Хронологически основные тенденции данного направления не завершаются около 1230 года (смерть Фогельвейде), а наряду с новыми течениями, продолжают вплоть до XIV века;

2) оппозиция традиционной линии, возникающая несколько позже (ок. 1220–1250–70-е гг.) и существующая параллельно классической тенденции. В песнях этой ветви куртуазные идеалы подвергаются пародийной интерпретации. Данное направление обозначается как «деревенский» (или «сельский») миннезанг. Название это, по-видимому, обязано своим появлением ярчайшему творчеству Нейдхарта фон Ройенталя, который помещает куртуазные категории в сельский контекст, зачастую выводя образы утончённого рыцаря (под которым подразумевает себя)<sup>14</sup>, сельской девы и, в качестве соперника рыцаря, – неуклюжего деревенского парня. Тенденция «антикуртуазности» проявилась и в творчестве Тангейзера, Александра Дикого, Штейнмара, Буркхарта фон Хоэнфельза, Готфрида фон Нейфена, Ульриха фон Винтерштеттена.

Интересно этическое сопоставление представителей этих двух полярных течений. Так, «Генрих фон Морунген был человеком благочестивого и возвышенного характера, – часть денег, получаемых на службе у маркграфа Дитриха Мейсенского, он жертвовал Церкви; участвовал в крестовом походе 1197 года. Сложившаяся вокруг него легенда отразилась в народной песне “О благородном Морингене”»<sup>15</sup>. Напротив, фигуры Ройенталя и Тангейзера окружены скандальными историями<sup>16</sup>, вылившимися в соответствующую литературу: «...произведения Нейдхарта попали в народную “Книгу дураков”; ряд шванков составил в XV веке книгу “Нейдхарт-Лис”; возникла авантюрно-сатирическая стихотворная повесть “Нейдхарт с крестьянами” (в конце XIV века существовал её драматический вариант – “Игра о Нейдхарте”)»<sup>17</sup>. Созданный в песнях Тангейзера образ певца, бездумно наслаждавшегося жизнью, отозвался в легенде XVI века, изображавшей его пленником и возлюбленным богини Венеры (в варианте XIV века – древнегерманской богини Хольды), воплощением языческой чувственности, в противоположность куртуазной спиритуальной любви<sup>18</sup>.

В первой половине XIII столетия миннезанг соприкасается и с религиозной словесностью, о чём свидетельствуют опыты Мехтхильд из Магдебурга и Брата Вернера. Примечательно, что в последующие

годы данная тенденция будет не только сохраняться, но и развиваться.

*Четвёртый этап – поздний миннезанг (последняя треть XIII в. – ок. 1445)* характеризуется дальнейшей социально-статусной эволюцией в направлении демократизации. Ряды поэтов-певцов всё более насыщаются клириками (Зальцбургский Монах) и бюргерами (Готфрид Страсбургский, Конрад Вюрцбургский). К последним можно отнести Зюскинта и Иоганнеса Хадлауба. В соответствии с этим повышается уровень грамотности миннезингеров, культура из устной постепенно становится письменной, значительно возрастает количество сочинений духовной направленности (Боппе, Иоганнес Таулер), усложняются техники письма, появляются первые многоголосные песни (Зальцбургский Монах, Освальд фон Волькенштейн).

Обозначение нижней границы данного периода предлагается в опоре на годы жизни и творчества одного из виднейших мастеров этого этапа – Генриха фон Мейсена (Фрауенлоба). Фрауенлоб воплотил в своем творчестве многие из перечисленных тенденций; будучи бюргерского происхождения, тем не менее, он считал себя членом благородного общества и обращался к соответствующей тематике, кроме того, поэт-певец был грамотным, получил образование в церковной школе, а в 1315 г. основал в Майнце первую мейстерзингерскую школу. Именно Фрауенлоб вслед за Фогельвейде возвысил жанр шпруха (его авторству приписывают до 448 шпрухов).

Отмечая верхнюю границу периода, мы ориентируемся на дату смерти «последнего миннезингера» – Волькенштейна, который, несмотря на свое знатное происхождение, вёл жизнь странника<sup>19</sup>. В его творчестве причудливо сплелись качества устного и письменного искусства: наряду с традиционными монодическими песнями, его технологические возможности позволяли создавать двух-, трёх- и четырёхголосные композиции.

Выделение Четвёртого периода, на наш взгляд, необходимо и целесообразно, так как на этом этапе удерживаются тенденции Третьего, при объединении всего разнообразия рыцарского искусства (куртуазная образность, пародийные приёмы «деревенского» миннезанга, тематика, близкая вагантской), всё же значительно усиливается влияние бюргерско-клерикального творчества, активизируются черты городской дидактической прозы, предвосхищающие рождение мейстерзанга.

Таким образом, в истории германского музыкально-поэтического искусства ясно прослеживается тенденция к расширению типов творцов и слушательской аудитории. От аристократов – к министериялам и затем к бюргерам и клирикам, мейстерзингерам и вагантам; из замка – в город, – вот путь миннезанга.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Расцвет немецкого музыкально-поэтического искусства совпадает с доминированием в Германии династии швабских Гогенштауфенов (1138-1250). У Фридриха I Барбароссы, Генриха VI и Фридриха II служили Фридрих фон Хаузен, Генрих фон Фельдеке, Вальтер фон дер Фогельвейде. Центрами миннезанга являлись также дворы герцогов Бабенбергов в Вене, маркграфа-миннезингера Дитриха Мейсенского и известного вартбургского мецената, также миннезингера Германа Тюрингского. Здесь звучали песни и поэмы Вольфрама фон Эшенбаха, Тангейзера, Нейдхарта фон Ройнталья, Генриха фон Морунгена и многих других.

<sup>2</sup> Шпивок В. История немецкой литературы / пер. М. Равевского. – М.: Радуга, 1985. – Т. 1. – С. 46.

<sup>3</sup> Самарин Р., Михайлов А. Немецкая куртуазная лирика [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/ivl/v12/v12-5422.htm> (4.12.2009).

<sup>4</sup> Neumann F. Der deutsche Minnesang // Der deutsche Minnesang. Das Bild des Jahres 1960. – Darmstadt, 1985. – S. 23.

<sup>5</sup> Schweikle G. Minnesang [Electronic resource]. – URL: [http://www.leinstein.de/media/2148/mediaevistik\\_minnesang.pdf](http://www.leinstein.de/media/2148/mediaevistik_minnesang.pdf) (9.12.09).

<sup>6</sup> Самарин Р. Михайлов А. Немецкая куртуазная лирика...

<sup>7</sup> Schweikle G. Minnesang...

<sup>8</sup> Дитмар фон Айст. «Släfest du, vriedel ziere».

<sup>9</sup> «На крупнейшем международном торжестве конца XII в. (праздник у Фридриха II летом 1184 г.) творчески общались Генрих фон Фельдеке, Гио де Провен и Фридрих фон Хаузен, с которым в свою очередь (1187) контактировали также Конон де Бетюн и Ульрих фон Гутенбург. Оставшиеся после этого контрафактуры косвенно оказались менестрельным отчётом о таких встречах, их музыкально-поэтическим итогом. Следовательно, менестрели выполняли функции не только межкультурных посредников, но и создателей и вне-локальных художественных явлений, суммировавших общечеловеческий опыт» (Сапонов М. Менестрели: очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. – М.: Прест, 1996. – С. 103).

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> «Среди контрафактур самыми известными считают песни “старшего” поколения миннезингеров, созданных по меломоделям провансальских и французских песен. Напомним, что среди немецкой “куртуазной” лирики конца XII – начала XIII века, задавшей тон и стиль всему миннезангу, нотированы были только контрафактуры (в этом опять видна функция образца, примера). Эти контрафактуры – пример наиболее отдалённого структурно-мелодического заимствования, повлиявшего в свою очередь на тип немецкого стихосложения (при наложении германского стиха на романский трафарет)» (Кюрегян Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. – М.: Композитор, 2007. – С. 37).

<sup>12</sup> Хаузен создавал контрафактуры на сочинения Бернарта де Вентадорна, Гийо де Провинса, Гаса Брюле, Кретьена де Труа, Фолькета Марсельского, и др.

<sup>13</sup> Schweikle G. Ibid.

<sup>14</sup> «...er ist genant von Riuwenthal: den il ich umbevahen» («Его зовут Рювенталь: его я хочу обнимать») – строка из песни «Der meie der ist riche» («Май богат»).

<sup>15</sup> Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / под ред. Л. Гинзбурга, вступит. ст. Б. Пуришева, прим. Д. Чавчанидзе. – М.: Худ. литература, 1974. – С. 539.

<sup>16</sup> Ройнталю крестьяне сожгли дом, а Тангейзер лишился доброй части наследства вследствие неразумного и расточительного образа жизни.

<sup>17</sup> Жирмунский В. Миннезанг // История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. – М.: Высшая школа, 1987. – С. 90.

<sup>18</sup> Направленность искусства миннезингеров часто связана с их географическим местонахождением. На юго-востоке (Бавария, Австрия, Швабия) миннезанг имел приближенный к народному характер, часто обращался к мотивам «низкой» любви (Кюренберг, Ройнталь, Марнер, Штейнмар) а северо-западная часть (прирейнские области) тяготеет к «высокой» куртуазной традиции (Хаузен, Морунген, Хагенау).

<sup>19</sup> В песне «Swer adellichen tuot» он называет себя «бедным Волькенштейном», имея в виду свою полную скитаний артистическую жизнь.

**Сараева Светлана Валерьевна**

аспирантка кафедры истории музыки

Новосибирской государственной консерватории

им. М. И. Глинки





Г. Н. ДОМБРАУСКЕНЕ  
 Морской государственный университет  
 им. адмирала Г. И. Невельского, Владивосток

## ПРОТЕСТАНТСКИЙ ХОРАЛ КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ РЕНЕССАНСНЫХ ГУМАНИСТИЧЕСКИХ ИДЕАЛОВ

УДК 783.53:78.034

Протестантский хорал периода немецкой Реформации XVI в. прошёл в своём становлении и развитии уникальный исторический и социокультурный путь: от средства трансляции нового религиозного опыта до миниатюрного музыкально-поэтического шедевра. Получив в реформированной церкви статус своеобразного «духовного оружия»<sup>1</sup>, протестантский гимн, в силу своей жанровой локальности и мобильности, открыл новые возможности для его дальнейшего функционирования и развития.

Гимнотворчество, помимо чисто прикладной функции – быть дополнением к проповеди, объединять в едином религиозном порыве верующих и служить своеобразным украшением литургии, – стало формой реализации личной духовной позиции каждого отдельно взятого автора. Создатели протестантских гимнов, как правило, обращались к современным им средствам музыкально-поэтического высказывания и находились в русле мнений, воззрений и идеалов своей социокультурной среды. Также ими использовались новые музыкальные светские стили и жанры, что определило протестантскому гимну весьма почётное и плодотворное место в пространстве музыкальной культуры.

Рождение протестантского хорала как вида новой церковной традиции связано с именем немецкого религиозного лидера – Мартина Лютера (1483–1546), который 29 октября 1525 г. отслужил в Виттенберге «Немецкую мессу»<sup>2</sup>, осуществив реформу церковного богослужения. Он личным примером продемонстрировал своим многочисленным последователям акт гимнотворчества, отразивший новый подход в богопоклонении.

История сохранила повествование о том, как М. Лютер совместно со своими соратниками Иоганном Вальтером и Конрадом Рупфом составили и издали в 1524 г. сборник из двадцати трёх песнопений. «В то время как Вальтер и Рупф с пером в руке сидели за столом, склонившись за нотной бумагой, Лютер расхаживал взад и вперёд по комнате и до тех пор насвистывал на флейте мотивы вспоминаемых или заново сочинённых мелодий для подобранных

им текстов, пока мелодическая строка не выливалась в ритмически завершённое, хорошо закруглённое, полное силы и выразительности целое» [12, с. 14]. С этого момента протестантский гимн становится весьма популярным не только в Германии, но и за её пределами, став важным инструментом распространения идей новой церкви. Так, философ О. Розеншток-Хюсси пишет: «В это сокровище немецкой песни внесли свой вклад несколько сотен мужчин и женщин всех рангов и социальных положений: теологи и пасторы, князья и княжны, генералы и политики, врачи и юристы, купцы и путешественники, чернорабочие и простые горожане. Гимны, таким образом, составляют очень выразительную исповедальную историю немецкого евангелического христианства, в которой, как в прозрачном зеркале, отражён и удержан глубочайший и разнообразнейший опыт» [10, с. 345].

Сборники лютеранских песнопений были повсеместно востребованы и активно распространялись. Через небольшой промежуток времени после их появления в Германии они уже стали издаваться в Богемии, Голландии, Дании, Швеции. В XVII веке эмигранты-лютеране привезли их в Новый Свет [11, с. 84]. В предисловии к «Псалмам Давида» Тильман Хешусиус писал: «Я не сомневаюсь, что одно лишь песнопение “Возрадуйтесь, христиане!” дало новую веру многим сотням христиан, которые до этого не хотели слышать имени Лютера. Его проникновенные слова завоевали их, им пришлось покориться и следовать ей» [цит по: 8, с. 98].

Даже противники Лютера вынуждены были признать особую морально-нравственную силу его гимнов. Иезуит Адам Конзениус сетовал по поводу того, что «лютеровы гимны разрушили больше душ, чем его писания и его речи» («Hymni Lutheri animos plures, quam scripta et declamationes occiderunt») [там же, с. 99]<sup>3</sup>. Испанский монах Фома Иисусов (Tomas a Jesu) замечал: «Удивительно, как эти гимны распространяют лютеранство. Написанные на немецком языке, они буквально вылетали из комнаты Лютера, достигая тех мест, где люди живут и работают. Их пели на рынках, на улицах ...» [там же].

Известно, что не все соглашались с Лютером. Его осуждали не только представители римско-католической церкви, но и некоторые реформаторы. Неодобрение вызывало то, что он соединял тексты с католической или светской музыкой. В 1524 году швейцарский реформатор-богослов Ульрих Цвингли (1484–1531) говорил, что нельзя играть на музыкальных инструментах, вызывающих ассоциации с католичеством. Это при том, что сам он был высокообразованным музыкантом [11, с. 86].

Резкое противостояние деятельности Лютера было также со стороны другого реформатора – Жана Кальвина (1509–1564). Он не допускал в Церкви многоголосия и никаких текстов, кроме Священного Писания. Во время богослужения разрешал петь только библейские псалмы. Его последователями стали многие церковные общины Швейцарии, Шотландии и Англии. Их религиозная позиция выражалась через отказ от многих вещей, в том числе связанных с искусством, так как в них усматривались пережитки папства. Уверенные в том, что именно этому учит Библия, они издавали соответствующие указы и уничтожили множество церковных органов. На протяжении не одного столетия единственным видом церковной музыки у последователей Ж. Кальвина было пение псалмов [8, с. 100]<sup>4</sup>.

Лютера возмущало то, что в светском искусстве «столько прекрасных песен, а у нас в церкви такая скучная дрянь». «Зачем, – спрашивал он, – оставлять все хорошие мелодии дьяволу?» [цит. по: 8, с. 98]. В 1526 году он составил текст мессы на немецком языке, который был обращён в первую очередь к молодым людям, чтобы привлечь их в церковь. «Ради блага молодых, – писал Лютер, мы должны читать, петь, проповедовать, писать, сочинять стихи. Всякий раз, когда это могло быть полезным и благотворным, я позволял колоколам звонить, органам – греметь, звучать – всему, что могло издавать звуки» [там же].

Безусловно, такая судьба протестантских гимнов была определена рядом социокультурных условий. Во всех этих религиозных борениях отразилась сама эпоха Возрождения, ознаменованная борьбой нового со старым, открывшая современное понимание роли человека в мире. Служителями церкви становятся профессора университетов – Ян Гус (Пражский университет), Джон Уиклиф (Оксфорд), Мартин Лютер (Виттенбергский университет), Мартин Буцер (Кембриджский университет), Жан Кальвин (основал Академию по подготовке протестантских пасторов).

Популярность и распространение немецких протестантских гимнов, а также дальнейшее становление и развитие традиций протестантского гимнотворчества также было обусловлено целым

рядом причин, сформировавших для этого подходящую почву. Это и специфика немецкой ментальности, выражающаяся в особой трепетной любви немцев к музыке и музицированию, что отражают многовековые традиции музыкального воспитания на немецких землях, искусство мастерзингеров, роль музыки в университетском образовании [4]. Другая причина крылась в сложных социально-политических условиях в Германии конца XV – первой половины XVI вв.: нищета и острые общественные противоречия, бесчисленные вооруженные столкновения, восстания и заговоры [6]. И в этих условиях ключевую роль сыграла личность самого М. Лютера. Это был прогрессивно мыслящий человек, музыкально одарённый, блистательный ритор, прошедший путь от католического монаха ордена августинцев-эримитов до профессора Виттенбергского университета.

Университеты в эпоху Возрождения стали очагами гуманистических воззрений, чьё распространение обусловило характер развития социокультурной среды в Европе, и в частности, искусства Ренессанса. В университетах также сформировались идеи Реформации [10]. Так, исследуя особенности немецкого менталитета, О. Розеншток-Хюсси сравнивает университеты в Германии с церковью: «Подобно Английскому парламенту или светскому обществу Парижа, университет обладал моральным суверенитетом и влиянием, без которых ни одно немецкое правительство не могло обойтись» [10, с. 342]. Исследователь отмечал, что немецкие университеты, как правило, всегда находились в гуще народных мыслей, чаяний и тревог. Возложив на себя функции епископов и архиепископов, государственных советов и святых, университеты «сделались Церковью, которая находилась в непрерывном развитии, переходила от реформы к реформе» [там же].

Немцы видели в университетах «хранителей национальной совести» [10]. Если какой-то вопрос выносился на общественное обсуждение представителем университета, это получало зримые последствия. В XVI веке центром гуманизма и реформаторских идей стал Виттенбергский университет, где работали М. Лютер и Ф. Меланхтон. Французский историк Э. Лависс писал о том, что университеты в Германии были «полями сражений, где решалась судьба нации» [цит. по: 10, с. 319].

31 октября 1517 года, прибыв к дверям Виттенбергской церкви «95 тезисов», доктор богословия Лютер принял ту важную историческую роль, которая привела к рождению новой церкви с проповедью и гимнами на национальном языке. Лютер и его соратники «по цеху», ставшие яркими лидерами Реформации, были персонажами эпохи Возрождения, в которой картина мира менялась вместе с растущим самосознанием личности. Антропоцен-

тризм – одна из характерных черт Возрождения. Человек осознает себя значимой частью этого мира и его личная позиция и отношение в свою очередь преобразуют окружающий мир. «Свободный человек – высшая ценность мира» [1, с. 349]. Всё это отразилось в работах гуманистов, подготовивших в значительной степени идеологическую почву для Реформации XVI в. Формировалось представление о свободе как естественном праве человека. Новое значение в искусстве приобрело *авторство*, сменившее средневековую традицию *анонимности*. Даже ключевой тезис проповеди Лютера «Праведный верою жив будет» «прозвучал» для него актуально именно на этом фоне: когда человек осознал возможность непосредственного духовного контакта с Богом, не прибегая к помощи священников и индульгенций.

Протестантский хорал – именно такое уникальное культурно-историческое явление, которое объединяет в своём русле многообразные формы выражения личной авторской позиции. Исторически он стал неотъемлемой частью исповедания веры, положив начало новой религиозной традиции со специфической музыкальной культурой, допускающей использование многообразных стилей, форм, музыкально-теоретических концепций, идущих из светской культуры.

Выдающимися создателями протестантских гимнов, помимо М. Лютера, были его ученики, соратники и последователи – Иоганн Шпангенберг (1484–1550), Иоганн Вальтер (1496–1570), Филипп Меланхтон (1497–1560), Эразмус Альбер (1500–1553), Иохим Камерариус (1500–1574), Пауль Сператус (1484–1551), Иоганн Граманн (1487–1541), Альбрехт, герцог фон Пройсен (1490–1568), Ганс Кудельманн (1495–1542), Буркард Вальдис (1490–1557), Николаус Десиус (1485–1546) и многие другие в Германии, Нидерландах, Дании, Швеции [14].

В историю создания протестантских гимнов вошли также имена англичан Исаака Уоттса, Чарльза Уэсли, Уильяма Купера, Джона Ньютона, шотландца Айра Сэнки, американца Джошуа Ливит. В России в конце XIX – начале XX вв. протестантские гимны создавались, переводились и распространялись Иваном Степановичем Прохановым (1869–1935) [5].

В конце XIX в. основатель мощной благотворительной христианской организации «Армии спасения» Уильям Бут говорил своим солдатам слова, созвучные речам М. Лютера в XVI в.: «Музыка оказывает Божественное воздействие на души, открытые Божественному влиянию и водительству. Музыка для души – как ветер, который подгоняет корабль туда, куда его направляют ... Нельзя петь ту или иную песню? Да неужели? Вы говорите, это светская музыка. Бесовская она, что ли? Ну что ж, если бы она ему принадлежала, я бы её украл, ведь у него нет права на одну-единственную ноту. Он сам – вор! ...Любая нота, любая мелодия, любая гармония – от Бога, и принадлежит нам, людям. ...Так что посвятите Богу ваши голоса и инструменты. Достаньте арфы, органы, флейты, скрипки, барабаны и всё, на чём можно играть! Посвятите их Богу и играйте на них так, чтобы все сердца вокруг вас радовались пред Господом» [цит. по: 8, с.116].

Гимны в протестантизме – это форма свободного высказывания, выходящего за рамки церемониального канона музыкального служения, производная от условий современной автору социокультурной среды. Это продукт эпохи гуманизма, где человек, уподобляясь Творцу, создаёт новое звучание вечных истин, делая их средством проповеди, утешения, воззвания, творчества. Отсюда, возможно, необыкновенная морально-этическая и эстетическая сила протестантских хоралов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> М. Лютеру принадлежат слова: «Сатана – большой враг музыки: он ей чужд. Давайте споём, споём что-нибудь полными голосами чёрту назло! Ему не по себе, когда Слово Божье правой веры поётся с музыкой, может быть потому, что он вспоминает, как он своим падением был извергнут в качестве плохого музыканта из небесного воинства» [цит. по: 13, с. 382]. Его соратник по Реформации Ф. Меланхтон придерживается схожего мнения в отношении духовной силы церковного пения: «Дух Святой в Давиде и Елисее приводил в волнение под воздействием музыки. И мы волнуем пением наши умы, чтобы они, возбуждённые, лучше усвоили смысл этих песнопений. И в других мы разжигаем это усердие к пению, чтобы пробудить их к познанию Христа через размышле-

ние и чтобы учение Христово перешло к потомкам так же и с такого рода помощью. Человеку свойственно в скорби либо успокаивать пением волнение души, либо ободрять себя размышлением о смысле того, что поётся, и этот смысл посредством приятного пения глубже западает в душу» [там же, с. 375].

<sup>2</sup> В начале 1526 г. Лютер отдал в печать текст новой мессы и предисловие к ней под заглавием: «Deutsch Messe und Ordnung des Gottesdienstes» («Немецкая месса и порядок богослужения»). См.: *Schriften zur Neuordnung der Gemeinde, des Gottesdienstes und der Lehre*. Vol. 3. – München: Chr. Raiser Verlag, 1962. – S. 468–483.

<sup>3</sup> Стив Мюллер, писатель и веб-мастер миссии «Reach Out Youth Solutions» приводит эти слова по изданию: Theodore

Hoetty-Nickel. Luther and culture // Martin Luther Lectures. Vol. 4. – Decorah, Iowa: Luther College Press, 1960. – S. 210.

<sup>4</sup> В первой половине XVI века Клеман Маро, придворный поэт французского короля Франциска I, сделал поэти-

ческое переложение библейских псалмов, получившее название «Женевская Псалтирь» (1542). Она получила большое распространение у последователей Ж. Кальвина. Одним из известных музыкантов, положивших на музыку эти стихи, был Луи Буржуа [11, с. 87].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Боров Ю. Эстетика. – М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005.
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета (канонические) в русском переводе с параллельными местами и словарём. – М.: Российское Библейское общество, 1999.
3. Грубер Р. История музыкальной культуры. Т. 2, ч. 2. – М.; Л.: Музгиз, 1959.
4. Гуревич Е. Музыкальное воспитание и образование на немецких землях: от средневековья к XXI столетию. – М.: Музыка, 1991.
5. Гусли. Сборник духовных песен с нотами для общего пения и хорового исполнения / сост. И. С. Проханов; Издание И. С. Проханова и Я. И. Жидкова при Всесоюзном совете евангельских христиан. – 2-е изд., перераб. и расшир. – Л., 1928.
6. История Европы с древнейших времен до наших дней. В 8 т. Т. 3. От средневековья к новому времени (конец XV – первая половина XVII в.). – М.: Высшая школа, 1993.
7. Лейн Т. Христианские мыслители. – СПб.: Мирт, 1997.
8. Миллер С. Споры о современной христианской музыке. – М.: Ассоциация «Духовное возрождение» ЕХБ, 2001.
9. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. Шестаков. – М., 1966.
10. Розеншток-Хюсси О. Великие революции: автобиография западного человека. – СПб.: Hermitage publishers, 1999.
11. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки [пер. с англ.]. – СПб.: Мирт, 2001. – (Энцикл. христианства).
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965.
13. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. – М.: Музыка, 1975.
14. Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Mit Lektions. – Hannover, 1958.

### Домбраускене Галина Николаевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории искусств и культуры  
Морского государственного университета  
им. адмирала Г. И. Невельского,  
Владивосток





С. И. ХУДОЖНИКОВА  
Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова

## ТРАКТАТ И. КВАНЦА «ОПЫТ НАСТАВЛЕНИЯ ПО ИГРЕ НА ФЛЕЙТЕ TRAVERSIÈRE» (С ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМИ КОММЕНТАРИЯМИ)

УДК 78.035(4/9)

Проблема понимания и интерпретации музыки прошлых эпох становится всё более актуальной, в связи с чем наибольшую значимость приобретает работа по переводу на русский язык старинных трактатов. Труд Кванца – это значительная веха в истории музыки, заслуживающая особого внимания. Существуют несколько переводов фрагментов трактата Кванца<sup>1</sup>. Ниже публикуется перевод Главы VII «*Vom Athemholen, bey Ausübung der Flöte*»<sup>2</sup> [«О дыхании при исполнении на флейте»] из трактата «Опыт наставления по игре на

флейте *traversière*», которая не была до настоящего времени опубликована на русском языке. Перевод полного текста трактата Кванца «Опыт наставления по игре на флейте *traversière*» готовится автором к публикации<sup>3</sup>. Источником для перевода послужило факсимильное издание: *Quantz Johann Joachim. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Faksimile der Ausgabe Berlin 1752. Mit einer Einführung von Barthold Kuijken. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988, 17 x 23 cm, xxii, 419 pp.*

### О трактате И. Кванца

Трактат Иоганна Иоахима Кванца (1697–1773) «Опыт наставления по игре на флейте *traversière*» был опубликован в 1752 году на рубеже двух великих эпох. Сам автор одновременно с К.-Ф.-Э. Бахом служил при дворе короля Пруссии Фридриха Великого в качестве клавесиниста-аккомпаниатора и на год раньше издал свой труд, в котором полемизировал с более молодым коллегой. Эта дискуссия была продолжена «берлинским» Бахом уже в его трактате «Опыт истинного искусства клавирной игры» (но имя Кванца здесь не называлось). А вот с произведениями В.-А. Моцарта, по мнению Б. Кёйкен<sup>4</sup>, Кванц, скорее всего, не был знаком. Во всяком случае, на содержание второго прижизненного издания «Опыта» (1789) не повлияли «Дон Жуан» и симфония «Юпитер» (1788), «*Così fan tutte*» и Квintет с кларнетом (1789).

Кванц жил в стороне от Мангейма, Вены и Парижа, где уже к этому времени кипела новая жизнь. Тем не менее, он был чрезвычайно популярен в своё время как музыкант-исполнитель, композитор, педагог, а также мастер по изготовлению флейт, с его трактатом сверяли свои методы педагоги многих последующих поколений. Как педагог Кванц во многом повлиял на развитие современных флейтовых школ. И в наше время его трактат является одним из наиболее часто цитируемых трудов, научный интерес к «Опыту» растёт, а музыка Кванца звучит вновь.

Трактат Кванца не является, однако, только флейтовой школой в современном понимании. Круг проблем, для решения которых использовался, используется и будет использоваться впредь труд Кванца, весьма широк.

Прежде всего, в его основе лежит система ценностей философско-эстетических, этических, исторических и музыкально-теоретических, которые перешли в XVIII век из предыдущих эпох и восходят к новоевропейской культуре ещё от античных идей, поскольку, «набор подлежащих осмыслению элементов картины мира в культуре европейского типа практически не менялся со времён классической античности»<sup>5</sup>. Эта система ценностей, в частности, в немецкой теории, унаследовала отношение к музыке как науке, где были объединены: математическая линия с поэтической, с риторическими традициями, а также определёнными морально-этическими принципами<sup>6</sup>.

Музыка, по мнению Кванца, это не только наука, где необходимы познания и рассуждения, – а ещё изящное искусство и ремесло, которое требует умений, навыков, большого опыта. А это предполагает формулирование правил и их строгое выполнение. Чтобы достигнуть совершенства, надо следовать законам природы. Кванц широко понимает тезис о подражании природе: это выбор жизненного пути, профессии в соответствии с природными данными, наблюдение движений и ритмов, математических

соотношений (например, использование пульса для определения темпов, или знание пропорций тонов и использование этих знаний для настройки инструментов), использование натуральных тонов, соотношений и сочетаний звуков, пространственных и акустических эффектов. Полезно подражание своему педагогу в том случае, если он действительно является мастером.

Кванц предназначает свой труд тем, кто осваивает профессию музыканта, или занимается музыкой как любитель, поэтому старается объяснить всё то, что можно описать. Однако он не предписывал эти правила великим композиторам и исполнителям, которые снискали всеобщее одобрение. Напротив, Кванц утверждал: «...я показываю, словно пьеса за пьесой, каждый раз их заслуги и заслуги их произведений, которые так отличаются от многих иных; и тем самым даю молодым людям, которые посвятили себя музыкальному искусству, руководство, как они должны начинать, чтобы наследовать этим знаменитым людям и иметь возможность пойти по их стопам»<sup>7</sup>. Как считал немецкий мастер, подражая природе, надо творить легко, играть чисто, отчётливо, законченно и разнообразно: «Исполнение должно быть также: лёгким и свободным [курсив автора. – С. Х.]. Если же исполняемые ноты ещё трудны, то затруднения исполнителя всё-таки не должны быть заметны»<sup>8</sup>.

Подражание природе предполагало изучение страстей человеческой души и их выражение в музыке. Аффекту должно соответствовать всё: выбор тональности, интервалы, темп, само исполнение, артикуляция. Как и его современники, Кванц был уверен, что страсти должны быть изучены, классифицированы, они подвластны разуму и только в этом случае могут быть полезны, особенно в искусстве. Он писал: «Исполнение музыки можно сравнить с исполнением оратора. Оратор и музыкант схожи как с точки зрения работы над исполняемой вещью, так и самого исполнения, в основе которого одинаковое намерение, а именно: овладеть сердцами, возбуждать, или успокаивать страсти и перемещать слушателя из одного аффекта в другой»<sup>9</sup>. Исполняя музыку или создавая произведение, музыкант обращается к самой разнообразной публике, и каждому нужно стараться понравиться. И в середине XVIII века, как показала Л. Кириллина, бытовали все возможные формы и типы концертов, свойственные как предыдущим, так и последующим временам<sup>10</sup>. Искусство, по Кванцу, – антропоцентрично, но к невежеству как среди музыкантов, так и среди слушателей, он относится с презрением.

Коме того, трактат содержит материал для изучения различных проблем теории и истории музыки: взаимодействия уходящего барочного стиля с зарождающимся классическим, эволюции жанров и форм, самого понятия «стиль», музыкальной

терминологии. Также его можно рассматривать как пример эволюции науки о музыкальной гармонии<sup>11</sup>.

И наконец, «Опыт» Кванца – это настоящий клад для музыкантов-исполнителей, которые чувствуют необходимость глубокого изучения западноевропейской системы ценностей для освоения стиля музыки XVIII века<sup>12</sup>. Поэтому особую актуальность представляют учебники, руководства, трактаты музыкантов прошлого, позволяющие определить: как и в каких категориях представляли музыку её современники. Трактат И. Кванца будет чрезвычайно полезен для исследования влияния искусства XVIII века (и, в частности, исполнительских принципов самого Кванца) на современное исполнительское искусство<sup>13</sup>. В то же время сторонники возрождения так называемого аутентичного исполнения музыки воспользуются его теорией хорошего вкуса, которую Кванц излагает в согласии с французскими традициями, или же подробно описанными «учениями» Кванца о штрихах, о темпах, о диссонансах, о динамике, о разнице французских и итальянских манер.

**Иоганн Иоахим Кванц**  
**Глава VII трактата «Опыт наставления**  
**по игре на флейте traversière».**  
**О дыхании при исполнении на флейте.**

§ 1

Дыхание, взятое вовремя, как и в пении, очень важно для духовых инструментов. При злоупотреблении оным, что однако у многих можно заметить, мелодии, которые должны быть связными, часто разрываются, композиция искажается, а слушатель лишается части своего удовольствия. Разединить несколько нот, связанных друг с другом так же плохо, как если бы при чтении, – что близко по смыслу, – в одном слове дышали бы через каждые два или три слога. Правда, в чтении такое не происходит, а при игре на духовых инструментах очень часто.

§ 2

Между тем, не всегда возможно сыграть на одном дыхании всё, что связано друг с другом. Поскольку либо композиция не всегда подготовлена к этому с надлежащей осмотрительностью, либо тот, кто её исполняет, не обладает достаточной сноровкой, чтобы беречь дыхание, то я хочу привести здесь пример, у какой ноты можно снять и где наилучшим образом можно взять дыхание. Впоследствии из этого можно будет вывести общее правило.

§ 3

Быстрые ноты одинакового значения в одной пьесе должны быть сыграны несколько неровно,

как это будет подробно обсуждаться в главе XI, §11, в которой можно об этом справиться. Из этого вытекает правило, что дыхание нужно брать между длинной и короткой нотой. Это никогда не может происходить после короткой и, тем более, после последней ноты в такте, если хотят сыграть её так коротко, как это необходимо; из-за дыхания она стала бы длинной. Из этого [правила] исключаются триоли, если они идут поступенно вверх или вниз и должны быть сыграны очень проворно. В них чаще бывает необходимость брать дыхание после последней ноты такта. Если же имеется скачок на терцию и более, то [дыхание] может происходить между скачками.

## § 4

Если часть начинается со слабой доли такта, начальной нотой желательно быть только последней ноте в такте, или перед ней может ещё стоять пауза на сильной доле такта. Или если будет играть каденция и начинается новое предложение, тогда нужно перед повторением темы или в начале новой мысли взять дыхание для того, чтобы конец предыдущего и начало последующего были отделены друг от друга.

## § 5

Если длинная нота задерживается на целый такт или более, то можно взять дыхание перед задержанной нотой, даже если ей предшествует короткая нота. Когда с этой длинной нотой связана ещё одна восьмая, а затем следуют две шестнадцатые и снова задержанная нота (см. *таблица V*, фигура 16) [таблица дана в Приложении. – С. X.], то можно из первой восьмой сделать две шестнадцатые на том же самом звуке (см. *таблица V*, фигура 17), а между ними взять дыхание. Таким же образом можно поступать со всеми заливанными нотами, которые могут быть четвертями, восьмыми или шестнадцатыми так часто, как это необходимо. Если же на этой лиге после этой половинной ноты других нот больше нет (см. фигура 18), то можно после неё взять дыхание на задержанной длинной ноте без разделения двух нот.

## § 6

Чтобы играть медленные пассажи, необходимо медленно расходовать хороший запас дыхания. Нужно до конца хорошо расширить горло и грудь, поднять плечи, и, насколько возможно, постараться сдерживать дыхание в груди и потом очень бережливо вдуть во флейту. Если некоторые считают обязательным всё же брать дыхание между быстрыми нотами, тогда ту ноту, после которой это должно произойти, нужно сделать очень короткой. Дыхание в быстром темпе втягивают только до горла,

а следующие две или три ноты пройдут несколько стремительнее, чтобы такт не был остановлен, и не потерялась ни одна нота. Если же предполагают заранее, что не будут в состоянии доиграть пассаж на одном дыхании, то будет правильно не доводить дело до крайности, а вовремя с запасом взять дыхание. Ибо, чем чаще берут дыхание в быстром темпе, тем неудобнее оно становится и тем менее оно помогает.

## § 7

В следующем примере (от фигуры 19 и до конца в *таблице V*) отчётливо видно, у каких нот лучше всего брать дыхание. Это всегда те, над которыми стоит штрих. Однако понятно само собой, что такие ноты не могут быть очень часто, и брать дыхание нужно только тогда, когда есть необходимость.

## § 8

Хотя это может равно происходить у первой, второй, третьей и последней четверти каждого такта, однако, лучше делать это всегда на первой четверти такта, а именно после его первой ноты: так будет, если первые четыре ноты идут поступенно, а последующие скачком. Если же происходит скачок, то лучше всего брать дыхание у скачка.

## § 9

Если хорошо освоить примеры (*таблица V*, от фигуры 16) до конца, то на них вы научитесь брать дыхание в нужном месте, и со временем это может помочь справляться со всеми встречающимися пассажами.

## § 10

Если бы позволило место, этот материал о дыхании, вероятно, заслуживал бы разъяснения ещё большим количеством примеров: так как певцы совершают в этом ошибки так же часто, как и исполнители на духовых инструментах. Но возможно кто-то захочет установить все случаи, где нельзя продержаться на одном дыхании так долго, как это, может быть, нужно. Причины этого столь различны, что не обо всех можно рассказать; виной тому, – что не всегда могут взять дыхание вовремя, являются или композитор, или исполнитель, или место, где поют или играют, или страх, который вызывает стеснение в груди. Их вина состоит в том, что дыхание не всегда берётся вовремя. Часто происходит, что когда поют или играют в одиночестве, то могут брать дыхание, по меньшей мере, вдвое реже, чем когда обязаны петь или играть в присутствии многих слушателей. В последнем случае обязательно уметь использовать все возможные искусные приёмы, которые всегда дадут понимание в исполнении. Итак, нужно по-

заботиться о том, чтобы осознать и постичь, в чём состоит музыкальный смысл и, следовательно, научиться находить связи. Нужно так же старательно остерегаться разъединять то, что должно быть вместе, как и принимать во внимание, что не надо сцеплять вместе то, что содержит более одной мысли и, следовательно, отделено друг от друга, так как от этого зависит большая часть истинного впечатления от исполнения. Те певцы и исполнители на духовых инструментах, которые не способны осознать мысль композитора (и каковых имеется множество), всегда подвергаются здесь опасности совершить ошибки и обнаружить свою слабость. Вообще струнные инструменты заранее имеют перед ними большое преимущество в этом предмете в том случае, если стремятся к высшей степени необходимому пониманию и не соблазняются дурными примерами, когда всё без разбору связывают как на шарманке.

### Исполнительский комментарий к Главе VII

Правильная, грамотная и выразительная артикуляция музыки барокко немислима без умелого дыхания. Оно имеет большое значение, как в речи, так и в пении, и в игре на инструментах. Неправильное дыхание делает игру несовершенной, а порой и бессмысленной, поэтому, осваивая искусство артикуляции, нужно учиться брать дыхание наилучшим образом. Кванц подчёркивает, что неумелое дыхание наносит музыканту двойной вред: во-первых, это приведёт к такой технической неуверенности, что сбившееся дыхание помешает исполнителю удержать темп и доиграть трудный пассаж до конца. Во-вторых, отсутствие своевременных цезур, невыдержанные паузы, сделают музыкальную речь нечленораздельной. И клавиристам, которые не чувствуют технической необходимости вовремя делать цезуры, поскольку «дышат руками», это умение необходимо так же, как певцам или духовикам. Печальные последствия для композиции при злоупотреблениях цезурами Кванц описывает в самом начале главы о дыхании<sup>14</sup>. Поскольку правильное дыхание связано с артикуляцией, необходимо ясное понимание мысли композитора о том, где начинаются и заканчиваются построения.

Кванц, несомненно, пользовался в своей педагогической практике эмпирическим методом преподавания, то есть показом, хотя и не считал его единственно необходимым, стараясь пробудить самостоятельную мысль ученика: «Тому, что может быть легко показано устно и воспринято на слух, приходится с таким трудом учить письменно»<sup>15</sup>. Чтобы легче было донести до «школяров» свои пра-

вила, Кванц в конце трактата для наглядности поместил медные таблицы с награвированными примерами, которые в наше время являются бесценным иллюстративным материалом.

Одно из базовых правил Кванца состоит в том, что дыхание нужно брать перед короткой нотой, а не перед длинной, поскольку именно с короткой ноты обычно начинается музыкальная мысль. Если взять дыхание после короткой ноты, она станет как бы длиннее и тяжелее, то есть из «плохой» ноты превратится в «хорошую»<sup>16</sup>. В *таблице V* (см. приложение) немецкий флейтист приводит разнообразные примеры на дыхание перед короткими нотами. Если короткая нота – последняя в такте, то она является затактом (см. фигуру 19, такты 1, 3, 10, 15, 20, 23, 26). Однако не всегда новая мысль или некий новый структурный элемент начинается именно с последней короткой ноты такта. Если движение идёт шестнадцатыми без широких скачков, то это может происходить у первой, второй, третьей и последней четверти каждого такта, но чаще всего на первой четверти такта (см. фигуру 19, такты 1, 2, 8, 9, 17, 21, 22, 27). Если встречается широкий скачок, дыхание обычно берётся у скачка, то есть перед ним (такты 3, 4, 5, 6, 10, 11, 13, 19, 20, 23, 26). Это связано с правилом штриха, и в связи с тем, что ноты, разделённые скачком, обычно относятся к разным структурным элементам: первая из этих нот является, обычно, концом предыдущего построения, вторая – началом следующего. Но есть пример, в котором Кванц это правило нарушает (фигура 19, такт 7). Из всякого правила могут быть исключения, поэтому дыхание не всегда берёт перед короткой нотой. Эти случаи обстоятельно разъясняются в § 3 и § 5.

Несмотря на то, что дыхание связано с артикуляцией, далеко не каждая мелкая цезура требует дыхания. Между быстрыми нотами дыхание может и не потребоваться. Но если всё-таки его приходится брать, Кванц подробно описывает в § 6, как это можно осуществить технически, «чтобы такт не был остановлен, и не потерялась ни одна нота». В §10 немецкий флейтист указывает на причины неверного дыхания, но какими бы они ни были, путь к их устранению один: «обязательно уметь использовать все возможные искусные приёмы, которые всегда дадут понимание в исполнении».

Однако мало изучить эти приёмы и приобрести необходимые технические навыки, – так можно овладеть ремеслом. Для того чтобы со временем стать мастером, «нужно позаботиться о том, чтобы осознать и постичь, в чём состоит музыкальный смысл и, следовательно, научиться находить связи»<sup>17</sup> (§10). Для этого необходимо основательно изучать музыку прошлых веков, – «и почему бы не с очками Кванца на носу?»<sup>18</sup>.



## ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица V, фрагмент



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / пер. с нем. И. Шрайбера и И. Кравец // Дирижёрское исполнительское искусство. Практика, история, эстетика: сб. ст. – М., 1975. – С. 10–55; Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте (фрагменты) / пер. Э. Симоновой // Старинная музыка. – 1999. – № 3. – С. 23–25.

<sup>2</sup> По мнению переводчиков с немецкого языка в XVIII веке писалось *bey*. См: Воронцов А. С., Березин А. В., Келлин Н. С. Перевод и анализ содержания текстов на немецком языке в двух первых изданиях Радзивилловского списка [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.newchron.ru/prcv/alm/11\\_kel.doc](http://www.newchron.ru/prcv/alm/11_kel.doc).

<sup>3</sup> Кванц И.-И. Опыт наставления по игре на флейте *traversière* / пер. с нем. С. Художниковой. – Рукопись. – Петрозаводск, 2010.

<sup>4</sup> Kuijken B. Einführung // Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. – Wiesbaden, 1988. – S. XII.

<sup>5</sup> Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М., 1996. – С. 29.

<sup>6</sup> Подробнее об этом см.: Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994. – С. 118, 122, 143.

<sup>7</sup> Quantz J. J. Op.cit. Vorrede. S. 2.

<sup>8</sup> Ibid. Das Hauptstück XI, §13. S. 106.

<sup>9</sup> Ibid. Das Hauptstück XI, §1. S. 100.

<sup>10</sup> См. об этом: Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX веков. Ч. 3. Поэтика и стилистика. – М., 2007.

<sup>11</sup> Об этом подробно см.: Лобанова М. Указ. соч.; Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2, 3. – М., 2007.

<sup>12</sup> См., например, использование трактатов Ф.-В. Марпурга, Г.-Ф. Вольфа и др. в качестве источников: Заславская П. И. Немецкая клавирная педагогика и теория исполнительства середины и второй половины XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Владивосток, 2009.

<sup>13</sup> См., например: Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. – Донецк, 2008.

<sup>14</sup> Quantz J. J. Op.cit. Das Hauptstück VII, §1. S. 64.

<sup>15</sup> Ibid. Das Hauptstück VI, § 1. S. 60.

<sup>16</sup> Разница между ударными, опорными и проходящими, более лёгкими нотами, – это одна из основ в артикуляции барочной музыки. Итальянцы называли опорные ноты «хорошими», а слабые, проходящие – «плохими». У Кванца об этом см.: Quantz J. J. Op.cit. Das Hauptstück XI, §12. S. 88.

<sup>17</sup> Ibid. Das Hauptstück VII, §10. S. 66.

<sup>18</sup> Kuijken B. Op. cit. S. XIV.

**Художникова Светлана Ивановна**

доцент Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова.



В. С. КРИВЕЖЕНКО

*Ростовская государственная консерватория (академия)  
им. С. В. Рахманинова*

## ТРАКТОВКА ХРИСТИАНСКИХ ОБРАЗОВ В СВЕТЕ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ ВЗГЛЯДОВ Ф. ЛИСТА (на примере ораторий «Легенда о святой Елизавете» и «Христос»)

УДК 781.6.082.101

Художественная культура каждого исторического периода отражает эстетическое видение мира, являющееся важнейшей частью мировоззрения той или иной эпохи. Произведения различных видов искусства, созданные в определённый исторический период, при всём разнообразии форм выражения, всегда обладают некой общностью. Объединяющим фактором служит опыт, накопленный человечеством в познании окружающего мира и своего места в нём. Характерно, что мировоззренческая позиция создателя, выраженная наглядно, довольно редко подкрепляется словесным выражением. Музыкальное искусство в этом смысле не является исключением. Ференц Лист был одним из тех гениальных композиторов, кто оставил после себя множество статей, заметок, писем, которые позволяют воссоздать картину мировоззренческих представлений автора и глубже понять его творения. Несмотря на то, что литература о композиторе довольно обширна и насчитывает тысячи работ на разных языках, многие сочинения не исследованы, не изданы и не исполняются со дня смерти художника. К числу произведений, ещё до конца не изученных, относятся и оратории – «Легенда о святой Елизавете» и «Христос». А между тем, они занимают далеко не последнее место в творческом наследии Ф. Листа и представляют собой «обобщение художественных достижений композитора, его эстетических и философских размышлений»<sup>1</sup>.

Многие исследователи, писавшие о Ф. Листе, неоднократно отмечали глубокую внутреннюю противоречивость (доходившую порой до полярной двойственности) в числе важнейших качеств его мировоззрения, творчества, общественно-музыкантской деятельности. Так, О. Скребкова подчёркивала удивительное сосуществование в личности автора двух творческих Я: с одной стороны, «художника, проповедника искусства», с другой, – «скептика, вкусившего яд сомнений, проникнутого духом иронии и отрицания»<sup>2</sup>. Да и амплитуда жизненных колебаний композитора – от светского концертирующего виртуоза до глубоко верующего католика, принявшего сан аббата, – давала поводы к таким высказываниям. Подобного рода суждения вполне справедливы, однако нельзя не признать, что они в большей мере относятся к жизненным перипетиям художника, к его мировоззренческим установкам, нежели к музыкальному творчеству. В последнем мы не обна-

ружим таких резких переломов и метаморфоз. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к религиозным сочинениям композитора. Разумеется, в поздний период, напрямую связанный с римской католической церковью, Лист более последовательно и целенаправленно разрабатывает указанную тематику и образность. При этом немалое место она занимала и в его предшествующем творчестве, в самых разных жанрах: от наиболее близких религиозной музыке хоровых (мессы, оратории, псалмы) до фортепианных и симфонических.

Первое духовное сочинение – «Tantum Ergo» – было создано Листом ещё в одиннадцатилетнем возрасте (к настоящему моменту оно считается утерянным). Далее, начиная с 1840 года в творчестве композитора время от времени наблюдалось возвращение к жанрам и темам духовной музыки. Появляются такие работы, как «Ave Maria» для хора и оркестра, «Pater Noster» для мужского хора и органа (1846), «Благословение Бога в одиночестве» (1848), «Гранская месса», Псалмы (1855), «Эстергомская месса» (1856). При этом наиболее плодотворным для создания религиозных произведений стал для Листа именно римский период. Находясь в «сердце» католического мира, автор пишет оратории «Легенда о святой Елизавете» (1862) и «Христос» (1866), мессы – «Хоральную» (1865) и «Венгерскую коронационную» (1867), Реквием (1868), легенду «Святая Цецилия» (1874), «Крестный путь» для хора с органом (1879), «Легенду о святом Станиславе» (1863-1866), которая так и не была закончена.

При этом важно отметить, что и в ранний, и в поздний периоды в работах автора сочетаются и подчас сложно взаимодействуют как традиционно христианские, так и ярко романтические образы. Показательны в этом отношении и оратории композитора – «Легенда о святой Елизавете» и «Христос», относящиеся к числу произведений позднего периода. В них христианские традиции получают современное романтическое претворение на уровне тематики, образов, жанров, средств выражения.

Подобный «диалог» искусства и религии в художественном мире Ф. Листа возник не случайно. Как мыслитель и философ, он впитывал многие идеи своих современников. С одними из них композитор был солидарен, с другими вступал в диалог. Романтические и христианские концепции соединились в его сознании подобно тому, как соединились они во всей романтической философии и творчестве художников-романтиков. Ли-

тературное наследие Листа позволяет в общих чертах воссоздать картину мировоззренческих представлений автора, столь важную для понимания его творчества. В соответствии с проблематикой данной статьи более подробно остановимся на вопросах, касающихся романтизма не столько как направления в искусстве, сколько как определённого типа миропонимания и мироощущения в контексте христианской культуры.

Несмотря на то, что романтизм является порождением христианской культуры и во многих случаях – её частью, некоторые установки романтизма прямо противоположны христианским. В этой связи К. Зенкин пишет: «... романтизм есть не что иное, как развитие (вплоть до прямого перехода в противоположность) неких существенных черт, присущих христианскому мироощущению в целом»<sup>3</sup>. Абсолютом в христианстве является Бог-творец, а в понимании романтика им может быть и Природа, и Космос, но, прежде всего, творческое Я самого художника. В эпоху романтизма художник как творец максимально полно уподобляется Богу-творцу, являясь его своеобразным «зеркальным отображением»<sup>4</sup>. Художник – творец мира, его творческие возможности ничем, кроме собственной фантазии, не ограничены. Эта мысль подчёркивается самим Листом в одном из его высказываний: «Отношение человека к искусству и к природе диаметрально противоположно. Природа, венцом и драгоценнейшим порождением которой является человек, господствует над ним безраздельно; искусство, напротив, создаётся им самим как некая вторая природа, занимающая по отношению к нему такое же место, какое он сам занимает в отношении первой. И, несмотря на это, он может создавать искусство лишь в соответствии с предписываемыми природой законами, ибо в ней черпает он необходимые ему материалы, чтобы вдохнуть в них новую, высшую в сравнении с предназначенной им природой жизнь. Эти законы – теперь законы искусства – сохраняют неизгладимый отпечаток своего происхождения, заключающийся в том сходстве, которое они имеют с законами природы и вследствие которого бытие искусства не до конца определяется волей человека, хотя и является его порождением, плодом его намерений, выражением его чувства, результатом его размышлений»<sup>5</sup>.

По мнению композитора, душа человека, связывая природу и искусство, «... находит в природе аспекты, краски и явления, соответствующие всем состояниям и модуляциям чувства, через которые ей необходимо пройти прежде, чем она задержится на крутой, изолированной и лишь в весьма редкие промежутки времени достигаемой вершине противоречивых страстей. Это общее у неё с природой она и переносит в искусство»<sup>6</sup>.

Здесь Лист близок многим современным мыслителям – писателям и философам. Одним из них был Ф. Шеллинг, который, в частности, считал: для того, чтобы творить, художник «должен уподобиться тому духу природы, который действует во внутренней сущности вещей»<sup>7</sup>. «Художественное творчество – абсолютно свободная деятельность художника, природа

– творение верховного художника Бога»<sup>8</sup>. Поэтому в искусстве раскрывается сама суть природы как художественного творения Бога-абсолюта. В его философской системе художественное творчество является высшим этапом исторического развития, а мир – абсолютным произведением искусства: «Универсум построен в Боге, как абсолютное произведение искусства в вечной красоте... Бог есть непосредственная первопричина, конечная возможность всякого искусства, он сам – источник всякой красоты»<sup>9</sup>. Философ теоретически обосновывает романтическое возвеличение искусства, которое невозможно без религии.

Вышесказанное подводит нас к одному из важнейших вопросов романтической философии – вопросу о соотношении искусства и религии. Если в христианстве искусство подчинено религии, то у романтиков оно становится высшей формой духовной деятельности. «Искусство внутри себя самого порождает религию, стремится перерасти в мистериальное действие»<sup>10</sup>, являясь в то же время одним из путей познания божественного абсолюта.

Всё это имеет прямое отношение к Листу, его философии творчества. Главной задачей искусства автор объявляет воспроизведение «божественного» абсолюта в его материальных и чувственных формах, а художественная деятельность приобретает у него значение проповедничества. Эти идеи были созвучны и аббату Ламенне, с которым композитор был знаком лично. Он считал, что искусство является одним из сильнейших средств морального воздействия на общество и рассматривал его в непосредственной связи с религией. Искусство, по Ламенне, разрешает свою высшую задачу только тогда, когда оно становится в один ряд с религией и философией и является одним из способов познания мира.

Подобное понимание роли искусства нашло своё отражение в творчестве Листа и, конкретно, в его ораториях. В них автор затрагивает вечные вопросы смысла земного бытия, добра и зла, очищения души и спасения. Разрешение этих вопросов он ищет в образах Иисуса Христа и святой Елизаветы. Он интерпретирует эти образы прежде всего как композитор-романтик с его стремлением показать все этапы жизненного пути героев – от рождения до смерти – глазами самих героев. Размышляя об универсальности искусства, Лист считал, что «оно было бы не только бессильным, но и неполноценным, если бы не могло отразить каждый момент нашей душевной жизни – и притом не менее щедро и не менее самостоятельно, чем природа – в соответствующих тонах, проникнутых такими же настроениями красках и в неотъемлемой от этих же настроений форме»<sup>11</sup>. В «Легенде о святой Елизавете» почти все события подаются сквозь призму восприятия их главной героиней, поэтому композитором большое внимание уделяется показу её чувств и переживаний.

В оратории «Христос» партия главного героя предельно лаконична и вводится композитором в драматургически наиболее важные моменты. Яркой иллюстрацией к сказанному является эпизод «Душа моя скорбит смертельно» (№ 11). Он играет в последней части ора-

тории решающую, поворотную роль перехода от славы в финале второй части к трагедии – в третьей. Душевная борьба Иисуса выразительно подчеркнута декламационными восклицаниями голоса на фоне бурных хроматических пассажей струнных. Иисус Христос показан одновременно и как романтический трагический герой, и как символ всего духовного и нравственного.

Повышенное внимание к личности художника-творца – характерная черта романтической философии. Причём «идея творения является активным проявлением идеи любви»<sup>12</sup>. Любовь выступает силой, способной восстановить утраченную гармонию мира. В оратории «Христос» эта основная мысль помещена в общем эпитафие, предпосланном всему сочинению: «Но истинно любовью все возвращали в того, который есть глава: “Христос”» (Еф. 4, 15). В I части пастухи слышат торжественный небесный гимн: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!» (Лк. 2, 14). Ангелы славят Бога, пославшего в мир Спасителя и радуются, что с принятием новой заповеди любви на земле будет установлен мир. Во II части оратории наиболее показательным является «Созидание Церкви» (№ 8), эпитафием к которой служат следующие строки: «И я говорю тебе: ты – Пётр и на сем камне я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют её» (Мф. 16, 18). В иносказательной речи общество верующих представлено в виде здания, построенного на крепком фундаменте. Таким фундаментом является вера в Иисуса Христа как воплотившегося Бога.

Особое внимание в оратории Лист уделяет и фигуре Богоматери, которой посвящены два хора «Stabat Mater». Первый раз в драматургию целого образа Марии вводится в самом начале сочинения, после пасторали и вести ангелов. Его появление довольно неожиданно, «вызывает ощущение наплыва сверхреальности»<sup>13</sup>. Затем этот образ возникает в зоне драматургической кульминации (№ 12), что связано с его особым напряжённо-приподнятым тонусом. Ю. Деркун, занимаясь

исследованием двух версий «Stabat Mater», отмечает: «... жизнь Иисуса, показанная слушателю через фигуру Богоматери, и есть главный стержень, пронзающий всю ораторию. Наверное, можно говорить даже о том, что эта идея возвышается над самим произведением, поэтому она не дана в музыке более зримо, “предметно”»<sup>14</sup>.

В «Легенде о святой Елизавете» особую миссию выполняет главная героиня, любовь которой призвана улучшить реальный мир. Самые проникновенные сцены оратории связаны с воплощением образа Елизаветы. Сцены с её участием – кульминационные в произведении. Так, центральной в I действии является 2-я сцена – «Ландграф Людвиг». Её краткое содержание сводится к мимолётной встрече в лесу на охоте Людвиг и Елизаветы, которая тайно несёт беднякам еду и питье. А главным становится чудесная помощь небесных сил, превративших хлеб и вино в розы. Стоит отметить, что в уста Людвиг Лист вкладывает слова, в которых выражено понимание композитором миссии, возложенной на женщину: «Ты подала пример мне, дорогая, и подсказала мне дальнейший путь. С верой проживу я до конца моих дней...». Эта мысль неоднократно высказывалась Листом не только в его ораториях. Позволим себе привести ещё одну цитату, где она выражена более чётко и красноречиво (о статуе Данте и Беатриче): «Не её [Беатриче] дело доказывать ему [Данте] существование божества – она должна заставить его силой своей любви это божество чувствовать и увлекать его за собой к небесному»<sup>15</sup>.

Вот лишь некоторые, наиболее важные, на наш взгляд, положения, позволяющие проиллюстрировать религиозно-философские взгляды Листа. Их необходимо принимать во внимание при изучении ораторий композитора, поскольку они повлияли на особенности трактовки образов главных героев. Как уже отмечалось, в интерпретации христианской тематики художником-романтиком на первый план выдвигаются личности святой Елизаветы и Христа, что отражается на драматургии ораторий.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Фадеева О. С. Оратория Ф. Листа «Христос» как обобщение основных особенностей стиля композитора // Музыкальная культура: век XIX – век XX. – М.: Тривант, 1998. – С. 55.

<sup>2</sup> Скребок О. Л. Эстетические взгляды Ф. Листа // Вопросы музыковедения: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1972. – С. 28.

<sup>3</sup> Зенкин К. В. Романтизм в контексте христианской культуры // Музыкальная культура христианского мира: матер. междунар. науч. конф. – Ростов н/Д, 2001. – С. 84.

<sup>4</sup> Там же. С. 87.

<sup>5</sup> Лист Ф. Избранные статьи. – М.: Музгиз, 1959. – С. 297.

<sup>6</sup> Там же. С. 296.

<sup>7</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства. – СПб., 1996. – С. 60.

<sup>8</sup> Там же. С. 68.

<sup>9</sup> Там же. С. 85.

<sup>10</sup> Там же. С. 88.

<sup>11</sup> Лист Ф. Избранные статьи... С. 296.

<sup>12</sup> Зенкин К. В. Романтизм в контексте христианской культуры... С. 89.

<sup>13</sup> Деркун Ю. Две версии «Stabat Mater» в оратории Ф. Листа «Христос» // Ф. Лист и проблемы синтеза искусств: сб. науч. тр. – Харьков, 2002. – С. 104.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Лист Ф. Избранные статьи, с. 98.

**Кривеженко Виктория Сергеевна**  
аспирантка кафедры истории музыки  
Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова







О. А. ДЕМЧЕНКО

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

## РАСПРОСТРАНЕНИЕ КЛАВЕСИНА В РОССИИ XVI–XVIII СТОЛЕТИЙ

УДК 78.072.2-2

Развернув газету «Санктпетербургские ведомости», житель столицы второй половины XVIII века довольно часто мог столкнуться с сообщениями следующего характера: «... желающие отдать обучить детей по Французски и по Немецки, також девиц шить и на *клавикортах* играть, могут их отдавать девице Чорбст ... [курсив мой. – О. Д.]»\* (1752) [цит. по: 7, с. 84]. Или такое: «У вдовы капитанши Доливье ... продаются мебели, как то: столы, стулья, шкафы, железные кровати, *клавирь*» (1775) [там же, с. 176]. Более того, наш воображаемый читатель мог найти здесь и сообщение о «презентации» только что изобретённого механического музыкального инструмента: «Один музыкус г. Ейбихт изобрёл новый инструмент, на котором скрипка играет соло, а *клавесин* генерал-бас помощи валка. Для первого опыта положена теперь одна *Русская песня*, при чём будет и маленький концерт сего месяца 21 и 25 дня» (1777) [там же, с. 210].

Приведённые объявления представляют собой лишь вершину «айсберга» упоминаний о клавесине, клавикорде и их разновидностях, которые мы находим в периодической печати, литературе, мемуаристике рассматриваемого периода. Но даже эти три заметки дают возможность сделать вывод об органичной включённости клавесина в культуру, а точнее сказать, в *быт* знатных горожан второй половины XVIII века. Ведь сообщение о продаже «клавиров» в одном ряду с предметами мебели свидетельствует об отношении к инструменту как одному из элементов интерьера, пусть даже это – предмет роскоши и показатель европейского уровня жизни его владельцев. Од-

нако иметь в доме инструмент мало для того, чтобы считать себя образованным человеком, необходимо владеть навыками музицирования на нём. Представление о вписанности этих навыков в общее воспитание любой уважающей себя дворянки даёт первое из процитированных объявлений – владение иностранными языками, умение шить и играть на клавикорде находятся как бы на одном уровне иерархии.

Не случайно со второй половины XVIII века обучение на клавире вводится во многих петербургских учебных заведениях. При этом, наряду со стремлением к качественному общему светскому воспитанию дворян, государство проводило идею подготовки «людей, способных к воспитанию благородного юношества» [8, с. 225], иными словами, отечественных педагогов, которые со временем могли бы заменить высокооплачиваемых иностранцев. Для такой подготовки дети набирались, соответственно, из контингента мещан или даже крепостных. Наиболее талантливые из них по окончании заведения оставались в нём преподавать и получали мизерный оклад, несопоставимый с окладами иностранных педагогов. Таким образом, клавирная культура из знатных кругов проникала даже в мещанскую и крепостную среду.

И, наконец, последнее из приведённых выше объявлений даёт иллюстрацию другой важной тенденции бытования клавесина в России последней трети XVIII века. История взаимоотношений России с Европой не раз показывала, что элементы европейской культуры в процессе ассимиляции на русскую почву приобретают самобытный, неповторимый облик. Процесс ассимиляции

клавесина и связанного с ним культурного пласта не стал исключением. Поначалу клавирное музицирова-



Титульный лист издания трёх циклов вариаций на темы русских народных песен В. С. Караулова (1787)

\* Орфография в цитатах здесь и далее сохранена.

ние знати носило подражательный характер по отношению к европейским формам. Но постепенно русское национальное начало всё определённое заявляло о себе. На волне увлечения собиранием русского фольклора с 1770-х годов обычным явлением стало исполнение русской народной песни под аккомпанемент клавесина. С точки зрения стилистики сложно представить нечто более эклектичное. Тем не менее, клавесин настолько вписался в русский музыкальный быт, что любители, уже не обращая внимания на его сугубо европейское происхождение, охотно использовали инструмент как аккомпанирующий, наряду с гусями, гитарой.

На этой же волне в конце XVIII – начале XIX века появились многочисленные клавесинные и фортепианные вариации на темы русских народных песен. Причём авторами этих вариаций становились не только русские музыканты (В. Караулов, И. Прач, В. Трутовский), но и приезжие композиторы, отдававшие дань сложившейся в стране их пребывания моде (И.-В. Гесслер, И.-Г.-В. Пальшау). Поэтому иностранный мастер Ейбихт при составлении своего объявления ещё в 1777 году прекрасно осознаёт, что внимание публики будет больше привлечено даже не чудо-инструментом, а тем, что он исполнит именно «Русскую песню».

Итак, панораму распространения клавесинной культуры в России второй половины XVIII столетия можно представить с нескольких точек зрения. Сюда входит стремительно развивающаяся практика любительского музицирования, деятельность приезжих композиторов, капельмейстеров и клавиристов, среди которых были и фигуры мирового масштаба (Б. Галуппи, В. Манфредини, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза), становление музыкального образования и – как результат – первые русские опыты создания произведений для клавесина.

Однако для того, чтобы всё это стало возможным, необходимо было исходное условие – наличие самого инструмента. История его появления и распространения в России также иллюстрирует процессы, происходившие в русской музыкальной жизни. Впервые клавесин стал известен в России раньше рассматриваемого нами периода и даже раньше эпохи петровских реформ.

Обратимся к предыстории. Точка отсчёта документально зафиксированной истории клавесина и его разновидностей в России приходится на 1586 год, когда английский посол Джером Горсей прибыл в столицу с подарками от английской королевы Елизаветы, среди которых были два клавишных инструмента – орган и вёрджинел [1, с. 104]. Вполне вероятно, что небывалое восхищение, которое вызвали эти музыкальные подарки у членов царской семьи, перенеслось в следу-

ющее столетие. Дело в том, что во многих письменных источниках, имеющих отношение к царскому быту XVII века, упоминается музыкальный инструмент под названием *цимбалы* или *цинбалы*, а исполнитель на нём именуется, соответственно, *цинбальником*. Не принимая во внимание контекст, в рамках которого используются данные термины, можно сделать вывод, что имеется в виду инструмент, известный с древних времён в Венгрии, Германии, Польше, России и других странах. По своему механизму цимбалы напоминали гусли – при игре по натянутым металлическим струнам ударяли деревянным молоточками, обтянутыми сукном. Однако под этими названиями мог скрываться *клавесин* и другие клавишно-струнные инструменты того времени. Возникновение термина *цимбалы* и его модификаций объясняется буквальной транскрипцией итальянского или немецкого обозначения клавесина – *cembalo*. К тому же, вполне вероятно, что первые переводчики названия иноземного инструмента сознательно обозначили его давно известным на Руси словом. Облегчив задачу своим современникам, они на долгое время запутали современных исследователей инструментария той эпохи.

Правомёрность высказанной гипотезы подтверждается некоторыми документами XVII века, дошедшими до нас. Вот один из них: «1674 г[ода] в 23 д[ень] Симану араганисту на перья и на струны на починку цынбал тринадцать алтын две денги. По указу великого государя те цынбалы принесены из его государевы мастерския Полаты; выдал те цынбалы постелничей Феодор Алексеевич Полтяев» [цит по: 9, с. 55]. Если бы в приведённом документе речь шла только о покупке струн, сомнения в идентификации инструмента сохранялись бы. Но упоминание о перьях – обязательной принадлежности клавесинного механизма – убеждает в том, что имеется в виду именно клавесин.

Термин *цимбалы*, правда, уже с приставкой *клави* (от итальянского *clavicembalo*), сохранялся в музыкальной практике до конца XVIII века. За период с 1747 по 1780 год в газете «Санкт-Петербургские ведомости» насчитывается 11 упоминаний *клавицимбал*, *клависимбал* и *клависинбал*. Лишь в одном объявлении о продаже инструмента от 21 августа 1767 года мы находим верную транскрипцию иностранного слова – *клавичембало*. Практически не подлежит сомнению, что в русском быту XVIII века словом клавицимбалы обозначался клавесин. Во многих газетных объявлениях *клавицимбалы* выступают в паре с *клавикордом*. Если клавикорд уже упомянут в качестве товара, предлагаемого инструментальным мастером, то другим клавишным инструментом с большой долей вероятности может быть клавесин, также популярный



Фламандский клавесин  
работы Я. Куше-старшего,  
ок. 1650 года

в России в данный период. Неудивительно, что составители заметок в большинстве случаев на первое место в предложении ставят *клавицимбалы* – как более крупный инструмент, пригодный для концертного музицирования. В подтверждение сказанному приведём объявление от 13 ноября 1747 года: «В Большой Морской у инструментального мастера Иоахима Бернарда Вилде продаются клавицимбалы и клавикорды. Он же умеет новые делать и старые починивать» [цит. по: 7, с. 68].

Наметившийся в конце XVI столетия интерес царской семьи к клавишным инструментам нашёл продолжение в устройстве музыкального быта в следующем столетии. Центром музицирования для царской семьи в первой половине XVII века стала Потешная палата. В её штат входили гусельники, домрачеи, «скрыпотчики», «цымбальники» и мастера органного дела [3, с. 190]. Дошедшие до нас имена цимбальников, состоявших на службе в 1620–1630-х годах – Томила Михайлов (Бесов), Мелентий Степанов, Андрей Андреев – указывают на их простонародное происхождение. Любопытно, что все эти музыканты являлись исполнителями не только на клавесине, но и на органе, а также выполняли функции органных мастеров [3, с. 106]. Такая универсальность вполне соответствовала европейской практике, когда специальность «клавирист» подразумевала владение всеми существующими в то время клавишными инструментами и навыки работы с их механизмами.

Возникает парадокс: на клавишных инструментах, входивших в собственность царской семьи и предназначенных традиционно для музицирования высшего общества, играли, скорее всего, выходцы из народа. Музицирование на имевшихся в Потешной палате инструментах происходило во время царских торжеств. Например, в 1626 году на царской свадьбе цимбалы звучали наряду с домрами, гусями и скрипками.

По мере того, как происходило определённое развитие музицирования на клавишных инструментах в царском быту, клавесин проникал и в боярскую среду. Наиболее раннее упоминание находим в описи имущества семьи Строгановых, находившегося в их сельвчегодском доме, выстроенном в 1565 году. Описание была составлена в 1627 году, но, по предположениям историков, значительная часть перечисленных в ней предметов (в том числе цимбалы) имела уже в XVI столетии [3, с. 129]. Живая заинтересованность европейскими формами музицирования проявилась в том, что в конце XVII века семьи Морозовых, Нарышкиных, Романовых, а также боярин А. С. Матвеев приобретали западноевропейские музыкальные инструменты, в частности, клавикорды. Так, например, в 1690 году в казну из имущества отправленных в ссылку князей Голицыных поступили несколько органов в различном состоянии и «клевикорты писаны краски» [3, с. 15]. И, наконец, ещё одним очагом клавирного музицирования в XVII веке могли быть находившиеся в окрестностях Москвы иноземные слободы. Существуют свидетельства, что в домах их обитателей имелись клавишные инструменты,

а в слободской школе наряду с науками преподавались пение и инструментальная музыка [2, с. 179].



Дама за клавиром.  
Силуэт неизвестного  
художника

Фрагментарные сведения о клавишных инструментах в России XVII столетия сменяются гораздо более динамичной и пёстрой картиной в следующем столетии. Наступление петровской эпохи с её стремлением впитать всё лучшее из европейской жизни заметно стимулировало интерес к клавесину. Через весь XVIII век тянется нить постепенного роста увлечённости клавишными инструментами, кульминация которой приходится на последнюю треть столетия. Об этом легко судить по газетным изданиям тех лет. Первое объявление о продаже клавишных инструментов находим в «Санкт-Петербургских ведомостях», выпускавшихся с 1728 года. Уже в 1729 году к петербургским «любопытным охотникам до хорной и камерной музык» обратился органист из Данцига Теофил Андрей Фолкман, сообщая, что «в Данциге на продажу имеются ... преизрядной клавесин» и «преизрядной клавикорд с тремя хорами преизрядного голоса и преизрядной работы» [цит. по: 6, с. 76].

Но время, когда за клавесином или клавикордом необходимо было отправляться за границу, вскоре закончилось. В 1733 году колокольный мастер Иоганн Кристофор Фёрстер сообщил через газету о том, что у него «находятся продажные два изрядные клавесина, комнатный голос имеющие» и что он начал сам строить клавишные инструменты [цит. по: 7, с. 21]. Вслед за Фёрстером в Петербург и в Москву постепенно потянулись другие иностранные клавесинные мастера. Они открывали собственные мастерские и предлагали горожанам услуги по изготовлению, продаже, настройке и ремонту клавишных инструментов. И именно деятельность этих мастеров стала исходным, «материальным» условием для формирования и расцвета клавесинной культуры во второй половине XVIII века.

Что же за инструменты фигурировали в газетных объявлениях того времени? Доверяя их тексту, можно констатировать, что за изучаемый период на продажу предлагалось 59 клавесинов, 31 клавикорд, 39 клавиров и всего 3 спинета. Однако при детальном разборе объявлений выяснить, о каких инструментах определённно идёт речь, подчас оказывается не так просто. И, разумеется, нельзя не попытаться выяснить, что стоит за термином *клавир*.

Новый век принёс множество новых тонкостей и хитросплетений в сферу их обозначения. Из предыдущего столетия в XVIII век перекочевала традиция называть инструмент словом во множественном числе (*цимбалы* были заменены на *клавикорды*, *клавир*ы и т. п.). Отдельную тему составляют многообразные искажения иностранных названий и явное непонимание их



значения. К последней трети века это стало вызывать раздражение современников, что приводило к попыткам разъяснения иностранных терминов. К примеру, в 1769 году М. Чулков писал: «Многие из нас привыкли употреблять иностранные слова в разговорах, и есть между тем такие, которые не смысла их силы ни значения, употребляют совсем не кстате...» [4].

Тем не менее, без иноязычных слов обойтись было невозможно. Попробуем объяснить значение некоторых из них, получивших распространение в российском обиходе. Подавляющее большинство клавиесинофигурировало в объявлениях под различными модификациями названия *клавицимбалы*. В этих случаях нет сомнений, что имеется в виду именно клавиесин. А вот при упоминании *клавиров* весьма важным оказывается контекст объявления. В отдельных случаях ясно, что под клавирами подразумевается клавикорд – например: «У органиста Циммермана в Москве при Голландской Реформатской церкви делают разные музыканские инструменты, а имянно: клавиры, спинеты, клавицимбалы, того ради ежели кому те инструменты потребны, тот может что заказать сделать» [цит. по: 7, с. 94]. Последовательное перечисление в заметке разновидностей клавишных инструментов заставляет предполагать, что наименованием *клавиры* обозначается именно клавикорд. Совершенно иное значение этот термин приобретает в объявлении о приезде иностранца, умеющего «делать новые разнаго рода клавиры и фортепиано с флейтами и другими переменами» (1780) [7, с. 306]. Здесь слово *клавиры*, вероятно, служит собирательным термином для разновидностей клавишных инструментов, бытовавших до появления фортепиано.

Путаница в терминологии по отношению к клавишным инструментам усугубляется, начиная с 1770-х годов, когда в Петербурге появляется новый инструмент, «форте-пиано называемый» [7, с. 161]. С этого момента в России начинается процесс вытеснения клавиесина и клавикорда, который в Европе шёл полным хо-

дом уже с середины столетия. Поначалу в объявлениях о продаже фортепиано часто соседствует с клавиесино или клавикордом, но со временем старые клавишные инструменты упоминаются всё реже. Постепенно в Петербурге и в Москве появлялись фортепиано как венского, так и английского типа. Дополнительный интерес к этим инструментам возник в связи с проведением концертов, где горожане впервые могли услышать их звучание. К примеру, концерт приезжего немецкого музыканта В.К. Бернгарда в 1787 году в Москве предваряла реклама, гласившая, что исполнитель «даст в Маскерадном Зале Петровского Театра большой вокальный и инструментальный концерт, в котором он будет играть на инструменте, донныне неизвестном, называемом Аглинское фортепиано, также и на органах, и будет играть попеременно 2 концерта, соло и фантазии своего сочинения...» [цит. по: 9, с. 120].

Судя по печатным источникам, в последней трети XVIII века осведомлённость горожан относительно музыкальных инструментов вышла на качественно новый уровень. Теперь для того, чтобы продать клавиесин, недостаточно было охарактеризовать его как хороший или «презрядный». Помимо указаний на происхождение инструмента или его изготовителей, мы начинаем обнаруживать в объявлениях некоторые «технические» характеристики: дифференцируются одно- и двухмануальные клавиесины, отмечается их диапазон и регистровые возможности.

Подобная осведомлённость в области механики клавишных инструментов переходила через печатные издания к жителям российских городов и, наряду с количественным ростом упоминаний о клавиесине и клавикорде, является подтверждением укоренения этих инструментов в жизни горожан. Распространение клавиесина и родственных ему инструментов в России стало исходной предпосылкой для формирования клавиесинной культуры и появления первых клавиесинных опусов русских авторов в последней трети XVIII столетия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Горсей Дж. Записки о России, XVI – начало XVII века / вступит. ст., пер. с англ. и коммент. А. А. Севастьяновой. – М., 1990.
2. Зимин П. История фортепиано и его предшественников. – М., 1968.
3. История русской музыки. В 10 т. Т. 2. – М., 1984.
4. И то, и сию. – 1769. – Июнь. [Журнал, СПб.]
5. Музалевский В. Русское фортепьянное искусство: XVIII – первая половина XIX века. – Л., 1961.
6. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Кн. 1. – СПб., 1999.
7. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Кн. 7. – СПб., 2004.
8. Натансон В. Прошлое русского пианизма. – М., 1960.
9. Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. – М., 1979.

**Демченко Ольга Александровна**

кандидат искусствоведения,  
преподаватель кафедры истории музыки  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова







Н. Ю. ЖОССАН  
Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова

## ПУТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА XX ВЕКА

УДК 783.2.01

Последние десятилетия XX века в отечественной музыке справедливо называют духовным ренессансом (Л. Раабен). Всплеск интереса композиторов к созданию новой духовной музыки хронологически совпал с подготовкой и празднованием 1000-летия Крещения Руси. В этот период Р. Щедрин создает музыку по прочтении Н. Лескова «Запечатленный ангел», впоследствии обозначенную как «Русская литургия», и «Стихиру на 1000-летие Крещения Руси». Г. Свиридов с середины 1980-х годов сосредотачивает своё внимание на «литургической поэзии», результатом чего становится цикл «Песнопения и молитвы». Появляются литургии Н. Сидельникова, В. Мартынова, В. Агафонникова, Н. Лебедева, всенощные Г. Дмитриева, В. Успенского, духовные концерты А. Шнитке, Н. Сидельникова и др.

Современная трактовка понятия «духовная музыка» отличается достаточной широтой. Так, Н. Гуляницкая включает в него «произведения, ориентированные на священные тексты (канонические и поэтические). При этом форма воплощения не регламентирована и может быть различной (хоровой, оркестровой или вокально-оркестровой)...»<sup>1</sup>.

Ю. Паисов подразделяет современную духовную музыку на три функционально различные группы: 1) церковная, звучащая в храме на богослужении; 2) духовно-концертная, исполняемая вне церкви; 3) универсальная по своей общественной функции, то есть приемлемая для звучания как в храме, так и в концертном зале<sup>2</sup>.

Тематика сакральной музыки конца XX века ориентирована не только на церковно-канонические жанры и тексты. Расширение традиционного образно-тематического диапазона, являющееся характерной чертой современной духовной музыки, в немалой степени было обусловлено обращением авторов к древнерусским литературным памятникам: житиям святых, сказаниям, летописям, апокрифам, духовным стихам.

Одной из характерных черт современной духовной музыки является *проникновение фольклора в сакральное пространство*. Истоки этой тенденции прослеживаются в русском искусстве прошлого столетия, прежде всего, в творчестве композиторов Новой московской школы (А. Гречанинов, А. Кастальский, П. Чесноков) и С. Рахманинова. «Всенощная» Рахманинова, синтезирующая народно-песенную и православно-церковную традиции, стала вершиной отечественной духовной музыки.

Фольклор и церковная музыка, существуя в своём особом пространстве, имеют, вместе с тем, точки пересечения. На связь знаменного пения с народно-песенным творчеством указывали М. Бражников, Т. Ливанова, приводя в своих работах таблицы совпадений мелодических оборотов. Родство строчного и фольклорного многоголосия отмечалось многими исследователями: В. Беляевым, М. Бражниковым, А. Конотопом, С. Скребковым, С. Смоленским, Н. Успенским. Взаимоотношения между народной песней и музыкой церковного обихода привлекали внимание П. Бессонова, Н. Компанейского, В. Одоевского, А. Серова, С. Смоленского.

Посредником между церковно-певческим искусством и традиционной народной культурой выступают *религиозные жанры фольклора*: рождественские колядки и щедровки, волочебные песни. Особая роль принадлежит духовным стихам, в которых, по выражению Ф. Буслаева, осуществляется «примирение христианской мысли с народно-поэтическим творчеством»<sup>3</sup>. Духовные стихи генетически восходят к литургическому пению и одновременно представляют специфическую область русского музыкально-поэтического фольклора. Их источником является христианская литература: Книги Священного Писания (Ветхий и Новый завет), каноническое Четвероевангелие и апокрифические (от Фомы, Петра, Никодима и др.), сказания и легенды о жизни Богородицы, жи-

тия святых. Основные сюжеты и образы, почерпнутые из христианской литературы, интерпретируются в устной, живой традиции. Отсюда проистекает *двуязычность* духовных стихов, выразившаяся в смешении русского и церковно-славянских языков в лексике и фонетике<sup>4</sup>.

Претворение фольклорных жанров в сакральном контексте с позиций взаимоотношений «композитор и фольклор» во многом совпадает с общими тенденциями, свойственными отечественной музыке второй половины XX века, хотя и имеет свои специфические особенности. Принципы композиторского подхода к фольклорному материалу выявляют три ведущие тенденции: 1) воссоздание фольклорного жанра; 2) синтез различных фольклорно-жанровых элементов в авторском тематизме; 3) претворение общеславянских языковых признаков (характерных приёмов развития, ладовых структур, мелодико-интонационных оборотов).

Воссоздание предполагает воспроизведение фольклорного жанра как целостной структуры с сохранением основных типологических признаков (мелодико-интонационных, ладовых, метроритмических, особенностей соотношения слова и мелодии, формообразования). Опираясь на инвариант и создавая собственный вариант народно-песенного жанра, композитор прибегает к специфическим средствам академического искусства. Он может сохранить словесный текст и напев в неизменности, обогащая последний фактурно-гармоническими средствами или же, напротив, подвергнуть их активным преобразованиям, затрагивающим интонационно-ладовую, метроритмическую стороны и, наконец, дать собственное истолкование поэтического текста. В этом случае непосредственная связь с фольклорным первоисточником проступает только на уровне вербального ряда, в музыкальном же – возникает «авторская фольклорная тема» (Г. Головинский), то есть созданная на основе фольклорно-жанрового инварианта.

Воссоздание фольклорного жанра может осуществляться в рамках миниатюры («Христос воскрес» В. Рубина) и в контексте циклического произведения. В последнем случае очерчивается ситуация «жанра в жанре». На основе метода воссоздания возникает произведение крупной формы, обладающее самостоятельной драматургией и содержательно-смысловой концептуальностью. Образование композиции при этом происходит на моножанровой («Рождественские колядки» А. Ларина, «Пасхальные напевы Древней Руси» В. Кикты) или полижанровой основе («Покаяние» В. Калистратова).

Формирование вербального ряда духовно-концертных сочинений из разного типа текстов (церковно-канонических, апокрифических, поэтических, исторических, фольклорных) модифицирует дихотомию «фольклорное – авторское» в триаду «фольклорное – сакральное – авторское». Авторскую контами-

нацию различных типов текстов представляют собой опера-оратория «Святитель Ермоген» Г. Дмитриева, созданная на исторические, канонические, народные тексты и стихи Ю. Кублановского; «Плач по Андрею Боголюбскому, великому князю Владимирскому» В. Генина, опирающийся на летописные, историографические и фольклорные источники.

Сакральность привлекаемых текстов во многом обуславливает жанровую специфику сочинений. Так, Ю. Паисов отмечает, что в отечественной духовной музыке формируется своеобразный жанр «музыкального жития», аналогичный пражанру древнерусской литературы: «Это хоровые сочинения в форме цикла песнопений, слагающихся в единую цепь повествований о духовном подвиге святого. Для них характерно, во-первых, сосредоточение внимания на личности святого, избранного в качестве главного героя, и, во-вторых, опора композитора на литературный жанр жития как жанрово-композиционный прототип музыкального произведения...»<sup>5</sup>. К жанру музыкального жития можно отнести хоровую мистерию «Аввакум» К. Волкова, кантату «Плач по Андрею Боголюбскому, великому князю Владимирскому» В. Генина, оперу-ораторию «Святитель Ермоген» Г. Дмитриева.

«Русские страсти» А. Ларина, как отмечает сам автор, это «попытка перенести жанр *passion* на русскую музыкальную почву»<sup>6</sup>. Пятнадцать частей оратории сгруппированы в три раздела, в каждом из которых – число частей, кратное трём. В этом прослеживается определённая закономерность: символика числа «три» в православии связана со Святой Троицей. Пролог и эпилог состоят из трёх частей, в них использованы церковнославянские и русские народные тексты. Центральный раздел, повествующий о событиях Страстной седмицы, образуют девять частей, опирающихся, в основном, на слово Евангелия.

Индивидуально-авторская трактовка жанра *passion* в произведении Ларина приводит к модификации структуры жанрового инварианта: повествование о страстях Христовых занимает только центральную часть сочинения, а не всё его пространство. Кроме того, оратория завершается пасхальными песнопениями, славящими Христово Воскресение, а открывается волочечной песней «Не шум шумит», также исполняемой во время празднования Пасхи. Фольклорный напев, возвращающийся в эпилоге (№ 14 «Пасха»), образует тематическую арку, подчёркивая замкнутость концентрически-круговой композиции.

Национальное своеобразие страстям придаёт введение композитором образа Богородицы, отсутствующего в западноевропейских аналогах и приобретающего символический смысл в композиторской интерпретации. Общеизвестен факт культа Богородицы в русском православии и в народной культуре. На Руси насчитывается более двух тысяч чтимых чудотворных образов Богородицы: Иверская, Казанская, Смоленская, Тихвинская и другие. Среди главных

церковных праздников (Дванадцатые и Великие) – Рождество Богородицы, Успение Пресвятой Богородицы, Введение во храм Пресвятой Богородицы, Покров Пресвятой Богородицы. «Мать-земля для русского народа есть Россия. Россия превращается в Богородицу», – писал Н. Бердяев<sup>7</sup>.

Национальную характерность образа Богородицы усиливают тембровое решение (партия поручена народному голосу) и опора на фольклорные жанры. Так, в номере «Сон Богородицы», в основу которого положен духовный стих из Голубиной книги, синтезируются черты былинного сказа и причета. «Плач Богородицы» (№ 12 «Распятие») является кульминацией оратории, здесь сливаются воедино представления о Богородице как о Матери небесной, взявшей под свой покров всех православных христиан, и Матери земной. Не случайно Ларин обращается к жанру плача. Следует отметить, что жанр плача, активно разрабатываемый в отечественной музыке второй половины XX века, привлекал композиторов, прежде всего, своей «предельностью» эмоционального накала. Претворение же плача в духовной музыке выявляет иную направленность в авторском прочтении жанра. В сакральном контексте плач выполняет «*функцию символа русской скорби*» (Е. Назайкинский). В интонационной формуле плача-причитания, – отмечает Е. Назайкинский в статье «Русское в русской музыке», – «...полюсы индивидуального и общего, неповторимого, безвозвратного, единственного – и родового, социального, приобщенного к вечности; острой экспрессии личного горя и сдерживаемого сострадания в миру, умиротворения, возвышения ... образуют особенно сильный единовременный контраст, что и даёт возможность использовать формулу причитания как в выразительном, так и в символическом плане»<sup>8</sup>.

Единовременный контраст индивидуального и общего, глубоко личного, эмоционального и сдержанно отрешённого становится характерной особенностью авторской интерпретации плача в оратории. Он достигается благодаря полифонии различных жанровых пластов: плач Богородицы, исполняемый народным голосом, и одновременно с ним звучащее у хора песнопение страстной седмицы Великого поста «Днесь висит на древе».

В композиторском творчестве последних десятилетий прошлого века претворение фольклора в сакральном контексте обнаруживает параллели и точки пересечения с общими процессами, протекающими в музыкальном искусстве второй половины XX века, но в то же время, отмечено собственной спецификой. Авторы активно разрабатывают ранее мало используемый жанровый пласт – *русские духовные стихи* – представляющий собой сплав фольклорных и церковных традиций (оратория «Плач земли» и хоровой концерт «Покаяние» В. Калистратова, «Сказание о земной жизни Пресвятой Богородицы» В. Григоренко, хоровой концерт «Посвящение М. П. Мусоргскому» Г. Белова и др.).

Новыми тенденциями отмечено отношение и к широко применяемым в предшествующий период народно-песенным жанрам. В творчестве русских композиторов неофольклорного направления (60-80-е годы) отчетливо проступает стремление к усложнению и психологизации фольклорно-жанрового первоисточника, что нередко приводит к его переосмыслению или деформации (нередко с чертами гротеска). Таким образом происходит *остранение* текста оригинала. Авторская интерпретация фольклорного текста нередко строится на синтезе нескольких предельно контрастных жанров, существующих в народно-песенном творчестве независимо друг от друга (например, танец и плач). В результате рождается художественный образ, не укладывающийся в рамки фольклорной поэтики.

Претворяя фольклорный жанр в контексте духовной музыки, автор, напротив, стремится, как правило, сохранить первозданную семантику фольклорных прообразов, поскольку в сакральном пространстве фольклорный первоисточник выступает как *знак национального*. Синтез различных фольклорных жанров не ведёт к выходу за пределы фольклорной поэтики, поскольку объединяются жанры или жанровые признаки, взаимодействующие в реальной народно-песенной практике. В качестве примера приведём «Сон Богородицы» из «Русских страстей» Ларина, основанный на сочетании черт былинного сказа и плача. Подобный синтез обусловлен спецификой поэтической основы фольклорного текста – духовного стиха, для которого характерна близость плачам. «Духовный стих “Сон Богородицы”, – отмечает М. Медведева, – сложен по одноимённому апокрифу и содержит свойственную народным плачам заговорную формулу, выполняющую магическую функцию оберега»<sup>9</sup>.

В отечественной музыке второй половины XX века получили развитие открытия Р. Щедрина в области тембро-интонации, связанные с обращением к выразительным возможностям народного голоса, что привнесло новые темброфонические звучания в академическую музыку. Эта тенденция отчетливо проступает и в области концертно-духовных жанров. Появление тембра народного голоса в сакральном пространстве имеет свои исторические предпосылки. Явления взаимодействия народного и церковного пения отмечались исследователями еще в XIX веке. Так, П. Бессонов<sup>10</sup> в предисловии к сборнику духовных стихов писал: «... издавна мы обращали внимание на пение стихов в домашних кружках, по избам и купеческим палатам, в артелях, мастерских, с голоса и по рукописям, хором и отдельными лицами. Пение это несколько *отлично от простонародного* и общенародного, связуя собою сие последнее и с *пением церковным* храмовым, и с участием *личного творчества* слагателей [курсив мой. – Н. Ж.]... [Церковное пение] в строгости своей греческой и болгарской основы держалось всего более в храме, но и здесь подчинилось влиянию народному, а за порогом храма совершенно переходило уже в

ведение народа, общества, семейства и личностей»<sup>11</sup>. Действительно, в народной традиции с давних времен бытуют за пределами храма фольклоризированные варианты песнопений – тропарей Рождества и Пасхи, исполняемые в аутентичной манере. К выразительным возможностям народного голоса обращаются в своих сочинениях А. Ларин («Русские страсти»), В. Калистратов («Покаяние»), В. Беляев («Матушка Мария»), В. Мартынов («Плач Иеремии»).

Одной из наиболее характерных тенденций отечественной музыки второй половины XX века является *театрализация*. Игровое, театральное начало, присущее народной культуре, проступает в фольклорных текстах *непосредственно и опосредованно*. *Непосредственное* проявление обнаруживает себя в жанрах, связанных с обрядом (календарным, свадебным и др.). Примером могут служить рождественские колядки, воловьи песни, исполнение которых сопровождало ритуальный обряд обхода дворов с пожеланиями здоровья, счастья, богатого урожая. В воловьи песни, приуроченных к празднику Пасхи, синтезировались черты дохристианского и христианского мировоззрения, о чём свидетельствует проникновение в фольклорный жанр церковного песнопения «Христос воскрес!» в виде повторяющегося припева. *Опосредованное* проявление можно выявить на уровне особенностей структуры: например, в песнях, структура которых формируется по принципу «повествовательная часть плюс монолог» (обращение умершей матери к дочери-невесте и наоборот – сироты-невесты к родителям) или опирается на вопросно-ответный принцип («Что в лузе шумело? Три древы ломело»), как бы воссоздающий диалог.

В композиторском истолковании фольклорного жанра тенденция театрализации может быть реализована на уровне собственно *авторского текста* и *исполнительской интерпретации*. В авторском тексте она проступает через персонификацию хороших групп и партий солистов («Христос воскрес» В. Рубина, «Русские страсти» А. Ларина, «Аввакум» К. Волкова); через диалоги солистов и хора, различных хоровых партий; благодаря использованию особых фактурных приемов, создающих эффект приближения и удаления (постепенное насаивание голосов, а затем аналогичное «растворение»).

В исполнительской интерпретации театрализация академических концертных жанров осуществляется за счёт привнесения черт фольклорно-обрядовых действий, призванных помочь преодолеть условности сценической рампы, включить аудиторию в художественное «пространство соучастия». Подобное пространство существует в реальной народно-песенной практике, где нет «барьера» между исполнителями и слушателями. Так, в финале оратории Ларина исполнители идут в зал с пасхальными символами, а слушатели, как указывается в ремарке композитора, принимают участие в пении.

Стремление к единству фольклорного и религиозного начал становится приоритетным для многих композиторов, обращающихся к национальной тематике. Устойчивый интерес авторов к сакральным истокам позволяет с полным основанием рассматривать духовный ренессанс последних десятилетий XX века как доминирующую линию в отечественном современном искусстве.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гуляницкая Н. С. Новейшая религиозная музыка в России // История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 449.

<sup>2</sup> Паисов Ю. И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей, исследований, интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. – М.: Композитор, 1999. – Вып. 1. – С. 150.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Медведева М. В. Духовные стихи русского народа. – М., 1998. – С. 54.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Паисов Ю. И. Мотивы христианской духовности... С. 158.

<sup>6</sup> Ларин А.Л. Композиторские заметки. – С. 3. – Рукопись хранится в личном архиве автора.

<sup>7</sup> Бердяев Н. А. Судьба России. – М.: Мысль, 1990. – С. 15.

<sup>8</sup> Назайкинский Е. В. Русское в русской музыке // Сергиевские чтения: сб. научных трудов Моск. гос. консерватории. – М., 1993.

<sup>9</sup> Медведева М. В. Духовные стихи русского народа. – М., 1998. – С. 52.

<sup>10</sup> П. А. Бессонов (1828 – 1898) – славист, исследователь народного творчества. Автор большого числа историко-литературных и библиографических статей. Наиболее значительные труды – издания памятников народного творчества, снабжённые обширными предисловиями и примечаниями: «Болгарские песни», «Песни, собранные Киреевским», «Календарные песни», «Белорусские песни» и др.

<sup>11</sup> Бессонов П. А. Два слова: предисловие к вып. 6 «Календарные песни» // Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы / общ. ред. О. И. Соколовой. – М.: Музыка, 1979. – С. 153.

### Жоссан Наталья Юрьевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова





Г. С. ГАЛИНА  
Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова

## РОЛЬ ДРЕВНЕЙШИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ В ФОРМИРОВАНИИ БАШКИРСКОЙ ОПЕРЫ

УДК 78.03Ф(2)

Вокальные формы башкирской оперы, как и во многих других национальных культурах, выросли из потенциала традиционных фольклорных жанров монодического наследия, в котором отчётливо вырисовываются речитативный и песенный пласты. Особое значение имели некоторые жанры с доминирующей ролью вербального текста, именуемые в фольклористике древнейшими, или раннефольклорными (по определению Э. Алексеева), а именно – обрядовые и эпические. Выполняя в системе фольклорных жанров архетипическую функцию, они послужили стилистическим фундаментом, интонационным словарём при создании в башкирских операх речитативов и сольных вокальных форм (арий, ариозо). Общими свойствами их являются узкий диапазон (нередко – речитация на одном звуке), повторность музыкально-ритмических формул, контаминированность напевов за конкретными поэтическими текстами.

На закономерности музыкально-сценического развёртывания башкирских опер заметно повлиял жанр похоронных причитаний *хыктау*. Башкирские похоронные причитания зафиксированы только в текстовой части, но и эти немногочисленные образцы, к которым относятся *хыктау* в честь главы тамьянского рода Шагали Шакмана [2, с. 368], эпизоды оплакивания эпических героев в фольклорных произведениях (Урал-батыра и др.) могут считаться фольклорными истоками для реконструкции жанра плачей в башкирских операх. Примерами этого служат Монолог Хумайкош из Пролога оперы «Акбузат» (в первой редакции) А. Спадавецкиа и Х. Заимова и Плач Сафии в сцене бреда Кахыма в опере З. Исмагилова «Кахым-туря». Ариозо Сэсэн из оперы «Карлугас» Н. Чемберджи и ария Гульзифы из первой картины оперы «Волны Агидели» З. Исмагилова также воспроизводят подобное эмоциональное состояние путём вокализации, но в другой сюжетной ситуации (героини плачут от безысходности). В операх З. Исмагилова «Салават Юлаев» (сцена в осаждённом Оренбурге) и «Послы Урала» (пролог) жанр *хыктау* помог создать образ картины народного бедствия, чему способствовали традиционные приёмы оперно-хорового письма – монолитное звучание шести-семиголосного хора, глассандирование, набатно звучащее в оркестре басса остинато.

Вершинным воплощением плачевой традиции стал образ обездоленной Шауры и лейтмотив её плача

из оперы Исмагилова «Шаура». Традиционная форма *хыктау* в этой опере существенно трансформировалась и приобрела стилиевые черты классического хорала, усилив тем самым смысловую концепцию – трагизм финала произведения (после смерти возлюбленного Акмурзы Шаура от горя теряет рассудок, и участь башкирских женщин оплакивает весь народ). В отмеченных операх Исмагилова динамичный накал сценических событий получает кульминационное воплощение – в отчаянных хоровых возгласах слышен мощный голос народа. Закономерности конструирования хоровых сцен придают им ораториальную звучность (особенно в первой редакции оперы «Послы Урала»), проявившиеся с невиданной ранее в башкирской опере силой художественного выражения.

Немаловажными для конструирования башкирских опер фольклорными жанрами являются *насихат* (назидание) и *бата укью* (благословление), выражающие нравственно-этическую сущность традиционной культуры и имеющие в ней многофункциональное назначение: «Провожая джигита на военную службу, девушку – замуж, детей – в дорогу, родители, аксакалы, уважаемые люди наставляли молодых, учили их уму-разуму и благословляли» [2, с. 306]. И хотя музыкальные напевы их не зафиксированы, известно, что «любое поэтическое слово издревле напевалось. Алгыш [синоним слова *бата*. – Г. Г.] призван вдохновить человека, поддержать его, создать позитивный настрой» [2, с. 14, 15]. Редкий образец благословления сына на войну через песенный жанр имеется в песне «Я тебя, дитя моё, растила», которым по преданию мать Салавата Юлаева проводила его на войну. Основным поэтическим приёмом, усиливающим образно-эмоциональную выразительность данной песни, является обращение матери к сыну:

Я тебя, дитя моё, растила,  
Чтобы вырос ты, набрался сил,  
Чтоб копьём и меткою стрелой  
От врага Отчизну защитил.  
Я тебя, дитя моё, растила,  
Чтоб держал оружие в руках,  
Я тебя, дитя моё, взрастила,  
Чтоб всегда ты помнил о врагах.  
На Урале есть такие скалы,  
Средь которых даже в полдень – мрак.  
Вечно горе на земле башкирской,  
Вечно топчет нашу землю враг [3, с. 57].

Эту песню, как и прочие благословения, опубликованные в собрании «Обрядовый фольклор» [2, с. 168], можно уверенно считать прообразом ряда вокальных номеров, в которых воплотились художественно-содержательные, воспитательные и эстетические принципы народных наставлений – *бата укюу*.

Одним из ранних воплощений данной фольклорной традиции являются ариозо Тараула из оперы «Акбузат». После того, как главный герой Хаубан достаёт из-под гигантской скалы алмазный меч Урал-батыра, Тараул от имени всего народа наставляет его: «Если сможешь поймать Наркес – дочь царя Шульгена, всего добьёшься. Добудь Акбузата, верни славу своей стране...». Минорный напев этого ариозо сочетает в себе черты халмак-кюя и сицилианы, отличается неуклонным мелодическим восхождением в пределах децимы. В концепции всего сочинения эта сцена выполняет исключительную функцию, усиливая его драматургический подтекст и предвещая победу главного героя: согласно авторским ремаркам, – «Хаубан становится на колени, целует алмазный меч и землю, он даёт народу клятву», «Хаубан уходит, напутствуемый народом» (в первой редакции оперы Хаубана благословляла вещая птица Хумай). Аналогично решена ария Асмы из оперы «За Родину» (авторы Ф. Козицкий и Х. Ибрагимов), которой она благословляла на борьбу с фашистами сына Хабира.

Сложившиеся традиции *напутствий* и *благословлений* ариозного типа именуются в творчестве З. Исмагилова. Почти в каждой его опере есть подобные эпизоды, и это объясняется важностью самих сюжетов преимущественно историко-героического плана, предоставляющих для этого множество мотивов из жизненной реальности. Прежде всего, отметим в творчестве композитора значение образа матери. Среди нескольких героинь (Мадина в «Волнах Агидели», Карасэс – в «Послах Урала», Мать – в «Кахым-туре») в его операх выделяются две – Кюнбика в опере «Салават Юлаев» и Куйхылу в опере «Послы Урала». Кюнбика, вручая Салавату меч, напутствует его: «Если в трудный час ты знать не будешь, как тебе решить, как поступить, знаю, что ты верно всё рассудишь, чтобы честь свою не уронить! Путь нелегкий вас ждёт... Пусть звезда удачи свет тебе, сынок мой, льёт!» Безусловно, Кюнбика наследует традиции благословлений, сложившихся в опере «Акбузат»: как и Хумай-кош, она – мать, но не всех, а одного батыра, как и Хумай, она вручает сыну меч.

Куйхылу, передавая сыну Суюндуку горсть родной земли, поёт: «В моей руке – горсть сырой живой земли. В ней – история страны, биение детских сердец. В моей ладони – судьба народа... Вот, сынок, сохрани!» В этой же опере наставления, как держать речь перед белым царём, даёт мудрец Аксээн. В своей большой арии он наставляет башкирских посланцев и их главу батыра Юлтыя: «Если на Россию нападёт враг, скажи: любой башкир готов встать на её защиту. С царём говорите достойно».

В опере «Кахым-тура» предводителя башкирских конников Кахыма на войну 1812 года напутствует его отец Ильмурза: «Труден будет ваш путь... Пусть не почернеют ваши думы. Если победишь в войне – станет праздником твой обратный путь» и вручает ему плетень и колчан со стрелами. Все музыкальные темы благословлений у Исмагилова неторопливы и напевны, мажорны и светлы, они величавы, ибо несут в себе высокий строй мыслей и чувств, эмоционально воздействующих на слушателя. Во всех приведённых примерах функции наставлений и благословлений хотя и проявляются в обычных бытовых обстоятельствах, но касаются всего народа, ибо происходят в ответственные моменты народной истории.

Наиважнейшим жанром для создания национальной оперы является также *эпос*. Исследователи среднеазиатской, казахской, азербайджанской, якутской оперы в качестве главных её истоков неизменно указывают на эпические традиции этих народов, творчество бахши, акынов, жырши, ашугов и т. д. В творчестве мастеров-профессионалов устной традиции они усматривают элементы, проецирующиеся в оперный жанр: декламационное начало в передаче сюжетной канвы произведения, сольный и диалоговые вокальные номера, большую роль развитой инструментальной партии и продолжительность дастанов, исполнявшихся несколько «вечеров-концертов» [1, с. 105].

Вопрос об эпических истоках башкирской оперы так же правомерен. Музыкально-стилистические особенности эпических напевов повлияли как на формирование башкирских оперных речитативов, так и на создание вокальных форм в написанных на эпические сюжеты операх «Мэргэн» А. Эйхенвальда и «Акбузат». Если структура простой периодичности в эпических напевах создала предпосылки к особой роли остинатности в симфонической музыке башкирских композиторов [5, с. 27], то для оперного жанра гораздо более важным стало интонационное содержание музыкальных фраз, их интонирование. Удачными примерами в этом плане являются ариозо Мэргэна в финале первого акта одноимённой оперы, а также выходная ария Шатмурата из первого акта оперы «Карлугас» и ариозо Хылыукай из второго акта этой же оперы, написанные методом воссоздания жанра *кубаир*. Придав операм ярко выраженный эпический колорит, они способствовали выразительности музыкального языка главных героев и динамизации сюжетного развития: после этих призывов народ решается подняться на открытую борьбу. Новую музыкально-смысловую трактовку жанр *кубаира* получает в опере З. Исмагилова «Кахым-тура», в которой кубаир-призыв «Французская война» звучит в исполнении сподвижника главного героя Насыра. Его необычность заключается в «думбыровом» сопровождении, имитируемом оркестром.

В героическом эпосе сложилась и общая для всех тюркоязычных народов тема защиты Родины, родной земли, тема свободы и независимости. Через целый

ряд драматических спектаклей, созданных по мотивам тех или иных эпических сюжетов, эта доминирующая в фольклоре идея национально-освободительного движения, проникнет сначала в башкирский драматический театр, и далее – в оперу. В эпосе башкир можно усмотреть не только единую сюжетно-драматургическую идею при её исключительной сюжетной многоплановости, содержащей массу контрастных коллизий, но и закономерности композиционного строения, благоприятные для жанра оперы. Так, фундаментальный эпос «Урал батыр» состоит из десяти глав, в нём есть вступление, соответствующее по функционально-концептуальному назначению вступлению оперы – прологу; далее – завязка, развитие, кульминация и развязка. Сэсэн с думбыровым сопровождением вводил слушателей в предстоящие события и у них перед глазами развёртывались картины масштабного музыкально-сценического действия:

В старину, а когда – неизвестно,  
Было, говорят, такое место,  
Куда ничья нога не ступала  
(И душа ни одна не знала,  
Что там суша была тогда),  
С четырёх сторон окружала  
Эту сушу морская вода.

Эпос «Акбузат» композиционно состоит из двух частей, в которых борьба главного героя Хаубана ведётся под водой и на земле; «Заятуляк и Хыухылу» – из трёх частей (события происходят в общине, семье и вновь – в общине) и т. д.

Таким образом, в закономерностях оперного произведения можно усмотреть как тематику и художественные образы эпических сюжетов (актах и картинах), так и их композиционные особенности.

В фольклористике, в том числе и башкирской, для характеристики ряда явлений нередко применя-

ют термины и категории оперного искусства. Так, описывая эпические сюжеты любовного содержания касса, Р. Сулейманов оперирует понятием лейтмотив: «Речитации основных действующих лиц служат как бы лейтмотивами: они вводят в мир мыслей и чувств героев, способствуют восприятию внутреннего смысла событий и драматизации сюжета, выполняют важную композиционную функцию в общей драматургии произведения» [6, с. 47]. Как показывает практика исполнения таких сюжетов, как «Буджигит», «Тагир и Зухра», «Юсуф и Зулейха», за каждым из персонажей закрепились своя музыкальная тема, приучившая слух слушателей к многочисленным смысловым музыкальным повторам. В подобных выводах исследователь казахской оперы С. Кузембаева усматривает «генетическую связь эпоса с жанром оперы», «понятие оперности в эпическом искусстве . . . , как во внешней, так и во внутренней структуре героического эпоса – туркменского, киргизского, узбекского и казахского» [4, с. 125-126]. Мы бы сказали несколько иначе: традиции исполнения музыкального эпоса содержали в себе мелодико-речитативную канву, корреспондирующую с лейтмотивной техникой, разумеется, заимствованной композиторами из европейской оперы, но аккумулированной в стилистике национальной оперы. До того, несколько ранее, лейтмотивная техника вместе с национальными этнографическими драмами утвердилась в башкирском драматическом театре.

Таким образом, на сюжетно-тематическом, композиционно-жанровом, образно-содержательном и языковом уровнях авторы названных опер во многом опирались на закономерности, сложившиеся в башкирской народной музыке. И это не случайно, ибо в обрядовых жанрах башкирского фольклора и эпосе содержатся значительные предпосылки к возникновению вокальных и хоровых форм, применяемых в оперном жанре.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Абукова Ф. А. Становление туркменской оперы // Межнациональные связи в советской музыкальной культуре. – Л.: Музыка, 1987. – С. 102-117.

2. Башкирское народное творчество. Т. 1. Обрядовый фольклор / сост. А. М. Сулейманов, Р. А. Султангареева. – Уфа: Китап, 1995. – На башк. яз.

3. Башкирское народное творчество. Т. 8. Песни / сост. С. А. Галин. – Уфа: Китап, 1995.

4. Кузембаева С. А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы. – Алматы, 2006.

5. Скурко Е. Р. Башкирская академическая музыка. Традиции и современность. – Уфа: Гилем, 2005.

6. Сулейманов Р. С. Жемчужины народного творчества Урала. – Уфа: Китап, 1995.

**Галина Гульназ Салаватовна**

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





Л. К. ШАБАЛИНА

*Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского*

## ОТДЕЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА НА УРАЛЕ

УДК 78.036(2)

В России 150 лет назад было создано музыкальное общество, которому довелось стать общенациональным союзом. К 1909-1910 гг. сеть отделений РМО, с 1869 г. – Императорского (ИРМО) охватывала около 50 городов. Его отделения в Перми, Екатеринбурге и Уфе открылись на рубеже первых двух десятилетий XX века. В годы, когда начали свою деятельность уральские отделения, шёл процесс профессионализации музыкального искусства и отеснения из этой сферы дилетантов. Наряду с плодотворным сотрудничеством, между любителями музыки и профессионалами имели место и конфликты. Сложность ситуации усугублялась проблемой финансирования периферийных обществ, полностью зависящих от милости местных властей и меценатов, то есть любителей музыки, стремившихся играть руководящую роль в структурах, которые они поддерживали. Судьбы трёх отделений ИРМО на Урале оказались различными.

После революции 1905 г. царское правительство с настороженностью относилось к созданию общественных объединений. Однако, как сообщала газета «Музыкальный труженик» (выходила в Москве в 1906-1910 гг.), «гонения на профессиональные общества, видимо, мало касаются музыкальных обществ. За последнее время их возникло довольно немало». Среди новых структур названы общества в одном из губернских центров Урала – городе Перми<sup>1</sup>.

### Пермское отделение ИРМО

Сложилось Пермское отделение в 1908 г. Ещё с 1874 г. здесь существовал городской музыкальный кружок. Одни видели его цель лишь «в соединении любителей, а не в содействии распространению музыкального искусства, не относя кружок к разряду учреждений типа отделений ИРМО»<sup>2</sup>. Другие, и среди них Дягилевы, стремились к просветительской деятельности.

В 1908 г. в «Музыкальном труженике» появляется корреспонденция из Перми: «Музыкальная жизнь

нашего города обещает эту зиму быть небывало интенсивной ... одновременно у нас готовятся начать свою деятельность два музыкальных общества»<sup>3</sup>. Речь идёт об отделении ИРМО и о Филармоническом обществе. Однако радужные надежды пермяков не оправдались. Город не смог обеспечить существование обеих структур, между которыми вскоре возникли непримиримые конфликты. Отделение ИРМО опиралось на благосклонность губернского начальства, а в качестве директоров отделения привлекло любителей музыки из состоятельных лиц<sup>4</sup>. Филармоническое общество не имело подобной поддержки.

Весьма агрессивными оказались атаки на ИРМО со стороны одного из лидеров Филармонического общества – музыкального критика, юриста по профессии Б. М. Попова. Выдержки из его статей в столичных журналах говорят об этом весьма красноречиво. Например: «Во главе ИРМО 2 чайных торговца, банкир и инженер, имеющие к музыке более чем проблематичное отношение»<sup>5</sup>. Или: «Пермское отделение ИРМО не хуже и не лучше многих других, включающих в состав своем 2-3 музыкальных педагогов и нескольких коммерсантов, к музыке отношения не имеющих»<sup>6</sup>. Негодование Попова вызвало также назначение в состав местной дирекции ИРМО А. Городцова – руководителя хорового дела Пермского губернского «Попечительства о народной трезвости».

Оценивая первые концертные выступления отделения ИРМО, Попов критикует и репертуар (Мендельсон), и исполнителей, противопоставляя им Филармоническое общество: «Головой выше других г. Нагловский, ученик Шевчика, выделяется также г. Кузнецов – альтист квартета Пермского Филармонического общества. Остальные только любители и выше любительства едва ли поднимаются»<sup>7</sup>. Оскорбительные реплики в адрес ИРМО и поддерживающих его меценатов таили угрозу для существования отделения. Филармония же представлена Поповым



как альтернативная структура: «Желание не быть зависимыми от ИРМО привело к решению основать новую ассоциацию – Филармонию»<sup>8</sup>.

Оппонентом критика в прессе выступал профессиональный музыкант, виолончелист и дирижер М. З. Басов-Гольдберг, приехавший на Урал вместе с супругой – пианисткой, имевшей высшее музыкальное образование. Интересы отделения ИРМО он отстаивал в созданном в 1911 г. собственном журнале «Искусство и жизнь» – первом музыкально-театральном издании уральского региона. Изобличая Б. Попова в искажении фактов – отрицании существования в Перми (помимо Филармонии) «постоянных учреждений, планомерно культивирующих инструментальную музыку», М. З. Басов-Гольдберг упрекал его и в дилетантизме. «Отделения Русского музыкального общества в большинстве своём, – обобщал он свою мысль, – с трудом пробивают себе в начале своей деятельности дорогу в нелегкой борьбе с грубым дилетантизмом и невежеством в наших провинциях»<sup>9</sup>.

Музыкантов с высшим и даже со средним специальным образованием в Перми почти не было, и оба общества стремились иметь их в своём составе. Во главе классов ИРМО стояла выпускница Петербургской консерватории, пианистка С. В. Гедговд, классы скрипки и альты одно время вёл выпускник Пражской консерватории Г. А. Нагловский, класс виолончели – В. Е. Костромин, обучавшийся в Петербурге у А. В. Вержбиловича, теорию и хоровой класс – выпускник Синодального училища, регент Н. С. Чумаков.

Классы были открыты в 1909 г. Выступавший на этом торжестве А. Д. Городцов выдвинул идею сделать их доступными «для широких кругов населения»<sup>10</sup>. Вопрос с финансированием учебного заведения всё время был проблемным. Сначала снимали отдельное здание, но с 1912 г. занятия пришлось перенести на квартиры преподавателей. Последняя информация о работе классов относится к началу 1919 г.: тогда дело продолжала только С. В. Гедговд, оставшаяся верной Пермскому отделению в течение всех лет его существования. Уроки сольфеджио и теории музыки вёл выпускник Придворной певческой капеллы и Петербургской консерватории, ученик А. К. Лядова и Н. А. Римского-Корсакова – Ю. М. Словцов. По его воспоминаниям, 1918-19-й учебный год был последним в истории классов<sup>11</sup>.

Во второй половине 1919 г. в Перми установилась советская власть. Только через несколько лет, не на базе классов ИРМО, а на основе новой музыкальной школы при заводе в пригородной Мотовилихе – в 1924 г. было открыто Пермское музыкальное училище (тогда техникум).

Концертная деятельность отделения ограничивалась камерными вечерами. Первый из них состоялся в январе 1909 г. и был посвящён ансамблевой музыке Бетховена. В последующие годы произведения Бетховена продолжали занимать в программах почётное место: в годовщину смерти Л. Толстого в Городском театре прозвучала «Крейцера» соната (в исполнении Басовой-Гольдберг и Нагловского) и 32 вариации для фортепиано. Уделялось внимание Шуману и Григу (камерные ансамбли и песни), исполнялись ансамбли Сен-Санса, Сметаны. Круг русских авторов был более широким в плане вокальных сочинений (Глинка, Чайковский, Бородин, Мусоргский), а не инструментальных (Виолончельная соната Рубинштейна, Квартет Глазунова, Трио Аренского).

Роковым для отделения стал 1912 г., когда «большинство членов дирекции, за недосугом, отказались от принятых на себя обязанностей. К началу учебного года собравшимся преподавателям не кем было возобновлять договоры и укреплять свои полномочия»<sup>12</sup>. Прекратились поддержка городской власти и меценатов. Расчёт на то, что ещё «найдутся, покровители, которые дадут возможность местному отделению иметь хотя бы небольшую, но постоянную субсидию, без которой в нашем крае столь трудно существовать», не подтвердился<sup>13</sup>. Распалась тогда и Филармония. Материальная зависимость от частных лиц – основная причина, определявшая вопрос «быть или не быть» провинциальным отделениям.

### Отделение ИРМО в Екатеринбурге

Екатеринбургское отделение возникло весной 1912 г. благодаря помощи любителя музыки, заводо-владельца Д. П. Соломирского, избранного его председателем. В составе дирекции были дилетанты из числа коммерсантов и чиновников; заместителем председателя выбрали члена любительского музыкального кружка и владельца нотного магазина Е. И. Иванова.

Позитивную роль сыграла консолидация общественного мнения по поводу организации отделения ИРМО, что нашло отражение в поддержке Городской Думы, в частности, одного из её «гласных», юриста и скрипача-любителя А. А. Кощеева, вошедшего в состав дирекции.

В честь открытия был дан концерт, в котором участвовали профессионалы и любители. Были исполнены: симфония Моцарта *D dur* (№ 38), Фортепианный концерт Шумана, хор Аренского «Анчар» и Кантата В. С. Цветикова, написанная в 1909 г. к 50-летию РМО. Во вступительном слове директор классов В. С. Цветиков (пианист, выпускник Петербургской



*Титульный лист журнала, поддерживающего деятельность отделений ИРМО на Урале. Пермь, 1911 г.*

консерватории) подчеркнул роль отделения ИРМО, призванного «удовлетворить назревшую в Екатеринбургской потребности в получении правильного и серьёзного музыкального образования и о необходимости поддержки отделения со стороны местного общества. Первое выступление отделения ИРМО, – отмечалось в местной прессе, – было блестящим и, если таковы будут и последующие, оно быстро приобретёт симпатии общества и станет на твёрдую ногу»<sup>14</sup>.

Надежды на помощь извне подтвердились: Соломиром было выкуплено здание частного концертного зала (построено в 1900 г. по заказу одного из основоположников любительского кружка И. З. Маклецкого) и вместе с инструментами, мебелью, нотами преподнесено в дар отделению. Местная печать откликнулась: «Благодаря такому крупному пожертвованию отделение музыкального общества получило возможность широко развернуть свою деятельность. В собственном помещении оно может открыть сейчас же музыкальные классы, или школу, устраивать концерты и проч.»<sup>15</sup>. На торжественном акте открытия классов Соломиром преподнесли Адрес, начинающийся со слов «Мечта осуществилась». Далее говорилось: «Вы, глубокоуважаемый Дмитрий Павлович, зажгли прекрасный очаг музыкального образования», а в завершении Адреса обещано: «Ваша беспримерная помощь навсегда останется в памяти нашей и грядущих поколений»<sup>16</sup>. Увы, после революции Соломирского арестовали, вскоре он скончался, и о нём надолго забыли. Учебное же заведение продолжило своё существование.

Одним из условий комплектования педагогических кадров было требование приглашать только лиц, окончивших специальные музыкально-учебные заведения. Так, в ответ на предложение своих услуг любителя музыки (горного инженера), директор классов отказывает ему, ссылаясь на Устав общества<sup>17</sup>. В первые годы удается пригласить: В. А. Баранович (пение) – ученицу профессора И. Горди из Московской консерватории, виолончелиста Б. У. Сикору – ученика Ю. Кленгеля из Лейпцигской консерватории, выпускника Томского музыкального училища М. Е. Кускова (хор, элементар-



Здание Музыкальных классов ИРМО в Екатеринбурге (Концертный зал И. Маклецкого). Фото начала 1910-х гг.  
В настоящее время – старый корпус Музыкального училища им. П. И. Чайковского

ная теория музыки, гармония, сольфеджио) и других. Однако уже к 1914 г. почти все они по разным причинам уехали. Текучесть кадров затрудняла деятельность классов даже после их преобразования в училище.

Открытие первого на Урале среднего музыкального учебного заведения состоялось в 1916 г. и также с помощью Д. Соломирского. Он ходатайствовал о повышении статуса классов перед Главной дирекцией и обязался субсидировать их. Пианист Л. Николаев осуществил проверку учащихся и подтвердил обоснованность заявления. «Праздник музыкального общества» по данному поводу начался с «оглашения ряда приветственных телеграмм – первая из них от Августейшего председателя ИРМО, принцессы Елены Альтенбургской с пожеланием музыкальному училищу успешного развития и процветания»<sup>18</sup>. В местных газетах с гордостью говорилось: «Классы пережили самое тяжёлое время – время первоначального строительства ... Теперь, через четыре года, мы видим их преобразованными в музыкальное училище с его правами учащихся»<sup>19</sup>.

Главой учебного заведения стал пианист Б. М. Лазарев, ученик и зять А. И. Зилоти, окончивший, кроме того, Петроградскую консерваторию по курсам теории музыки и композиции. Высшую фортепианную школу Петрограда представляла екатеринбурженка Н. А. Иванова (ученица Н. Лаврова). «Всё возрастающее количество прошений по классу фортепиано поступающих в музыкальное училище поставило в очередь вопрос о приглашении новой преподавательницы». Ею оказалась В. А. Бернгардт из Мюнхена<sup>20</sup>.

После Февральской революции и отречения Николая II от престола ИРМО перестало быть императорским: вернулось его название РМО. Весной 1917 г. в Петрограде был собран «Съезд представителей РМО, занявшийся выработкой главных оснований Нового Устава РМО и проекта временного устава консерваторий РМО и музыкальных училищ. Съезд признал необходимой реорганизацию РМО на началах выборности и в то же время выразил пожелание о переходе музыкально-учебных заведений общества в ведение государства. На последнем заседании гг. М. И. Трескиным (Вильно), М. Ф. Гнесиным (Ростов-на-Дону), М. Е. Кусковым (Екатеринбург) и В. М. Беляевым (Петроград) были прочитаны доклады, посвящённые вопросам демократизации музыки и учреждения Академии музыки»<sup>21</sup>.

Октябрьская революция привела к более радикальным переменам: в Екатеринбурге «училище объявляется автономным и всё движимое и недвижимое имущество РМО переходит в собственность училища. Для управления и заведывания делами избирается Правление и Совет из преподавателей и учащихся»<sup>22</sup>. В реформированном Совете у Б. М. Лазарева появилось два заместителя: один – от преподавателей, другой – от учащихся, получивших весомые права в управлении учебным заведением – вплоть до того, что даже казначеем был избран учащийся<sup>23</sup>.

Следующий год (когда власть в городе временно вернулась к «белым») стал последним годом в жизни РМО. Екатеринбургское училище из-за «полного истощения кассы» оказалось «накануне закрытия»<sup>24</sup>. Дирекция сократила штат на 10 педагогов, что привело к вмешательству местной власти. Учебное заведение сохранили, и оно стало базой, на основе которой в 1934 г. открылась первая в регионе консерватория (ныне академия).

### Уфимское отделение ИРМО

Организованное в 1913 г., Уфимское отделение возникло в результате ходатайства – через губернатора – группы лиц во главе с пианистом В. О. Барановским. В «Русской музыкальной газете» сообщалось: «Главной дирекцией РМО разрешено открыть в Уфе отделение общества»<sup>25</sup>. На открытии концертной части не было, что послужило автору заметки поводом для критики музыкальной жизни города: «В Уфе вообще музыка в авантаже не обретается ... Открытие прошло тихо и незаметно»<sup>26</sup>.

Концерты проходили в Общественном собрании, а музыкальные классы расположились в арендованном частном доме. Директором классов был назначен Барановский, однако выяснилось, что он не имеет «документа ни о каком музыкальном образовании»<sup>27</sup>. Тогда «исполняющей обязанности директора музыкальных классов и преподавательницей по классу фортепиано дирекцией Уфимского отделения ИРМО была приглашена лауреатка Московской консерватории М. И. Андржеевская»<sup>28</sup>. Ученица А. И. Зилоти, она по окончании вуза в 1892 г. выступала в концертах Уфимского музыкального кружка, затем преподавала в училище при Томском отделении ИРМО. В Уфе М. И. Андржеевская беспрерывно прослужила всё время революции и гражданской войны, а в первые годы советской власти заведовала учебной частью музыкального техникума<sup>29</sup>.

В Уфе между профессиональными музыкантами и любителями сложились добрые отношения. Авторитетом пользовался председатель отделения, глава Общества народных университетов Н. А. Шубин, который стремился «сделать отделение рассадником музыки, содействующим развитию художественного вкуса, воспитывающим местное общество на произведениях выдающихся композиторов»<sup>30</sup>. В составе дирекции был граф П. П. Толстой – видный земский деятель. Поддержку оказывал «Уфимский вестник» («Вестник Уфы»), редакцию которой возглавлял А. Ф. Ница<sup>31</sup>.

«Последний в нынешнем сезоне вечер камерной музыки ИРМО, – говорилось в этой газете в 1915 г., – привлёк в зал Дворянского собрания значительное количество публики. Это отрадное явление нельзя не

приветствовать. Очевидно, что труды организаторов и участников концертов не прошли бесследно, что серьёзная музыка всё-таки прививается среди широких слоёв населения, и Уфа в непродолжительное время займёт место, наряду с другими городами, где музыкальная жизнь широко развита»<sup>32</sup>.

Быстро росла популярность отделения. «Концерты преподавателей классов становятся в центре концертной жизни города», – писала исследователь В. К. Ланге, выделив сезон 1916-1917 гг., когда «событием явился публичный ученический концерт-экзамен (30 апреля 1917 г.), в котором выступило около 30 учащихся»<sup>33</sup>. Следующим актом могло бы быть открытие училища.

Политические перемены изменили ход истории. Музыкальные классы продолжили существование в качестве музыкальной школы. Поворотным в их судьбе явилось начало 1920-х гг., когда встал вопрос о формировании в Башкирской АССР среднего музыкального учебного заведения. В 1922 г. начинает действовать музыкальный техникум. Став вторым на Урале (после Екатеринбурга), он в 1926 г. – с открытием художественного и театрального отделений – явился первым в регионе комплексным училищем искусств. Тенденции к организации подобного учебного заведения просматриваются в Уфе ещё с 1915 г., когда при ИРМО были открыты классы декламации и драматический<sup>34</sup>. В Уфе же (в 1968 г.) появилось и первое на Урале высшее учебное заведение комплексного типа – Институт искусств (ныне академия).

Отделения ИРМО на Урале, особенно Екатеринбургское и Уфимское, сыграли стимулирующую роль в концертной жизни региона. Эта сторона работы возлагала на них миссию, которая в советское время была поручена государственным филармониям. В отчёте екатеринбуржцев за 1914-1915 гг. сказано о 17 музыкальных собраниях<sup>35</sup>. Симфонические концерты проходили ещё редко, и список исполненных на них произведений невелик (по одной симфонии Моцарта, Бетховена, Мендельсона; «Вальс-фантазия» Глинки, «Серенада для струнного оркестра» Чайковского). В отчёте Уфимского отделения за 1915-1916 гг. названы 5 камерных концертов и 1 экстренный (с участием гастролёров); симфонических концертов не было<sup>36</sup>.

Ведущее место в репертуаре занимало камерно-инструментальное творчество Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Мендельсона, Грига, Сен-Санса. Из русской музыки явное предпочтение отдавалось композиторам, участвовавшим в работе ИРМО: А. Рубинштейну (основателю общества), П. Чайковскому, А. Глазунову (этим авторам посвящались специальные концерты), А. Аренскому, С. Рахманинову, Ц. Кюи и другим.

Екатеринбургский корреспондент утверждал: «Публика привыкла к камерной музыке и неизменно тепло

ЛИЧНЫЙ СОСТАВЪ ДИРЕКЦИИ Уфимского Отделения Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества за 1915—1916 г.	
Председатели:	Н. А. Шубин.
Директоры:	Граф П. П. Толстой, И. И. Чинцов, М. О. Антонов, И. М. Тихонов, М. И. Андреевская (по должности директора музыкальных классов).
Назидатели:	С. М. Юрьев, Н. М. Петухов, В. М. Кондратьев.
Революция Новисии:	Н. М. Рубинштейн, А. Ф. Шерв, А. А. Вельяминов.

Страница из отчёта  
Уфимского отделения ИРМО  
за 1915-1916 гг. Уфа,  
типография «Печать», 1917



принимает исполнителей»<sup>37</sup>. В 1918-1919 гг. прошли исторические концерты. К уже известным екатеринбургцам Баху, Корелли, Тартини добавились Рамо, Гендель, Люлли, Куперен, Глюк (сочинения Баха и Генделя иногда исполнялись и в Уфе).

Сравнение фортепианного репертуара обнаруживает отличия между отделениями. В Екатеринбурге преобладали сочинения классиков, в Уфе – западноевропейских романтиков: Шопен, Шуберт, Шуман, реже Лист; в обоих городах часто звучали Мендельсон и Григ. Изредка появлялись опусы современных авторов: Д' Альбер, М. Регер, из русских – В. Ребиков, Ф. Blumenфельд, а вот музыка А. Скрябина на Урале ещё не была популярна.

В сфере камерно-вокальных и хоровых жанров преобладали сочинения русских композиторов: Глинки, Даргомыжский, Рубинштейн, Бородин, Мусоргский, Чайковский. Значительно реже звучал Римский-Корсаков, чаще – сочинения Лядова, Гречанино-

ва, а затем Глиэра, С. Василенко. Событием 1916 г. в Екатеринбурге стала постановка учениками А. Крамской сцен из «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» Чайковского, а также – камерной оперы Аренского «Рафаэль». Данный репертуарный перечень отражает концертную деятельность только музыкантов, членов местных отделений ИРМО. Программы гастролёров его заметно расширяют.

Рождение уральских отделений ИРМО состоялось на пике подъёма музыкальной культуры прежней России, в её «Серебряный век». Время их появления на Урале почти синхронно, и это говорит об общности процессов, происходящих в крае. В центре интересов отделений стояло академическое искусство: уральские отделения неустанно стремились к его пропаганде, к воспитанию эстетических вкусов местного населения. В этом – одна из самых значительных заслуг всех трёх отделений ИРМО на Урале.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Музыкальный труженик. – 1909. – № 6. – С. 10.

<sup>2</sup> Пермские губернские ведомости. – 1875. – 6 декабря.

<sup>3</sup> Музыкальный труженик. – 1908. – № 22. – С. 12.

<sup>4</sup> В Пермской дирекции председателем был губернатор А. В. Болотов, вице-председателем – заместитель начальника железной дороги А. Н. Сериков, директорами – купцы Н. М. и С. М. Грибушины, содержащие свою музыкальную гостиную, банкир К. Н. Либерман. См.: Вся Пермь. Справочная книга на 1910 г. – Пермь, 1909. – С. 52.

<sup>5</sup> Музыкальный труженик. – 1909. – № 20. – С. 9.

<sup>6</sup> Русская музыкальная газета. – 1909. – № 47. – Стб. 1115.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Музыкальный труженик. – 1909. – № 20. – С. 9.

<sup>9</sup> Искусство и жизнь (Пермь). – 1911. – № 5. – С. 11-12.

<sup>10</sup> Русская музыкальная газета. – 1909. – № 46. – Стб. 1083.

<sup>11</sup> Словцов Ю. Автобиография. – Рукопись // Архив Уральской государственной консерватории им. М. Мусоргского. – С. 6. В 1938-41 гг. Ю. М. Словцов работал в УГК.

<sup>12</sup> Искусство и жизнь. – 1912. – № 20. – С. 14.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Голос Урала. – 1912. – 13 апреля.

<sup>15</sup> Голос Урала. – 1912. – 28 июля.

<sup>16</sup> Отчёт Екатеринбургского отделения Императорского Русского музыкального общества и состоящих при нём Музыкальных классов за 1912-1913 г. – Екатеринбург, 1913. – С. 22.

<sup>17</sup> Государственный архив Свердловской области. – Ф. 71, оп. 1, д. 3. – Л. 13.

<sup>18</sup> Зауральский край. – 1916. – 18 октября.

<sup>19</sup> Зауральский край. – 1916. – 16 октября.

<sup>20</sup> Зауральский край. – 1917. – 18 января; учителем В. Бернгардт был Б. Ставенхаген, ученик Ф. Листа; учителем Б. Лазарева – А. Зилоти также брал уроки у Ф. Листа.

<sup>21</sup> Русская музыкальная газета. – 1917. – № 25-26. – Стб. 444.

<sup>22</sup> Уральская жизнь. – 1918. – 7 марта (22 февраля).

<sup>23</sup> Уральская жизнь. – 1918. – 10 марта (23 февраля).

<sup>24</sup> Зауральский край. – 1918. – 6 сентября.

<sup>25</sup> Русская музыкальная газета. – 1913. – № 26-27.

<sup>26</sup> Уфимский вестник. – 1913. – 31 августа.

<sup>27</sup> Уфимский вестник. – 1915. – 4 января.

<sup>28</sup> Уфимский вестник. – 1915. – 6 января.

<sup>29</sup> См.: Алексеева Л. Развитие фортепианного искусства Советской Башкирии в 20-е годы // Вопросы истории башкирской музыкальной культуры / ред.-сост. В. Башенёв, Т. Угрюмова. – Уфа, 1990. – С. 40. Более подробная информация о деятельности М. И. Андржеевской появилась в книге Н. Ф. Гариповой «Фортепианное искусство и исполнительство в Уфе. Страницы истории». – Уфа, 2010. – С. 60-62.

<sup>30</sup> Уфимский вестник. – 1915. – 8 января.

<sup>31</sup> Жизнь П. Толстого и А. Ницы трагически оборвалась в 1918 г., когда они были взяты как заложники «красными», а затем расстреляны конвоем. См. об этом: Зимина Н. Страницы жизни А. Ницы // Уфа: страницы истории: сб. ст., сост. М. В. Агеева. – Уфа, 2006. – С. 280. Вдова П. Толстого – Е. Толстая, пианистка, окончившая Московскую консерваторию у А. Ярошевского, преподавала в 1920-е годы в Уфимском музыкальном техникуме. См.: Ланге В. Из истории музыкальной жизни дореволюционной Уфы // Вопросы музыковедения. – Уфа, 1977. – Вып. 3. – С. 68; Гарипова Н. Ф. Фортепианное искусство и исполнительство в Уфе... С. 57-59.

<sup>32</sup> Уфимский вестник. – 1915. – 22 апреля.

<sup>33</sup> Ланге В. Указ. соч. С. 68.

<sup>34</sup> Уфимский вестник. – 1915. – 28 октября.

<sup>35</sup> Отчёт Екатеринбургского отделения Императорского русского музыкального общества и состоящих при нём Музыкальных классов за 1914-1915 гг. – Екатеринбург, 1916. – С. 4.

<sup>36</sup> Отчёт Уфимского отделения Императорского музыкального общества и состоящих при нём музыкальных классов за 1915-1916 гг. – Уфа, 1917. – С. 7-8.

<sup>37</sup> Русская музыкальная газета. – 1917. – № 17-18. – Стб. 351.

### Шабалина Людмила Константиновна

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





А. Г. АХТЯМОВА  
 Уфимская государственная академия искусств  
 им. Загира Исмагилова

## СКРИПКА В УФИМСКОМ «ОБЩЕСТВЕ ЛЮБИТЕЛЕЙ ПЕНИЯ, МУЗЫКИ И ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА»

УДК 78.072.2-32

В конце XIX века в культурной среде Уфы появился глубокий интерес горожан к музицированию и инструментальному исполнительству. Современники отмечали, что музыкальная жизнь того времени была интересной: «...из-за степен тихих домиков доносилась... настоящая серьёзная музыка, – Глинка, Моцарт и Шуман, в особенности же Бетховен и Шопен... И уже образовались традиции, музыка была уже нечто установившееся, осевшее, вошедшее в нравы, сделавшееся потребностью»<sup>1</sup>. Именно в это время сложилась благоприятная атмосфера для создания первой городской музыкально-театральной организации, название которой и определяло основной круг интересов её членов – «Общество любителей пения, музыки и драматического искусства».

Создание такой организации было явным следствием развития интереса и тяги уфимцев к культуре. В центральной части России, в Москве и Санкт-Петербурге многочисленные музыкальные кружки и любительское музицирование были основной формой музыкальной жизни уже в первой половине XIX века. Уфа в силу своей отдалённости от столицы развивалась в этом отношении позже, но в конце XIX столетия, по словам врача и писателя С. Я. Елпатьевского, сосланного в Уфу в 1880 году, «город успел... выдвинуть талантливых музыкантов и создать то музыкальное настроение, которое я не наблюдал в других, более культурных губернских городах»<sup>2</sup>. В 1885 году по инициативе градоначальника Дмитрия Семеновича Волкова в Уфе была создана организация, объединявшая любителей пения, музыки и драматического искусства<sup>3</sup>.

В устав Общества были внесены конкретные цели, для которых создавался кружок. Так, основной задачей было «доставлять жителям г. Уфы устройством концертов и спектаклей и вообще исполнением лучших произведений вокальной и инструментальной музыки и драматического искусства возможность иметь в свободные минуты приятное и нравственно освежающее развлечение, и сим путём содействовать оживлению и подъёму уровня местной общественной жизни и развитию в среде населения вкуса к изящному и вообще эстетического чувства»<sup>4</sup>.

Концерты и спектакли Общества проходили с энтузиазмом и пользовались успехом. Писатель Борис Четвериков, детские и юношеские годы которого прошли в Уфе, вспоминал об организации драматических спек-

таклей: «А с какой страстностью, с каким старанием готовились и обставлялись эти театральные зрелища! Все участники общества любителей были где-то на службе, были заняты, а порой и обременены семейными заботами – и всё-таки отдавали всё свободное время театру»<sup>5</sup>.

До нашего времени дошли уникальные материалы Уфимского «Общества любителей пения, музыки и драматического искусства», позволяющие представить картину концертной жизни кружка. Это ежегодные отчёты правления за 17 концертных сезонов о работе в период с 1885 по 1904 гг. дифференцированные по отделам, а также программы вокально-музыкальных вечеров с указанием исполняемых произведений и фамилии их исполнителей. Данные документы и легли в основание изучения деятельности Общества.

Известно, что творческая работа кружка велась по отделам: пения, музыки и драматического отдела. Артисты музыкального отдела выступали на так называемых вокально-музыкальных вечерах, регулярно проходивших в зале городского Дворянского Дома (Дворянского собрания). Наряду с хоровой, вокальной в концертную программу входила и камерно-инструментальная музыка, основными солирующими инструментами были фортепиано и скрипка.

Как следует из отчётов отдела музыки, наибольшее число произведений исполнялось на фортепиано, однако известно, что уже в первый сезон существования Общества на концертах звучала и скрипка, представленная как соло, так и в ансамбле. Из отчёта за сезон 1885-1886 гг. узнаём, что скрипачи-исполнители Н. Е. Чубовский и Г. А. Медиоланский исполняли произведения А. Вьетана, Г. Венявского, Ш. Берио и др.

В первые годы существования кружка (примерно до 1892 г.) скрипка звучала на вечерах в основном соло либо в сопровождении фортепиано или фисгармонии. В последующие годы наряду с сольным исполнительством в концертах встречаем различные камерные ансамбли от дуэта до квинтета. Это является свидетельством постепенного увеличения количества скрипачей-исполнителей, принимавших участие в деятельности Общества и росте профессионального мастерства музыкантов. Например, в сезон 1885-1886 гг. скрипка звучала в сопровождении фисгармонии и фортепиано одновременно, в концертах сезона 1894-1895 гг. выступал ансамбль в составе фисгармонии, фортепиано, скрипки и виолончели, в сезоне 1895-1896 гг. состав инструментов был

ещё более разнообразен: три скрипки, альт, виолончель, фортепиано, фисгармония; две или одна скрипки, виолончель, фортепиано, фисгармония и др. Есть основания предполагать, что такое сочетание инструментов было вынужденным, так как небольшой симфонический оркестр, созданный при Обществе, просуществовал всего около четырёх лет (с 1889 по 1893 гг.) и музыканты пытались путём создания малых ансамблей решить вопрос исполнения симфонических произведений в переложении.

Программы и отчёты Общества сохранили фамилии скрипачей-исполнителей, выступавших в концертах. Фигурой, сыгравшей большую роль в деле создания кружка, вдохновителем музыкальных вечеров, а также одним из первых его солистов был известный русский скрипач Дмитрий Николаевич Севастьянов<sup>6</sup>. Именно Д. Н. Севастьянов и его семья, как утверждают исследователи, «составили своеобразное ядро организации музыкантов»<sup>7</sup>. Личность скрипача и музыканта рассматривается в труде И. М. Ямпольского о русском скрипичном искусстве<sup>8</sup>, откуда узнаём, что Севастьянов родился в 1827 г. в Воронеже, игре на скрипке учился в Петербурге, также совершенствовал мастерство у блестящего скрипача-виртуоза Г. Эрнста. В возрасте 20 лет начал выступать как солист, некоторое время служил в оркестре Большого театра в Москве и вплоть до переезда в Уфу в 1870 г. скрипач вёл активную концертную деятельность, гастролируя в городах России. Прожив в Уфе около 30 лет, Севастьянов сыграл значимую роль в развитии исполнительского искусства города.

Дмитрий Николаевич был ведущим скрипачом-солистом, регулярно выступавшим на музыкальных вечерах Общества около десяти лет (1886–1895). Так, уже во втором сезоне существования кружка он сыграл львиную долю исполненных на концертах скрипичных произведений. Интересно сообщение С. Я. Елпатьевского о том, что в собственности Севастьянова находился редкий инструмент, поскольку непосредственно перед переездом в Уфу он «получил от московского общества чудесную редкостную скрипку»<sup>9</sup>. Будучи уже не молодым и не совсем здоровым человеком (к этому времени скрипачу было около 60 лет) музыкант не ограничивался сольной игрой на скрипке. Он исполнял партию первой скрипки и в струнном квартете Общества, и играл на альте, а также возможно и на виолончели.

Другие члены семьи Севастьяновых были не менее активными участниками музыкальных вечеров и концертов. Дочь Дмитрия Николаевича – Варвара Дмитриевна Паршина являлась выпускницей Санкт-Петербургской консерватории по классу фортепиано и вокала. Это одна из ярких и знаковых личностей для музыкального искусства края. Существует леген-

да, что Паршина давала уроки вокала юному Фёдору Шаляпину во время его пребывания в Уфе. Также музыкантами и участниками концертов Общества были и другие дети семьи Севастьяновых – Мария и Николай.

Как известно, одним из любимых и популярных жанров инструментального исполнительства в XIX веке стал струнный квартет. Существовал такой ансамбль и в уфимском «Обществе любителей пения, музыки и драматического искусства». Струнный квартет являлся украшением концертов музыкального отдела Общества, кроме этого артисты выступали в антрактах между действиями спектаклей драматического отдела. В исполнительский репертуар входили как образцы классической квартетной литературы, так

и популярная музыка. Партию первой скрипки обычно играл Д. Н. Севастьянов, вторую скрипку исполнял доктор в отставке, бывший ординатор Уфимской губернской земской больницы, скрипач-любитель Н. Е. Чубовский. Так, С. Я. Елпатьевский сообщает об особой тяге врача к исполнительству, уточняя, что «доктор Чубовский, кажется, отдавал скрипке больше времени, чем медицине»<sup>10</sup>. На альте в разное время играли скрипач-любитель Г. А. Медиоланский, П. Э. Линд, А. К. Каштанов, на виолончели – Н. С. Еньков.

На протяжении всего периода существования Общества в его концертах принимали участие и другие скрипачи-исполнители. В программах и отчётах встречаются имена В. П. Апрельева, П. Н. Ушакова, М. М. Чижев<sup>11</sup>; скрипачи Ф. Ф. Генкен, Г. А. Медиоланский отмечены как музыканты-любители.

В течение нескольких лет (1889 – 1893) в музыкальных вечерах Общества принимал участие и скрипач И. Н. Вульфен. В его репертуаре были пьесы для скрипки Ш. Берио. Председатель музыкального отдела В. Д. Паршина отмечала, что скрипач являлся любителем<sup>12</sup>.

Концертный репертуар скрипачей уфимского кружка украшали лучшие произведения Ш. Берио, Г. Венявского, А. Вьетана, П. Сарасате и др., не менее любимы были пьесы композиторов-современников Н. Бахметьева, А. Контского и др.

Скрипачи Уфимского «Общества любителей пения, музыки и драматического искусства» кроме регулярных выступлений в качестве солистов и участников камерных ансамблей, были непременно и незаменимыми артистами оркестра. В 1889 г. стараниями музыкантов и членов правления при Обществе был создан небольшой симфонический оркестр. Как отмечено в документах, это был «довольно крупный шаг вперед» для организации<sup>13</sup>. Оркестром любителей, как его называли, дирижировал С. П. Копылов, в сезон появления было исполнено 18 пьес. В со-



Афиша концерта, посвящённого празднованию 50-летия А. Г. Рубинштейна

ставе оркестра – музыканты-профессионалы и любители количеством 18 человек, из них скрипачи: Н. Е. Чубовский, Д. Н. Севастьянов, И. Н. Вульфин, Г. А. Медиоланский и др.

В репертуаре оркестра значились произведения классического репертуара и популярная музыка. В сезон 1890-1891 гг. оркестром стал дирижировать Ф. Ф. Моттль, исполнение пьес увеличилось в несколько раз: было сыграно 52 пьесы, однако, как отмечается в отчёте, это были «пьесы малоизвестных авторов»<sup>14</sup>. Большим минусом в работе коллектива было отсутствие нотной литературы для оркестра в Уфе. Музыкантам приходилось использовать для исполнения пьесы, написанные для духового оркестра, так называемую парковую музыку, предназначенную для исполнения в городских садах. В сезон 1892-1893 гг. состав оркестра существенно уменьшился и к середине сезона был распущен. Однако, члены кружка не хотели мириться с отсутствием оркестра и через год под руководством музыканта Ф. А. Боброва был создан ансамбль в составе семи человек, исполнивший «несколько серьёзно музыкальных пьес, каковыя были исполнены настолько удовлетворительно, что вполне оправдали возлагавшиеся на г. Боброва надежды [сохранена орфография источника. – А. А.]»<sup>15</sup>. Этот ансамбль украшал концерты Общества в течение нескольких лет.

За весь период существования Общества у музыкантов не пропадало желание к совместному ансамблевому исполнительству и к созданию небольших инструментальных коллективов. Так, в сезон 1899-1900 гг. появился струнный оркестр из 13 человек под управлением В. И. Виноградова. Оркестр просуществовал

до 1902 г. Как сообщают исследователи, Василий Иванович Виноградов – юрист по образованию, один из ярких представителей русской музыкальной культуры, работавший в области татарской и башкирской музыки, являвшийся соавтором Г. Альмухаметова и С. Габяши в создании опер «Сания», «Эшче». Его увлечение и занятия музыкой начались в детстве в Уфе. Примечательно, что Василий Иванович занимался игрой на скрипке и в годы учёбы в Московском университете брал уроки игры у одного из первых профессоров Московской консерватории И. В. Гржимали. По возвращении в Уфу Виноградов принимал деятельное участие в музыкальной жизни города, руководил хором и вокальным отделом Общества, выступал в качестве скрипача, руководителя и дирижёра струнного оркестра. В газете «Уфимские губернские ведомости» за 1899 г. отмечалось, что на концерте в пользу уфимских студентов «из исполненных номеров более всего понравилась игра на скрипке г. Виноградова»<sup>16</sup>. Также в годы участия в жизни Общества В. И. Виноградов проявил себя как композитор. Им была написана кантата в честь Н. В. Гоголя, которая и была исполнена на одном из концертов.

Скрипачи-исполнители Уфимского Общества, как любители, так и профессионалы, используя свои знания и навыки, заложили крепкие основы для становления и развития скрипичного, камерно-инструментального искусства в регионе. «Общество любителей пения, музыки и драматического искусства», будучи первой организацией такого рода не только в Уфе, но и в Башкирии, существовало более двадцати лет и способствовало формированию профессионального инструментального исполнительства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Елпатьевский С. Я. О книге и реформации // Русское богатство. – 1907. – № 8. – С. 146-147 // Центральный государственный исторический архив Республики Башкортостан. – Ф. Р-2954, оп. 1-Л, ед. хр. 150.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Ахмерова Ф. Общество любителей искусства // Вечерняя Уфа. – 1995. – 31 октября; Ланге В. Из истории дореволюционной Уфы // Вопросы музыковедения / под ред. В. Ф. Белякова. – Уфа: Башк. кн. изд-во, 1977. – Вып. 3. – С. 56-68.

<sup>4</sup> Программы и отчёты «Общества любителей пения, музыки и драматического искусства» // ЦГИА РБ. – Ф. И-118, оп. 1, ед. хр. 1.

<sup>5</sup> Четвериков Б. Д. Благословенная Уфа. Воспоминания // Башкирия в русской литературе. В 6 т. Т. 4. – Уфа: Китап, 1997. – С. 445-446.

<sup>6</sup> Встречается и другое правописание имени и фамилии Д. Н. Севастьянова. Так, С. Я. Елпатьевский пишет – Савостьянов, И. М. Ямпольский – Дмитрий Николаевич Савостьянов. Однако в программах и отчётах Общества фамилия приводится

через букву «е» – Севастьянов. Автор статьи использует вариант написания, принятый в документах Общества.

<sup>7</sup> Карпова Е. К. Русский скрипач Дмитрий Севастьянов в Уфе // Культурные и духовные традиции русских Башкортостана: история и современность: сб. тр. – Уфа, 1999. – Ч. 2. – С. 58-59.

<sup>8</sup> Ямпольский, И. М. Русское скрипичное искусство: очерки и материалы. – М.; Л.: Музгиз, 1951. – С. 277-279.

<sup>9</sup> Елпатьевский С. Я. Воспоминания за пятьдесят лет. – Уфа: Башк. кн. изд-во, 1984. – С. 87.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> В программах Общества фамилия скрипача М. М. Чижёва пишется через букву «о» (Чижов), в отчётах через «ё».

<sup>12</sup> Программы и отчёты «Общества ...»...

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Театр и музыка // Уфимские губернские ведомости. – 1899. – 8 января.

### Ахтямова Алсу Галиевна

аспирантка Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова



Н. Ф. ГАРИПОВА  
Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова

## В. К. НОВИЦКИЙ И ЕГО ФОРТЕПИАННАЯ «ШКОЛА»

УДК 78.072.1-2

**В**икентий Казимирович Новицкий (? – 1886) – пианист, педагог, дирижёр, композитор – жил в Уфе и имел статус ссыльного по политическим убеждениям. Время затеряло многие сведения и подробности о его деятельности, однако удалось найти интересные материалы, собранные по крупицам в архивах страны, раскрывающие его личность одарённого музыканта и талантливого педагога.

Краткие официальные сведения о Новицком изложены в четырёхтомном био-библиографическом словаре Г. Б. Бернанда и И. М. Ямпольского «Кто писал о музыке»<sup>1</sup>. Благодаря этим авторам мы знаем, что В. К. Новицкий<sup>2</sup> родился в Варшаве, где и получил музыкальное образование.

В донесениях уфимского полицейского управления сохранились сведения о том, что он жил на средства от занятий в форме частной практики, зарабатывая всего лишь одним уроком в неделю. Этим уфимским урокам по фортепиано пианистка В. В. Тиманова была обязана своей исполнительской карьерой. Впоследствии она напишет о Новицком: «В Уфе был очень хороший преподаватель, у которого я занималась три года...»<sup>3</sup>. В. Новицкий оставил о себе память благодаря изданию, которое посвятил учащимся, начинающим заниматься фортепианной игрой<sup>4</sup>. Объёмный труд имеет характерное для педагогических трактатов развёрнутое название «Полная теоретико-практическая школа, или Руководство к достижению правильной и основательной игры фортепиано почерпнутое из метод многих известных сочинителей в 100 уроках с присовокуплением некоторых сведений относительно генерал-баса и словаря музыкальных терминов в систематическом порядке»<sup>5</sup>.

«Школа» была издана в Санкт-Петербурге в 1849 г. у издателя К. Ф. Гольца – «комиссионера по поставке нот в учебные заведения ... под Высочайшим покровительством Государыни Императрицы в большой Морской, в доме Жако № 12».

Изданный в Санкт-Петербурге, труд В. К. Новицкого был удостоен внимания самой императрицы. На третьей странице издания сделана надпись следующего содержания: «Ея величество государыня императрица во изъявление Высочайшего Своего благоволения за поднесение ея императорскому вели-

честву сего Руководства, Всемилостивейше изволила пожаловать сочинителю золотые часы»<sup>6</sup>.

Автор фортепианной «Школы» пользовался достаточной известностью в Петербурге, о чём свидетельствует солидный список лиц, подписавшихся на издание (87 человек). Среди них – имена придворных чиновников: коллежских и титулярных советников, статских советников, губернских секретарей, коллежских асессоров, надворных советников, предводителей дворянства; *титулованных особ*: баронов, княгинь; *военных чинов*: полковников, лейтенантов, ротмистров, поручиков; *разночинцев*: купцов, инженеров, учителей музыки и многих других любителей искусства.

«Школа» представляет собой объёмную работу, состоящую из методических пояснений и прилагающихся к ним нотных упражнений. В предисловии к «Школе» автор предстаёт грамотным и образованным педагогом, излагая свою авторскую установку в форме письма «От Дамы, одной из немногих Артисток любительниц музыки»<sup>7</sup>, которая, говоря о потребностях многих в такой школе, будто бы предлагает Новицкому структуру предполагаемого издания.

Структура работы обозначена автором в названии. В то же время, «Школу» можно условно разделить на несколько подразделов. Первые 57 уроков представляют собой материал, в котором даются азы музыкальной грамоты и постановки руки. Начиная с 58-го урока, как обозначает в предисловии сам автор фортепианной школы, имеются «некоторые сведения относительно генерал-баса»<sup>8</sup>. Раздел «Grand Exercice» («Большие упражнения») содержит уроки 75–100, в которых ученику предлагается продемонстрировать свою «оснащённость» и подготовленность в самостоятельных упражнениях по игре на фортепиано.

Работа Новицкого имеет чёткие цели обучения, сформулированные в так называемом «Плане фортепианной школы». Профессиональная осведомлённость автора заявляет о себе в первом же пункте, где сказано о том, что его «Школа» аккумулировала самые известные методики «славнейших сочинителей». При дальнейшем изучении работы становится понятным, что это не просто слова. Автор методически грамотно и последовательно ведёт начинающего



Титульный лист «Школы» для фортепиано В.К. Новицкого



пианиста к постижению знаний, умений и навыков игры на фортепиано и воспитанию независимости от учителя к концу изучения основ «Школы».

Новицкий стремится к тому, чтобы методические позиции были постигнуты учеником на интересном и оригинальном материале. Для этих целей он сочиняет специальные упражнения для изучения и закрепления заданий по определённой теме, заявляя о себе не только как о педагоге, но и как о композиторе, иллюстрирующем методические позиции.

«Школа» имеет чёткий адрес и обращена к начинающим музыкантам – детям восьми лет, которые не знакомы с нотной грамотой и должны проходить в обучении путь постепенного усложнения заданий. В основу методики, говоря современным языком, положены индуктивные принципы: от простого – к сложному, от частного – к общему и закономерному. Новицкий пишет: «Разделить на уровни с тщательной постепенностью, от первоначальных правил, до возможного совершенства <...> Первый предмет, хорошо постигнутый учеником, должен служить ему основанием к уразумению следующего»<sup>9</sup>.

«Школа» Новицкого предполагает знакомство ученика с музыкальной грамотой и фортепианной клавиатурой. Автор последовательно развивает мысль об одновременном и постоянном техническом развитии обеих рук. Раздел постановки рук он начинает с левой руки: «Как клавиатура берёт своё начало с левой стороны, то и мы начнём с уложения пальцев левой руки» [2, с. 3]<sup>10</sup>. Подобным же образом – также с левой руки – он рекомендует изучать нотный стан. При этом даётся указание поставить пальцы левой руки подряд, начиная с ноты «до» малой октавы<sup>11</sup> только на белых клавишах.

На последующих уроках Новицкий последовательно возвращается к вопросу о техническом развитии ученика и при этом большое внимание уделяет игре гамм и арпеджио. Он обосновывает это тем, что обе руки упражняются в ловкости и укреплении пальцев одинаково, что соответственно приводит к достижению ровности и беглости обеих рук. «Многие ошибаются утверждая: будто бы левая рука менее способна правой! И действительно она будет неловка, если в самом начале учения пренебречь её упражнением», – пишет автор<sup>12</sup>.

При знакомстве с логикой построения школы обнаруживается стремление автора направить ученика на точное воспроизведение нотного текста. Пунктуальность, а в хорошем смысле и педантичность, характеризуют самого автора школы как педагога высокопрофессионального и взыскательного.

Приведём в качестве примера его наставления по поводу исполнения пауз: «Точность в выдерживании пауз должна быть тщательно наблюдаема, равно как и в нотах»<sup>13</sup>. В другом случае Новицкий постоянно напоминает о необходимости соблюдения ровности такта и советует считать вслух, а потом про себя. В уроке № 20 он справедливо называет мерилом ровности метрономом, в то же время замечая, что «бес-

престанное употребление метронома бесполезно»<sup>14</sup>.

Может быть, наивно в наше время звучит фраза о том, что «такт есть душа музыки». Автор школы вкладывает в понятие «такта» размер и ритмическую организацию музыкальных звуков, ещё не предполагая, что следующий век принесёт разительные перемены в построении мелодии и наполнит тактовую черту значительно большей долей условности. Рассуждения о педализации, аккомпанементе и технике исполнения производят впечатление о нём как о достаточно осведомлённом в методиках преподавания. Так, далее читаем: «... многие пианисты... по какому-то предубеждению или желанию произвести эффект шумом звуков, а иные, чтобы покрыть свои недостатки придавливают педаль по произволу и держат беззастенчиво. Если в пьесе есть означение педали, то пианист должен руководствоваться знанием Аккордов, и употреблять педаль только в тех местах, где такт или несколько тактов составлены из однородных Аккордов»<sup>15</sup>. Возможности педализации – такие, как полупедаль, не были в ту пору известны. В то же время, фундаментальный принцип, безусловно, оказывается верным.

Автор апеллирует к слуховым ассоциациям и считает необходимым проводить работу, сочетающую техническое развитие и слуховой тренинг (раздел «О группах нечётных нот»). Он верно подмечает: «... группы нечётных нот ... легко вместить и приноровить к одной ноте, но разделить между двумя или четырьмя можно только посредством слуха, а не посредством расчёта...»<sup>16</sup>.

Новицкий даёт полезные советы начинающим пианистам и педагогам в подкладывании 1-го пальца: «... чтобы это исполнить и без неправильного движения руки (которой кисть должна оставаться в параллельном положении и немного выгнута), то следующее упражнение, повторяемое многократно, приучит исполнять с лёгкостью всякого рода пассажи»<sup>17</sup>. Внимание педагога к этой проблеме вполне закономерно, так как от правильно избранной позиции пальцев зависит скорость и ровность удара по клавише. Упражнение, которое приводит Новицкий, полезно для повседневной тренировки пианиста. Однако оно было бы ещё более эффективным, если бы ко 2-му пальцу добавили слева ноту «си» 1-м пальцем.

Приведём упражнение из фортепианной «Школы» (Урок 27), которое педагог специально сочинил в качестве упражнения на подкладывание 1-го пальца.

В «Школе» Новицкого безусловно имеется немало полезных и интересных наблюдений для современных педагогов-пианистов. Они прежде всего лежат в плоскости технического развития ученика. Призыв изучать как можно больше гаммы и технические упражнения является и поныне важной частью подготовки пианиста.

Методика «Школы» Новицкого со всеми её позитивными положениями являлась, тем не менее, отражением понимания места и роли музыкального искусства того времени и вполне естественно, что профессиональные взгляды автора были созвучны

## «Школа» В. К. Новицкого. Урок 27



эстетическим воззрениям эпохи. По этой причине в фортепианной школе достаточно большое внимание уделяется исполнению украшений, обучению которым В. Новицкий посвятил несколько уроков.

Интересен раздел о выборе пьесы и рассуждения о причинах неудачного исполнения. Причины эти, по мнению автора, кроются в таких моментах, как «рассеянность ученика, отсутствие у него надлежащего внимания», а также в природной застенчивости или неуверенности в своих силах. В преодолении этих качеств, мешающих исполнению, в целях воспитания артистизма и уверенности педагогу необходимо пользоваться, как пишет автор школы, словами одобрения и похвалы, несмотря на то, что они «...довольно часто бывают вредны, но им же обязаны молодые таланты своим развитием, а может быть и Гениальным совершенствованием <...> похвалы рассудительные, со знанием дела ободряют ученика и много способствуют его успехам и совершенству»<sup>18</sup>.

Фортепианная «Школа» Новицкого, судя по всему, является итогом его многолетней педагогической работы. Она представляет собой продуманный и сис-

тематизированный труд, текст которого достаточно хорошо отредактирован, изложен грамотно и доступно. В то же время обращает на себя внимание принятое в то время представление о звукоизвлечении, которое автор работы трактует и излагает как «удар по клавише». Теория «пения на фортепиано» ещё только осмысливалась ведущими фортепианными исполнителями.

Тонкие наблюдения Новицкий демонстрирует в разделе «Об аккомпанементе», где справедливо подмечает: «...можно быть хорошим солистом и не быть в состоянии удовлетворительно аккомпанировать». Он указывает на то, что надо «знать почти наизусть музыку первенствующего голоса и руководствоваться более слухом, чем ровностью такта и правильного темпа»<sup>19</sup>.

«Школа» преподавания игры на фортепиано является прекрасным доказательством обширного педагогического кругозора и опыта В. Новицкого, которые он продемонстрировал в фундаментальной, системной работе с Верой Тимановой. Под его руководством юная пианистка в своё время дала несколько концертов, вызвавших восторженные отклики уфимских любителей музыки. Именно благодаря методически правильно построенным занятиям ею были достигнуты блестящие успехи. По всей вероятности, Новицкий, получивший европейское музыкальное образование и имевший большой педагогический опыт, сознательно основывался на педагогических традициях европейской музыкальной фортепианной педагогики<sup>20</sup>.

Изучение труда педагога-пианиста в очередной раз свидетельствует о фундаментальном значении европейских фортепианных традиций для становления русской, а затем и советской фортепианной школы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бернандт Г., Ямпольский И. Кто писал о музыке: био-библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. – М.: Сов. композитор, 1974. – Т. 2. – С. 246.

<sup>2</sup> В специальной литературе фигурируют два имени Новицкого – Викентий и Людвиг. В словаре Г. Бернанда и И. Ямпольского оба они приводятся, как принадлежащие пианисту-педагогу Новицкому.

<sup>3</sup> Цит. по: Атанова Л. Вера Тиманова // Сохраним выцветшие строки... / сост. В. А. Скачилов. – Уфа: Башкиргониздат, 1988. – С. 81.

<sup>4</sup> Хранится в нотном отделе Российской национальной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге.

<sup>5</sup> Новицкий В. Полная теоретико-практическая школа, или Руководство к достижению правильной и основательной игры фортепиано почерпнутое из метод многих известных сочинителей в 100 уроках с присовокуплением некоторых сведений относительно генерал баса и словаря музыкальных терминов в систематическом порядке. – СПб.: К. Ф. Гольц и Ф. Прен, 1849.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же. С. VII.

<sup>8</sup> В названии и в тексте «Школы» Новицкий записывает слово «бас» в необычной для современной музыкальной терминологии транскрипции («басс»).

<sup>9</sup> Там же. С. VIII.

<sup>10</sup> Цитаты здесь и далее приводятся в орфографии издания.

<sup>11</sup> В «Школе» В. Новицкого название октав не соответствует современному их значению. Так, автор делит клавиатуру на семь октав, именуя самую нижнюю октаву первой и т. д., в отличие от современных названий: субконтроктава, контроктава, большая октава и т. д.

<sup>12</sup> Новицкий В. Указ. соч. С. 43.

<sup>13</sup> Там же. С. 16.

<sup>14</sup> Там же. С. 20.

<sup>15</sup> Там же. С. 74.

<sup>16</sup> Там же. С. 22.

<sup>17</sup> Там же. С. 27.

<sup>18</sup> Там же. С. 72.

<sup>19</sup> Там же. С. 69.

<sup>20</sup> Скончался В. К. Новицкий 7 (19) января 1886 г. в имении близ г. Арска Казанской губернии.

## Гарипова Нинэль Фёдоровна

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры фортепиано  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова



Материалы, документы, архивы

Н. Ю. ГРОДНИЦКАЯ

*Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова***«МИНУВШЕЕ ПРОХОДИТ ПРЕДО МНОЮ...»  
Из «Воспоминаний» Гельмера Синисало**

УДК 78.071.1

Гельмер Несторович Синисало (1920–1989) – один из творцов музыкальной культуры Карелии, создатель в профессиональном искусстве республики жанров национального балета, симфонии, инструментального концерта. Ему присвоены почётные звания заслуженного артиста Карело-Финской ССР (1949), народного артиста РСФСР (1959), народного артиста СССР (1978). С 1956-го по 1989 годы он являлся председателем карельского отделения СК России. Наделённый от природы щедрым мелодическим даром,



*Г. Н. Синисало за работой  
в своём кабинете.  
Конец 1950-х гг.*

воспитанный на классике, впитавший приметы многонационального (русского, финского, карельского, вепсского) фольклора, внимательно прислушивавшийся к интонационному языку советской эпохи, композитор соединил все эти истоки в собственном преломлении. Национальный архив республики Карелия хранит «Воспоминания» композитора<sup>1</sup>, где он описывает свои впечатления о фактах и событиях истории культуры Карелии, судьбах музыкантов, стоявших у истоков профессионального творчества.

*Архивная справка: «Воспоминания» Г. Н. Синисало, к сожалению, не завершены, они обрываются неожиданно. Начальный раздел с некоторыми добавлениями переписан с карандашного черновика на чернильный чистовик, что обнаруживается при сравнении текстов. Сопоставляя некоторые даты, можно понять, что композитор начал вести записи в 1982 году. Когда и по какой причине остановился, пока установить не удалось. Записи делались на бумаге различного формата: «А4» и блокнотных листках. По характеру текста, изложенного на блокнотных листках, чувствуется, что он создавался не как воспоминания, а как живое обращение (возможно, для публичной встречи со слушателями). Но в архиве всё соединено в одном документе, и это воспринимается достаточно естественно. Рукопись содержит 72 листа различного формата, поэтому точное определение объёма весьма затруднительно.*

**Ж**анр «Воспоминаний» издавна относится к числу наиболее востребованных во все времена. Взгляд непосредственного участника событий на прошедшее, его «персонажей» всегда интересен. И чем значительнее личность вспоминающего, тем привлекательнее его суждения. Они невольно дают пищу для размышлений. Главным содержанием

воспоминаний Синисало, помимо биографических фактов, описания истории рождения республиканской композиторской организации, перипетий военных лет, становятся небольшие «новеллы» об отдельных людях, с которыми его сводила судьба. Большинство из них – видные представители карельской культуры, коллеги-композиторы. Читается рукопись с живым интересом, освещает ряд неизвестных деталей в истории карельской культуры, в чём-то по-новому характеризует и самого автора. В молодости, как вспоминали современники, Синисало был человеком компанейским, но в итоге выпавших на долю этого поколения драматических обстоятельств, частично в силу своего национального характера<sup>2</sup> стал довольно сдержанным и раскрывался лишь в приватной беседе, да и то далеко не с каждым. Бумага же, особенно в итоге пройденного пути, становилась своеобразным местом исповеди. За текстом встаёт человек удивительно доброжелательный, обычно отзывавшийся о людях с большой сердечностью и, как ни странно для художника, практически лишённый излишнего тщеславия, нередко мешающего естественному развитию творческой личности.

Желание делать записи по следам событий не раз посещало композитора, но каждый раз он отказывался от него, полагая, что вряд ли это будет кому-

то нужно. Однако случайный разговор с карельским поэтом Яакко Ругоевым<sup>3</sup> поколебал его в таком мнении: Ругоев «...высказал мысль о том, что ... мои воспоминания могли бы быть интересными и осветить в какой-то мере ход истории начала, становления и развития карельской профессиональной музыкальной культуры»<sup>4</sup>.

Синисало встал на путь музыканта-профессионала в тот момент, когда уже творчески раскрылись представители первого поколения композиторов республики<sup>5</sup>, оформился республиканский Союз композиторов (сначала, в 1937 году, как филиал Ленинградской организации, с 1939 года – в качестве самостоятельного), то есть, почва для формирования и профессионального роста начинающего композитора была подготовлена, творческая ситуация складывалась благоприятно.

По собственному признанию, приход Синисало в музыку был непредвиденным. С детсадовского возраста он обнаружил незаурядные живописные способности и в будущем видел себя художником или архитектором. Но однажды появился человек, который заинтересовал играющих во дворе мальчишек возможностью стать музыкантами духового оркестра. Имя этого человека – Иван Петрович Шнейдер<sup>6</sup>. Как сообщает композитор, до появления в Карелии Шнейдер был организатором музыкальной жизни в Невской Дубровке, потом оказался в Петрозаводске и стал одним из активнейших строителей музыкальной жизни республики. Он явился создателем двух самодеятельных коллективов – хора и духового оркестра, состоявших примерно из 80 человек каждый, функционировавших на базе Дома народного творчества.

Композитор вспоминал: «Он был угрюм, не словоохотлив. Мы... его побаивались. Он бывал резок, выражался необдуманно, иногда даже оскорблял своих товарищей по работе. Это вызывало не раз резкие стычки... Но в душе он был ласковым, добрым человеком, всегда готовым заглазить любую свою выходку. За это его любили...»<sup>7</sup>. Оба коллектива, созданных Шнейдером, «отличались высокими художественными качествами. И было совершенно замечательно, что весь состав духового оркестра... выступал в качестве мужского хора»<sup>8</sup>. Кстати, сам Синисало пел в партии вторых теноров. Во время гастрольных выездов по районам, которые случались нередко, в первом отделении обычно пел хор, во втором – играл оркестр: «Слушатели наши принимали концерты с восторгом. А какая превосходная польза от пения в хоре была для самих оркестрантов! Естественно, что лучшие силы молодых музыкантов этого оркестра вскоре перешли на работу в симфонический оркестр Карельского Радио и со временем стали известными музыкантами по всей республике»<sup>9</sup>. Синисало называет в этой связи такие имена, как О. Виитасаари, А. Дмитриев, В. Ринтала,

О. Салми, Э. Хуовинен<sup>10</sup>, и поясняет, что в духовом оркестре играли самодеятельные музыканты, приехавшие «из Америки, Канады и Финляндии, однако основной костяк оркестра составляли всё-таки местные музыканты, воспитанники Н. Солнышкова, Н. Королькова и Шнейдера»<sup>11</sup>.

Так четырнадцатилетним подростком благодаря Шнейдеру Синисало попал в духовой оркестр. Поначалу, не представляя, из каких инструментов тот состоит, он заявил о желании играть на фортепиано. Выяснив, что такого инструмента в оркестре нет, вспомнил о саксофоне. Но и от этого пришлось отказаться, поскольку приобрести саксофон в то время было почти невозможно. Наконец, Шнейдер свёл его с Солнышковым, который стал первым и главным учителем мальчика: «Мой будущий педагог определил, что мои губы и длинные пальцы вполне соответствуют норме для игры на флейте. Откровенно говоря, я был разочарован таким результатом. Флейта меня не привлекала. Я даже чуть не отказался от всей затеи. Но мне вручили весьма старомодную альбертовской системы флейту, и в один из ближайших дней я явился на первый свой урок к Н. А. Солнышкову. Это было осенью 1934 года...

Занятия пошли неожиданно легко. Всё, что объяснял и показывал мне мой педагог, я усваивал с необыкновенной для самого себя лёгкостью. Посещения уроков стали приносить большую радость и удовольствие. И вскоре я понял и узнал, что стал учеником замечательного музыканта». Гельмер Несторович вспоминает, что Солнышков был не только «разносторонне эрудированным педагогом и требовательным воспитателем», но – удивительным человеком и замечательным музыкантом, часто выступая «в качестве дирижёра в концертах симфонического оркестра. Долгое время возглавлял духовой оркестр Дома народного творчества. В начале 1937 года он неустанно готовил этот оркестр к выступлению в Ленинграде в Дни Декады карельского искусства. Это выступление не состоялось, – в разгар активнейшей работы Николай Александрович неожиданно скончался»<sup>12</sup>. Поняв, кого он потерял в лице Солнышкова, Синисало долго не мог прийти в себя: «Как тяжела была для меня смерть Николая Александровича, не могу даже сейчас себе представить. Ведь я начал учиться у него в 1934 году. В 1935 году я был принят в симфонический оркестр Карельского радио и сидел “на посту” второго флейтиста, рядом с Н. А. Большие успехи в моей “карьере” были связаны (я в этом сейчас убеждён) не с моей талантливостью, а замечательными педагогическими знаниями и практическим умением педагога <...> Я успел стать профессиональным флейтистом за три года обучения в его классе, но мог бы достичь гораздо большего, если бы...»<sup>13</sup>. Ещё находясь «под крылом» Солнышкова, Синисало начал робко пробовать себя в сочинении, и



учитель заметил это. Ученик вёл себя как партизан на допросе, «но учитель мой требовал объяснения, сказав, что если это действительно попытка сочинять, то надо серьёзно поговорить. Я не признался в авторстве, и мой дорогой Н. А. так и не узнал о моих мечтах стать композитором»<sup>14</sup>.

Так или иначе «грех» сочинительства стал достоянием коллег по оркестру, которые помогали автору озвучить созданное. Пьесы становились всё масштабнее и серьёзнее. Однажды, когда закончилась репетиция, «я, – пишет Синисало, – обратился к дирижёру Л. Я. Левину с просьбой ... принять участие в качестве пианиста в исполнении моего очередного опуса. Он всегда относился ко мне с интересом и доброжелательством и охотно согласился. После нашего музицирования он сказал, что мне следовало бы серьёзно подумать о занятиях по композиции»<sup>15</sup>. Через некоторое время оркестр, руководимый Левиным, проиграл на репетиции «Испанский танец» Синисало. Безмерному счастью автора и благодарности коллегам не было предела.

Дарование Синисало заметили композиторы республики. И здесь особую роль сыграл председатель Союза композиторов республики Рувим Пергамент. Синисало вспоминал, что тот часто бывал на экзаменах в музыкальном училище, интересовался молодыми. О самом Пергаменте в «Воспоминаниях» читаем: «В 1926 году двадцатилетним юношей Рувим Самуилович, окончив Ленинградскую консерваторию по классу скрипки<sup>16</sup>, возвратился в Петрозаводск. С этого времени началась его практическая музыкальная деятельность. Он работал в качестве скрипача и дирижёра в театре, на радио: был заведующим музыкальной частью Русского драматического театра, руководителем театрализованных концертных программ, художественным руководителем Радиокomiteта, а затем Карельской Государственной филармонии. Вместе с тем Рувим Самуилович уделял много времени творческой работе, создавая музыку к театральным спектаклям и радиопостановкам. Была написана оперетта “Две весны” и много музыки для Театра юного зрителя, активным посетителем спектаклей которого был и я»<sup>17</sup>. Синисало отмечает первые значительные достижения Пергамента, особо подчёркивая создание симфонической поэмы «Аино» на сюжет из «Калевалы». Из «Воспоминаний» узнаём, каким жизнерадостным человеком был Рувим Самуилович, его шуткам не было конца. Порой они носили столь острый характер, что могли обернуться для Пергамента большими неприятностями. К примеру, занимая различные высокие посты в культуре республики, он оставался беспартийным, в этом проявилась его принципиальная позиция. На недоуменные вопросы любопытствующих он отшучивался фразой: «я сочувствующий», имея, однако, в виду «соболезнование» тем, кто не смог избежать партийной принадлежности. Синисало ис-

пытывал к Пергаменту не только большое уважение, но и восхищался «его талантом, его замечательными произведениями и всем тем, что он сделал для музыкального искусства, становления профессионального музыкального творчества в Карелии... Он был пионером карельской музыкальной культуры, активным общественным деятелем и всегда доброжелательным и добрым товарищем и другом»<sup>18</sup>. Когда в 1940 году началась подготовка к Декаде советской музыки в Петрозаводске, Пергамент подключил к этому делу и Синисало, предложив ему попробовать написать Концерт для флейты. Преодолевая большие трудности, поскольку опыта работы в крупном жанре не было, молодой композитор при помощи старших с задачей справился. Концерт был написан и успешно исполнен среди прочих произведений Декады самим автором. На банкете в честь завершения Дней советской музыки «Пергамент вручил подарки многим исполнителям оркестра. Мне “в связи со вступлением в зрелый возраст” Рувим Самуилович протянул бритвенный прибор»<sup>19</sup>. Так Пергамент стал «крёстным отцом» Синисало при принятии в Союз композиторов.

Далее планировалась учёба в консерватории, но все карты смешала война. Художественные коллективы подверглись реорганизации. Артисты Музыкального театра и симфонического оркестра были поделены на концертные бригады, их базой стал Беломорск – временная столица республики. В одной из таких бригад оказался и Гельмер Синисало. В эти годы рядом с ним находился Леонид Васильевич Вишкарёв<sup>20</sup>, приехавший в Карелию по договору в качестве пианиста. Они много общались. Благодарная память Вишкарёву вылилась и на страницы «Воспоминаний»: «Я с ним очень подружился и нашёл в нём не только хорошего товарища и затем друга, но и педагога-учителя. Леонид Васильевич много играл мне... Он заинтересовал меня музыкой для фортепиано. Вскоре появились плоды этих музыкальных встреч. Я написал несколько прелюдий для фортепиано, составивших потом целый цикл из 24 прелюдий (во всех тональностях), а затем и Сонату для фортепиано... Всегда с радостью и благодарностью думаю об этом замечательном друге, сделавшем очень много для карельской профессиональной музыки в качестве композитора, педагога и общественного деятеля республики»<sup>21</sup>, ставшим «одним из талантливейших пионеров... карельской национальной музыкальной культуры»<sup>22</sup>.

Близким Синисало человеком был Карл Эрик-Риич Раутио. Этот музыкант приехал в Россию в 1922 году из США, куда в своё время отправился на заработки из родной Финляндии. Работая на угольной шахте и мечтая стать музыкантом, он добился своего, заочно окончив музыкальный факультет Калифорнийского университета. Синисало увидел и узнал Раутио ещё мальчишкой. После возвращения

в Петрозаводск в 1928 году<sup>23</sup> «наша семья, – пишет автор, – поселилась в “городке” финского Педагогического техникума, где несколько лет уже жили и работали в качестве педагогов Карл Эрикович Раутио и Лаури Карлович Йоусинен<sup>24</sup>. Помимо педагогической работы Раутио вёл большую общественную деятельность как организатор и руководитель хора и оркестра техникума. С этими коллективами он проводил множество мероприятий, концертов, в которых принимали участие и студенты техникума, и просто любители музыки. Благодаря этому он невольно стал центральной фигурой художественной жизни техникума. В этой роли его и увидел будущий композитор. Он замечает: «Мне было тогда 7–8 лет. Стать музыкантом я не собирался, хотя и любил музыку и с большой завистью следил за игрой оркестрантов. Несмотря на юность свою, я навсегда запомнил много интересного из виденного и слышанного мною в стенах Педагогического техникума. Отлично помню, с каким глубоким уважением и благодарностью относились студенты к своему педагогу по музыке. Часто и сейчас приходится встречать бывших учеников К. Э. Раутио, с любовью его вспоминающих».

Большую воспитательную работу К. Э. проводил в детдоме, где организовал и много лет руководил духовым оркестром. Многие участники этого коллектива стали потом настоящими артистами-исполнителями»<sup>25</sup>.

В 50-е годы Синисало вступает в пору творческой зрелости. Стандарты государственной национальной политики приводят к закономерному выдвижению его на пост председателя СК. Это произошло в 1956 году и прервалось только с уходом из жизни. Но в данном случае этот факт не следует рассматривать только с политических позиций. Гельмер Несторович был безусловно самой достойной фигурой следующего по отношению к первой композиторской генерации поколения. Творческие достижения и личные качества сделали его неоспоримым главой. Автору этих строк довелось наблюдать жизнь Союза композиторов с 1967 года. То, как Синисало вёл творческие собрания, как спокойно умел разрядить конфликтную ситуацию (хотя подобные возникали крайне редко), с каким уважением к нему относились все окружающие, не вызывало сомнений в том, что этот человек безусловно по праву занимает столь почётное место.

Из «Воспоминаний» видно, насколько его заботили проблемы пополнения организации молодыми национальными силами, но он прекрасно осознавал, что это очень не просто. В 50-е годы, когда Синисало преподавал в музыкальном училище, в его классе появился юноша, обнаруживший незаурядное дарование. Это был сын Карла Раутио – Ройне (1934–1960). О нём Синисало пишет с особой теплотой. Сначала Ройне «учился игре на трубе, а затем проявил оп-

ределённый интерес к карельскому фольклору и, участвуя в ряде экспедиций, проводимых в районах республики и руководимых замечательной фольклористкой, много сделавшей для собирания и изучения карельской, финской, вепсской, поморской народной песни, Л. М. Кершнер<sup>26</sup>, достаточно глубоко сумел изучить народный дух, его мелос. Этим несомненно объясняется столь точное и правильное национальное звучание его произведений <...> Уже первое его симфоническое сочинение, законченное им под моим руководством к окончанию училища, симфоническая картина “Куллерво” на темы “Калевалы”, радовало талантливостью автора, вселяя надежду на то, что в нашей республике появился значительный музыкальный, а главное – национальный талант. Это было очень важно уже потому, что кроме Р. Раутио среди студентов училища, да и вообще среди молодых музыкантов того времени он оказался единственным, подающим большие надежды. Первый крупный опус Р. Раутио был исполнен в программе концерта <...> Ройне Раутио был рекомендован для поступления в Ленинградскую консерваторию, где и продолжил своё музыкальное образование теперь уже в классе Евлахова»<sup>27</sup>.

Все возложенные на него ожидания Ройне блестяще оправдал. На выпускном экзамене он представил новое яркое национальное произведение – симфоническую сюиту «Похёла». Вернувшись в Карелию, он «занялся активной музыкальной деятельностью: руководил оркестром кантелистов, много писал, был принят в члены СК. Он часто делился со мной своими творческими планами. А эти планы были весьма обширны, интересны. Главной мыслью их было создание произведений глубоко национальных по духу». Если бы не трагическая смерть в 27 лет, «можно себе представить, какое важное место он занимал бы уже сейчас в истории карельской национальной музыки»<sup>28</sup>. Это подтверждают лучшие произведения Ройне Раутио, продолжающие звучать и поныне.

Многое из «Воспоминаний» Синисало, к сожалению, остаётся за рамками данной публикации: подробности биографического характера, в частности, – фрагмент о дошкольном детстве, военных буднях, связанные с работой в концертной бригаде. Оказался в стороне и очерк о Ялмари Виртанене<sup>29</sup>. Восторженное восприятие неординарной даже внешне, судя по описанию, фигуры этого человека, композитор пронёс через всю жизнь. Конечно, будучи мальчишкой, он не мог по-настоящему оценить значение творчества художника, это понимание пришло позже, но вспыхнувшее в детстве преклонение сохранилось.

Главный же результат знакомства с «Воспоминаниями» – это видение очень важного в истории карельской музыкальной культуры периода глазами и сердцем одного из тех, кто эту культуру творил.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Национальный архив Республики Карелия (НАРК), фонд 1214.

<sup>2</sup> Гельмер Синисало родился в семье финских эмигрантов, приехавших в Россию после поражения финской революции 1918 года.

<sup>3</sup> Ругоев Яакко Васильевич (1918–1993) – карельский поэт, писатель, автор более двадцати сборников стихов и поэм, множества повестей, рассказов и очерков, выразитель лирико-эпических традиций карельской словесности. На его стихи композиторами республики создано немало вокальных произведений.

<sup>4</sup> Синисало Г. Н. Воспоминания // НАРК. – Ф.1214, св. 1, д. 12/77. – Л. 1.

<sup>5</sup> К ним относятся: Карл Эрикович Раутио (1885–1963) – создатель первого значительного для карельской музыки симфонического произведения на фольклорном материале «Карельская свадьба» и очень большого числа инструментальных и вокальных опусов, музыкально-общественный деятель, принимавший участие в рождении таких профессиональных коллективов, как симфонический оркестр, национальный ансамбль песни и танца «Кантеле»; Леопольд Яковлевич Теплицкий (1890–1965) – композитор, педагог и крупный дирижёр, много лет возглавлявший республиканский симфонический оркестр (подробнее о нём см.: Гродницкая Н. Ю. Рискнул и нырнул в джаз... // Музыка и время. – 2006. – № 6. – С. 21–25); Рувим Самуилович Пергамент (1906–1965) – скрипач, дирижёр, композитор, автор первой национальной комической оперы «Кумоха», вокально-симфонической поэмы «Айно» по мотивам карело-финского эпоса «Калевала» и множества ярких инструментальных и вокальных сочинений.

<sup>6</sup> Об И. П. Шнейдере пока не обнаружено никаких сведений, даже дат жизни. «Воспоминания» Синисало оказались единственным источником, проливающим свет на личность музыканта.

<sup>7</sup> Синисало Г. Н. Воспоминания... Л. 6.

<sup>8</sup> Там же. Л. 8. Хоровое пение в духовых оркестрах было характерной русской исполнительской традицией.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Все названные музыканты стали солистами симфонического оркестра Карельского Радио и Телевидения: Вяйно Ринтала и Олави Салми – кларнетисты, Александр Дмитриев – трубач, Олави Витасаари – литаврист.

<sup>11</sup> Солнышков Николай Александрович (?–1937) – флейтист, педагог; окончил в 1918 году Петроградскую консерваторию, в том же году приехал в Петрозаводск. Много сделал для развития музыкального образования (в музыкальной школе вёл теорию музыки и игру на всех деревянных духовых инструментах) и инструментального исполнительства в республике, в 1918 году организовал симфонический оркестр.

Корольков Аркадий Андреевич (1877–1944) – дирижёр, педагог. Образование получил в певческой школе 199 пехотного полка Лейб-гвардии, экстерном в 1916 году сдал экзамены на звание военного капельмейстера. С 1897 года работал в Петрозаводске. Организовал небольшой (14–18 человек) симфонический коллектив. Дирижировал военным духовым оркестром, оркестрами железнодорожников, Дома пионеров. В музыкальной школе преподавал игру на медных духовых инструментах, руководил духовым ансамблем и оркестром.

<sup>12</sup> Синисало Г. Н. Воспоминания... Л. 9–10.

<sup>13</sup> Там же. Л. 13.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. Л. 15.

<sup>16</sup> Не совсем точно: Пергамент не закончил консерваторию, покинув её после четвёртого курса. См. об этом подробнее: Гродницкая Н. Ю. Рувим Пергамент: первопроходец карельской музыки // Музыкальная академия. – 2008. – № 3. – С. 151–156.

<sup>17</sup> Синисало Г. Н. Воспоминания... Л. 70–71.

<sup>18</sup> Там же. Л. 31–32.

<sup>19</sup> Там же. Л. 19.

<sup>20</sup> Вишкарёв Леонид Васильевич (1907–2001) – пианист, композитор, создавший за годы пребывания в Карелии (с 1936-го по начало 1950-х годов) много различных сочинений, некоторые из которых, в том числе опера «Сампо» (1943), стали серьёзным вкладом в музыкальную культуру Карелии.

<sup>21</sup> В 1943–44 годах Вишкарёв исполнял обязанности председателя СК Карелии.

<sup>22</sup> Синисало Г. Н. Воспоминания... Л. 20.

<sup>23</sup> До этого семья несколько лет жила в Ленинграде.

<sup>24</sup> Йоусинен Лаури Карлович (1889–1948) – скрипач, педагог, композитор, общественный деятель. Учился в Чикагской консерватории, в 1922 году приехал в Карелию. Автор множества обработок народных песен, произведений других жанров.

<sup>25</sup> Синисало Г. Н. Воспоминания... Л. 35–37.

<sup>26</sup> Кершнер Лидия Михайловна (1905–1968) – известный советский музыковед, фольклорист, объездивший с экспедициями многие районы страны. Некоторое время работала в Карелии (1950–54 и 1957 годы). См., в частности, её статью «Музыка страны Калевалы» (Муз. жизнь. 1959. № 16).

<sup>27</sup> Евлахов Орест Александрович (1912–1973) – композитор, педагог. Преподавал в Ленинградской консерватории.

<sup>28</sup> Синисало Г. Н. Воспоминания... Л. 22–23.

<sup>29</sup> Виртанен Ялмари Эрикович (1889–1939) – народный поэт Карелии, писатель, драматург, переводчик был участником четырёхтомного издания стихов А. С. Пушкина на финский язык. С созданием в Карелии Ассоциации пролетарских писателей (1926) на протяжении десяти лет руководил республиканской писательской организацией. В 1938 году репрессирован, умер в Котласском пересыльном пункте.

## Гродницкая Наталия Юрьевна

доцент кафедры истории музыки

Петрозаводской государственной консерватории  
им. А. К. Глазунова.





## ДИССЕРТАЦИОННЫЕ СОВЕТЫ РОССИИ

### О ДИССЕРТАЦИОННОМ СОВЕТЕ САРАТОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

В июне 2008 году в Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л. В. Собинова возобновил свою работу объединённый диссертационный совет. За это время он обрёл ряд новых качеств. Прежде всего, совет стал докторским, а в числе специализаций наряду со специальностью «17.00.02 – Музыкальное искусство», появилась ещё одна новая специальность «17.00.09 – Теория и история искусства». Она даёт возможность представлять в совет диссертации, раскрывающие проблемы не только музыкальной науки, но и различных отраслей искусствознания, в том числе в их взаимодействии с историей, философией и другими областями научного знания.

В содружество с Саратовской государственной консерваторией, которая стала базовой организацией, вошли ещё четыре вуза – Астраханская государственная консерватория (академия), Воронежская государственная академия искусств, Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова и Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского.

Председателем диссертационного совета является доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, профессор А. И. Демченко. Вузы-соучредители делегировали для работы в совет ведущих учёных в области истории и теории музыки, музыкальной эстетики, истории и теории исполнительства, литературоведения, истории и теории искусств. Это доктор искусствоведения А. С. Ярешко, О. И. Кулапина, доктор философских наук З. В. Фомина (Саратовская государственная консерватория), доктор искусствоведения Л. П. Казанцева, П. П. Сладков (Астрахань), доктор искусствоведения В. Э. Девуцкий, Е. Б. Трёмбовельский (Воронеж), доктор педагогических наук А. С. Базиков (Тамбов), доктор филологических наук Е. Г. Елина, доктор исторических наук Н. С. Креленко, С. А. Мезин (Саратовский государственный университет).

В качестве приглашённых членов в деятельности совета принимают участие известные учёные – доктор искусствоведения Е. Б. Долинская (Москва), В. Н. Сыров (Нижний Новгород), Б. П. Хавторин (Оренбург), доктор философских наук А. В. Волошинов (Саратовский технический университет).

За два года работы объединённого совета были проведены защиты 4 докторских и 27 кандидатских диссертаций. Довольно широка география представленных к защите работ: Москва, Санкт-Петербург, Астрахань, Волгоград, Воронеж, Краснодар, Оренбург, Саратов, Тамбов, Уфа, Челябинск, а также Украина.

Диссертации, защищённые в совете, выполнены по самой разнообразной и актуальной проблематике, отражающей основные тенденции развития отечественного музыкознания и искусствознания.

Тематика двух работ по новой специальности «17.00.09 – Теория и история искусства» на соискание учёной степени доктора искусствоведения связана с вопросами развития российской культуры и общества на современном этапе. Диссертация П. С. Волковой «Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века)» представляет собой многостороннее исследование процесса становления и эволюции феномена реинтерпретации, под знаком которого обретает своё бытие современное искусство. Данный феномен изучается на основе анализа художественных произведений различных областей (литература, музыка, живопись, кино).

Появление диссертации Д. И. Варламова «Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном искусстве России XIX–XX веков» обусловлено социокультурной необходимостью теоретического осмысления и практического решения проблем, сложившихся в современном русском национальном инструментализме. В диссертации проведен теоретический анализ народных традиций и их разнообразных проявлений в русском национально-инструментальном искусстве.

Вопросы теоретического музыкознания раскрыты в докторской диссертации Л. В. Саввиной «Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики» (специальность «17.00.02 – Музыкальное искусство»). В многостороннем исследовании выявлены сущность феномена звукоорганизации как знака, ассоциативно связывающего явления немзыкальной реальности с его звуковым прообразом на основе кода. В работе представлена обширная панорама типов звукоорганизации с позиций эволюции и проявления культурной памяти.



Докторская диссертация по специальности «17.00.02 – Музыкальное искусство», выполненная И. В. Полозовой «Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев в историческом аспекте», посвящена малоизученной певческой культуре. В исследовании осуществлена научная реконструкция практики богослужебного пения в монастырях и ведущих общинах региона XVIII – до начала XXI века. Культура старообрядчества предстаёт как органичная система, включающая в себя вероучение, особые мировоззренческие установки, чин богослужения, корпус литургических текстов, искусство книгописания, богослужебное пение.

Тематика диссертационных работ на соискание учёной степени кандидата искусствоведения находится в русле актуальных проблем современного музыкознания и истории искусства. Это работы по теории музыки и методологии, среди которых – диссертация О. В. Пашиной «Концепция содержания музыкального произведения в музыкально-теоретической системе Е. В. Назайкинского». Данное исследование представляет собой первый опыт системного осмысления трудов выдающегося отечественного учёного. Диссертант расширяет комплекс знаний и методов в области исследования проблемы содержания музыки, что позволяет отнести диссертацию к области наукологии. К работам теоретического музыкознания примыкает диссертация Н. В. Королевской «Логика смыслообразования в жанрах вокального цикла, оратории и вокальной симфонии (на материале произведений саратовских композиторов)». Она посвящена проблемам семантических отношений слова и музыки на ранее не исследованном музыкальном материале, представленном произведениями саратовских композиторов А. Бренинга, Е. Гохман, О. Моралёва, В. Королевского, Е. Мякотина и др.

В центре внимания молодых учёных оказываются вопросы, связанные с изучением современных техник композиции, среди которых особый интерес вызывает серийный метод музыкального письма. Одна из диссертаций (специальность «17.00.09 – Теория и история искусства»), выполненная Е. В. Литвих, – «Концепция формы в серийной музыке Антона Веберна в контексте визуальных искусств XX века» – раскрывает названный метод в широком культурно-историческом контексте как одно из ярких проявлений нового мировосприятия и художественного мышления. В работе проводятся параллели между серийной музыкой Веберна и живописью русской Органической школы, а также авангардными архитектурными концепциями XX века. Диссертация Н. В. Девуцкой «Серийный феномен: истоки и эволюция. (На примере музыки А. Веберна и ранних сочинений П. Булеза)» (специальность «17.00.02 – Музыкальное искусство») представляет собой исследование сущностных особенностей серийного фе-

номена как самостоятельной высотной системы в аспекте её становления и эволюции. На основе анализа сочинений А. Веберна и П. Булеза автором работы решается двуединая задача – более глубокое изучение композиторской техники XX века и совершенствование аналитической методологии.

Представленные к защите диссертации показали, насколько широк круг проблем, интересующих молодых учёных. Одна из них – работа Т. С. Андрущак «Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века (к исследованию феномена)» – раскрывает малоизученную проблему – познание мемориальности как особого направления в музыкальном искусстве.

Неизменно внимание молодых исследователей привлекает творчество великих композиторов прошлого. При этом научный подход, представленный в работах, во многом отличается от уже сложившихся воззрений и позволяет по-новому взглянуть на казалось бы изученные вопросы. Таковы диссертации, посвящённые творчеству венских классиков, – это работа О. А. Гумеровой «Австро-немецкая симфония и клавирная соната второй половины XVIII века в свете эстетики “Бури и натиска”» и С. В. Тарасова «Камерно-вокальная музыка венских классиков. К проблеме генезиса и эволюции жанра».

В диссертации Н. С. Серовой «Воплощение мироустроительной идеи в творчестве Р. Вагнера и А. Н. Скрябина» (специальность «17.00.09 – Теория и история искусства») формулируются авторские концепции мироустроения Вагнера и Скрябина и устанавливаются ранее не раскрытые связи между художественными и философскими системами этих композиторов. В диссертации Т. В. Сафоновой «Творчество С. Прокофьева: анализ метафизической составляющей» (специальность «17.00.09 – Теория и история искусства») предпринята теоретическая реконструкция мироощущения С. Прокофьева. Направленность творчества композитора рассматривается близкой христианским традициям русской культуры и основным интенциям русской религиозно-идеалистической философии. Свои аспекты в рассмотрении творчества К. Дебюсси, М. Равеля, С. Рахманинова и А. Скрябина вносит диссертация Е. В. Парусовой «Пейзажные образы в фортепианном творчестве конца XIX – начала XX веков. К проблеме изобразительности в искусстве».

Исследовательский интерес вызывают вопросы истории и теории музыкальных жанров, их формирование, развитие и дальнейшая трансформация. Вопросы жанровых преобразований раскрываются в диссертациях И. В. Аппалоновой «Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века», И. А. Свиридовой «Русский духовный концерт. История и теория жанра» и т. д.



Ряд работ, представленных в совет, создан на стыке двух основных направлений современного музыкознания: истории музыкального искусства и исполнительских традиций. Это диссертация О. А. Демченко «Клавесин в России. К проблеме национальной идентификации», в которой реконструирована целостная панорама развёртывания клавесинной культуры в России. Диссертация Г. Ф. Головатой «"Евгений Онегин" Пушкина и Чайковского. Текст и версии», посвящённая выдающемуся артефакту русской культуры – «Евгению Онегину» Пушкина и Чайковского, который рассмотрен диссертантом как универсальный текст, способный порождать и в театре, и в сфере инструментализма всё новые творческие объекты – исполнительские, сценографические, транскрипторские. А также исследования Г. Н. Бескровной «Музыкальное исполнительство: процессуально-динамический аспект» и Н. Ю. Киревой «Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты» (специальность «17.00.09 – Теория и история искусства»).

В центре внимания молодых исследователей оказывается творчество известных музыкантов, исполнителей, композиторов второй половины XX – начала XXI века – тех, кто во многом определил развитие исполнительского и композиторского направлений в современном искусстве. Это диссертация Н. О. Погадаевой «Фёдор Серафимович Дружинин – исполнитель, педагог, композитор», диссертация С. В. Платоновой «Камерная музыка Виктора Платонова: опыт образно-смыслового анализа», посвящённая осмыслению художественного мира ныне живущего и активно работающего автора, а также научное исследование А. Л. Черняевой «Проблемы жанра современной

симфонии на примере творчества Ю. В. Воронцова и А. В. Чайковского».

Одной из важных сфер современного музыкознания является изучение фольклорных традиций, их развития и бытования в культурном пространстве страны. Вопросы этномузыкознания нашли своё воплощение в работах А. Р. Усмановой «Этномузыкальные параллели татар и тюркских этнических групп (ногайцев-карагашей, туркмен и казахов) Астраханской области», И. Л. Егоровой «Исполнительский стиль Л. А. Руслановой в контексте художественной интерпретации народных песен», Н. В. Бикметовой «Музыкальная драматургия свадебного обряда русских поселений реки Самары».

Проводимая диссертационным советом работа, несомненно, вносит существенный вклад в развитие отечественного музыкознания. Совет, созданный в Саратовской государственной консерватории – старейшем музыкальном высшем учебном заведении (в 2012 году будет отмечаться его столетие), играет важную роль в подготовке научно-педагогических кадров для музыкальных вузов большого российского региона, в активизации их научной деятельности. Многие соискатели являются преподавателями высших и средних специальных учебных заведений и имеют возможность практически использовать результаты своих научных изысканий в лекционных курсах, исполнительской деятельности, издавать монографии, печататься в научных изданиях.

Творческая атмосфера, царящая на заседаниях диссертационного совета, доброжелательное отношение к диссертантам, компетентность и высокий профессиональный уровень самих защит становятся хорошей научной школой для молодых учёных.

**Труханова Александра Геннадиевна** –  
Учёный секретарь диссертационного совета  
Саратовской государственной  
консерватории им. Л. В. Собинова,  
кандидат искусствоведения



Памяти Марка Генриховича Арановского

In Memory of Mark Genrikhovich Aranovsky

**«ВСЕГДА ОСТАВАТЬСЯ ЧЕСТНЫМ...»  
(последнее интервью журналу)**

**«TO ALWAYS REMAIN HONEST»  
(The Last Interview to PMN)**

16 декабря 2009 года ушёл из жизни Марк Генрихович Арановский – выдающийся российский учёный – музыковед, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Всю свою жизнь он отдал исследовательской работе – сначала в Ленинградском научно-исследовательском институте театра, музыки и кинематографии (ныне Российский институт истории искусств), а с 1980-го года – в Государственном институте искусствознания в Москве. В течение многих лет он возглавлял здесь Диссертационный совет, Отдел музыки, а в последние годы – созданный им Отдел современных проблем музыкального искусства.

Марк Генрихович был учёным-аналитиком, твёрдо отстаивающим высшие научные принципы. Его труды «Мелодика Прокофьева», «Симфонические искания», «Синтаксическая структура мелодии», «Музыкальный текст. Структура и свойства», «Первоначальный план оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила»», цикл исследований музыки Шостаковича, ряд статей по вопросам музыкального мышления и творческого процесса вошли в классический фонд отечественного музыкознания. В память о нём журнал представляет опубликованный ниже материал – интервью главному редактору «ПМН» Л. Н. Шаймухаметовой, статью «Слово об учителе» ст. научного сотрудника ГИИ Н. А. Рыжковой, информацию об изданиях, посвящённых М.Г. Арановскому.



*М. Г. Арановский*

December 16, 2009 is the day of untimely death of Mark Genrichovich Aranovsky – a prominent Russian scholar, musicologist, Doctor of Arts, Professor, Honored Worker of the Russian Federation. He gave all his life to research, first, at the Leningrad Research Institute of Theater, Music and Cinematography (currently – Russian Institute of History of Arts) and, from 1980, at the State Institute of Art Theory in Moscow. There, he has chaired the Dissertation Committee, the Division of Music and, in the recent years, his own creation, the Division of Contemporary Problems of Musical Art.

Mark Genrikhovich was a scholar-analyst, the one who stood firm in defense of the high scientific principles. His works “Melodicism of Prokofiev”, “The Quest for Symphonicism”, “Syntactic Structure of Melody”, “Musical Text. Structure and Characteristics”, “Initial Plan for M. I. Glinka’s Opera *Ruslan and Ljudmila*”, a cycle of essays on music of Shostakovich, a number of articles concerning the questions of musical thinking and creative process have become a part of golden collection of Russian musicological texts. In his memory, our journal publishes the following materials: an interview taken by the Chief Editor of the PMN Ljudmila N. Shaymukhametova, an article “A Word about the Teacher” by the Associate Professor of State Institute of Art Theory N. A. Ryzhkova, and the information on published materials dedicated to M. G. Aranovsky.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Марк Генрихович, за многие годы профессиональной исследовательской работы Вы оказались свидетелем разнообразных процессов, происходящих в российской науке. Можно ли обозначить самые важные, на ваш взгляд, события в развитии отечественного музыкознания?

**Question (L. N. Shaymukhametova)** – Mark Genrikhovich, during the years of your professional research you have become a witness to a variety of processes, which took place in Russian music scholarship. Could you mark

the most important events in the development of Russian musicology?

**Ответ (М. Г. Арановский)**

– Событий было так много, что для ответа на Ваш вопрос потребовалось бы написать большое исследование.

**Answer (M. G. Aranovsky)** – There were too many events, so many, that in order to answer to your question I would have to write a large study.



**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Хотелось бы узнать, кто были вашими учителями?

Q – We would like to find out, who were your teachers?

**Ответ (М. Г. Арановский)**

– Первым своим учителем я считаю Юрия Николаевича Тюлина, который поддержал мой интерес к музыковедению и посоветовал поступать на теоретико-композиторский факультет Ленинградской консерватории. Далее следуют руководитель моего дипломного проекта Эмилия Лазаревна Фрид и руководитель работы над кандидатской диссертацией Михаил Кесаревич Михайлов. Это – учителя, с которыми я непосредственно общался.

Второй круг учителей, – те, у которых я слушал лекции. Среди них – Михаил Семёнович Друскин, Юрий Всеволодович Келдыш, та же Эмилия Лазаревна Фрид, Борис Александрович Арапов, Николай Григорьевич Привано.

A – My first teacher was Yuri Nikolayevich Tjulín. He had supported my interest in musicology and advised to apply for the Department of Theory and Composition at the Leningrad Conservatory. Then, I would name the supervisor of my conservatory Diploma project Emilia Lazarevna Fried and the supervisor of my Candidate dissertation Mikhail Kesarevich Mikhailov. These are my teachers with whom I have spent years in daily communication. The second circle of my teachers includes those, whose lectures I have been attending. Among them there were Mikhail Semyonovich Druskin, Yuri Vsevolodovich Keldysh, Emilia Lazarevna Fried (whom I already mentioned), Boris Alexandrovich Arapov, and Nikolai Grigorievich Privano.

Не могу не сказать о людях, с которыми я работал и которые, несомненно, повлияли на моё профессиональное становление. Это Арнольд Наумович Сохор и Генрих Александрович Орлов. Наконец, самый широкий круг учёных, воздействие которых я на себе ощутил, – это искусствовед Генрих Вёльфлин, музыковеды Борис Владимирович Асафьев, Виктор Абрамович Цуккерман, Лео Абрамович Мазель, лингвисты Юрий Михайлович Лотман, Ролан Барт.

Но главное, как бы это ни показалось самонадеянным, я не принадлежал ни к какой школе, ни к какой традиции. Я всегда был автодидактом, то есть «учеником своих идей»: избирал те методы исследования, которые диктовали возникающие передо мной научные проблемы.

I have to mention also the people I have been working with, those who have influenced my professional becoming. These include Arnold Naumovich Sokhor and Genrich Alexandrovich Orlov. And, at last, I would like to name a wider circle of scholars, whose influence I have sensed during these years: an art critic Genrich Woelflin, musicologists Boris Vladimirovich Asafiev, Victor Abramovich Zuckerman, and Leo Abramovich Mazel, linguists Yuri Mikhailovich Lotman and Roland Barthes. But most importantly, no matter how strange this may sound, I never belonged to any school, to any tradition. I have always been an autodidact, that is, “the student of my own ideas”; I always chose those methods, which were dictated by the scientific problems I had to solve.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Какой из ваших опусов был первым?

Q – What was your first opus?

**Ответ (М. Г. Арановский)**

– Моим первым печатным опусом является статья в сборнике ЛГИТМИКа «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 4 – «Романтизм и русская музыка».

A – My first printed opus was an article, placed in the Collection of Works of LGITMIK “The Questions of Theory and Aesthetics of Music”, volume 4. The title of my article was “Romanticism and Russian Music”.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Вы – автор многих книг и фундаментальных исследований в разных областях музыковедения, которые во многом определили качественное состояние современной научной мысли. О них говорят: «У Арановского что ни статья – то концепция, что ни концепция – то открытие». А между прочим, у писателей, режиссёров, актёров обычно есть особая – центральная тема творчества. Наверное, она есть и у учёного?

Q – You have authored many books and fundamental studies in various areas of musicology, which, in many aspects, have defined the high standards of contemporary scholarly thought. They say about your works: “Each article of Aranovsky presents a concept; each such concept is a discovery.” By the way, actors, writers, theatrical directors – each have a central theme. Perhaps, there is such theme in the life of a scholar, as well?

**Ответ (М. Г. Арановский)**

– Да, действительно, у меня есть центральная проблема, которой я занимаюсь на протяжении долгих лет, исследуя её с разных сторон. Это – проблема музыкального мышления.

A – Yes, true, there is a central problem, which I have been working on throughout many years, approaching it from different angles. It is the problem of musical thinking.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Российскую науку принято официально делить на академическую и вузовскую, и неофициально – на столичную и периферийную. Это – формальное деление или Ваше зоркое профессиональное око видит между ними качественные различия?

A – Russian music scholarship is officially divided into academic and university-based, and unofficially, into central and peripheral. Is it a mere formality, or your well-trained professional eye sees here a qualitative differentiation?

**Ответ (М. Г. Арановский)**

– Мне кажется это деление условным и несущественным. Всё зависит от таланта исследователя, от его свежего взгляда на проблему.

A – I think that this division is conditional and unimportant. Everything depends on the talent of the researcher and on his or her fresh perception of a problem.



**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– В различных отраслях профессиональной деятельности есть понятие «научная школа». Какой смысл и оценку вы вкладываете в него применительно к музыкальной науке?

**Q** – Different fields of professional activity present “scientific schools”. What is your approach to a “scientific school” and how do you interpret such notion in application to musical scholarship?

**Ответ (М. Г. Арановский):**

– Да, действительно, в музыковедении складывались и складываются в наше время научные школы. Но, как мне кажется, это имеет и положительные, и отрицательные последствия. Положительные понятны, отрицательные же заключаются в том, что школа оказывает сковывающее воздействие на мышление исследователя, предлагая ему заранее кем-то выработанные пути. Я был неоднократно свидетелем и того, и другого. С моей точки зрения, всегда надо оставаться самим собой.

**A** – Yes, indeed, musicology as a field gave birth to different scientific schools. However, it seems to me, that their creation has both positive and negative consequences. The positive ones are self-evident; the negative ones are such, that the scientific school limits the freedom of a scholar, handing down ready-made paths of research. I have been a witness of both effects of such schools. I am convinced that it is always important to remain yourself.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Долгое время наука в России и на Западе существовала в параллельных мирах. Однако ничто не мешало нашим специалистам успешно существовать в полной изоляции от мира и при этом совершать открытия. Мировая наука по-прежнему развивается автономно и независимо от российского музыковедения. Ни на Западе, ни на Востоке нас не знают. Продвигаемся навстречу друг другу с большим трудом. Что вы думаете по этому поводу?

**Q** – For a long time the sciences<sup>1</sup> in Russia and in the West existed in the parallel worlds. Nothing has kept our scholars from successful work in complete isolation and from making great discoveries. The science in the world is still developing autonomously and independently from Russian musicology.

**Ответ (М. Г. Арановский)**

– Я думаю, это очень плохо. Наука должна питаться взаимнообменом идей, что относится к музыковедению так же, как и к физике, медицине, многим точным современным наукам.

<sup>1</sup> In Russian language, the word “science” (nauka) has the root “to learn” and applies to all scholarly fields, including, besides what is commonly called science in Anglo-Saxon tradition, humanities in general and, the art theory in particular. The translator is aware of this discrepancy and offers a compromise: in this context, Russian musicologists are talking about music scholarship, rather than science. However, the translator decided to retain the term “science” in few places in this interview in order to bring in the flavor of genuine Russian discourse.

**A** – I think that it is very bad. The science has to be nourished by the exchange of ideas. This applies to musicology just as it does to physics, medicine, and other natural sciences.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Сейчас много говорят и спорят об «оттоке» и «притоке» молодых сил в науку. Изменилась ли в последние годы эта ситуация?

**Q** – It is common nowadays to discuss the “inflow” and the “outflow” of young people in and out of science. Has the situation changed in the recent years?

**Ответ (М. Г. Арановский)**

– Я думаю, что придётся говорить только об оттоке. К сожалению, музыковедение в силу разных причин, в том числе и материального характера, оказалось малопривлекательным для молодёжи.

**A** – I think, it is mostly the outflow. Unfortunately, musicology, due to many reasons, material one being not the least of them, becomes less and less appealing to young people.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– А в ГИИ всё так же трудно защищать диссертации? Каков процент молодёжи среди диссертантов?

**Q** – How about the State Institute of Art Theory? What is the percentage of the young among the degree candidates?

**Ответ (М. Г. Арановский)**

– Диссертации защищать в Государственном институте искусствознания в Москве ничуть не труднее, чем в другом диссертационном совете. Всё зависит от качества работы, к которому мы предъявляем действительно серьёзные, академические требования. Молодёжь появляется, но гораздо реже, чем в прошлые годы.

**A** – It is not more difficult to defend a dissertation at the State Institute of Art Theory than in any other Dissertation Council. Everything depends on the quality of the work, to which we, indeed, approach with serious, academic requirements. Young people are coming in, but not as often as in the past.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– У врачей есть «клятва Гиппократова», у судей – «кодекс чести», широко известны «заповеди журналиста». Можете ли Вы сформулировать для молодых учёных важнейшие, на ваш взгляд, принципы профессиональной работы исследователя-музыковеда?

**Q** – The medical doctors have the Hippocrates Oath, the judges—the Code of Honor; it is known that there is the “Testament of the Journalist.” Could you formulate, for the young scholars, the most important principles of professional work of a music researcher?

**Ответ (М. Г. Арановский)**

– Всегда оставаться честным – и к людям, и по отношению к исследуемому материалу.

**A** – To always remain honest—in relation to people, as well as in relation to the research material.



Н. А. РЫЖКОВА  
Государственный институт искусствознания, Москва

## МАРК ГЕНРИХОВИЧ АРАНОВСКИЙ. СЛОВО ОБ УЧИТЕЛЕ

УДК 78.071.31

*Я убеждён, что изучение музыкального мышления  
как главной духовной силы музыки должно быть  
генеральной линией музыкознания.*

М. Арановский

Марк Генрихович Арановский составил целую эпоху в отечественном музыкознании (и не только в отечественном). Невозможно, пожалуй, найти книгу или статью современного музыковеда, в которой не было бы ссылок на его труды. И если существует рейтинг востребованности научных работ, то труды М. Г. занимают в нём, наверное, первое место. Его исследования охватывают множество аспектов современного музыкознания – мелодику и мелодический синтаксис, теорию симфонии и музыкального жанра в целом, музыкальную семиотику, теорию музыкального текста, музыкальное мышление, психологию и структуру творческого процесса. Книги М. Г. – «Мелодика Прокофьева», «Симфонические искания», «Синтаксическая структура мелодии», «Музыкальный текст. Структура и свойства», «Первоначальный план оперы Глинки “Руслан и Людмила”», цикл исследований музыки Шостаковича, ряд статей по вопросам музыкального мышления и творческого процесса – вошли в классический фонд отечественного музыкознания. М. Г. был инициатором, редактором-составителем и автором ряда статей коллективной монографии «Русская музыка и XX век», без которой теперь невозможно представить современное музыкознание. Наконец, в последние годы под его руководством была основана новая серия изданий под общим названием «Российские музыкальные архивы», которую открыла книга самого М. Г. – «Первоначальный план оперы М. И. Глинки “Руслан и Людмила”». Последняя книга М. Г., изданная при жизни – «Рукопись в структуре творческого процесса» (2009) завершила его многолетние исследования в области музыкальной текстологии и психологии творческого процесса. Она посвящена рукописям Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Прокофьева. Уже после смерти М. Г. вышла его книга «Возвращаясь к Шостаковичу», в которой собраны его статьи о музыке великого композитора, – как опубликованные ранее, так и новые. Над этой книгой он работал до последних дней жизни.

Марк Генрихович всегда был первооткрывателем: нового подхода, нового метода, новой теории.

Он обладал уникальной способностью по-новому взглянуть на казалось бы хорошо известные объекты и увидеть в них нечто новое – то, чего прежде не заметил никто. Он открыл «глубинную структуру» жанра симфонии, исследовал её семантический инвариант, сохраняющийся при всех модификациях этого жанра. Он выдвинул новую теорию мелодического синтаксиса, создал теорию музыкального текста, используя опыт семиотико-лингвистических наук. И это далеко не всё. Можно только удивляться столь разносторонним интересам учёного, сумевшего в каждой из своих работ сказать новое слово. Трудно поверить, что всё это осуществил один человек. Иногда кажется, что М. Г. Арановский – это коллектив учёных или даже целый научный институт. И как интенсивно и слаженно работал этот институт, сколько подлинных открытий он сделал, сколько книг и статей написал – и притом какого качества!

Когда М. Г. спрашивали, какова же главная тема его интересов – ведь диапазон его исследований был широчайшим – он всегда удивлялся вопросу и отвечал, что всю жизнь занимается одним и тем же. Действительно, все его работы пронизывает сквозная тема. Это – *природа музыкального мышления*. Именно её он рассматривал в различных проявлениях, исследуя с разных сторон – будь то музыкальный язык, музыкальный текст, музыкальный жанр, композиторское творчество. По сути, М. Г. создал новое направление и открыл новую область исследований в музыкознании. И чем бы ни занимался М. Г., к какой бы теме ни обращался, его мысль всегда была направлена на поиск глубинной структуры объекта. По его собственным словам, ему всегда было интересно докопаться до первопричин. И что бы ни исследовал учёный – будь то симфония, музыка Шостаковича, структура музыкального текста, – везде он искал эту первопричину – *глубинный уровень структуры*, из которого затем вырастает музыкальный организм.

Но прежде всего М. Г. был большим музыкантом. И если в своих исследованиях о жанре симфонии он писал о разных претворениях «формулы Человека» в разных частях симфонии – homo agens (Человек де-

ятельный), homo meditans (Человек мыслящий), homo ludens (Человек играющий), homo communis (Человек общественный)<sup>1</sup>, то сам М. Г. был, бесспорно, Homo musicus. Он искренно любил и понимал музыку. Все его книги буквально насыщены ею. И музыка в них – не иллюстрация к теории, а материал, из которого та вырастает. Его книги наглядно свидетельствуют, что любая теория должна основываться только на фундаменте музыкального материала, причём как можно более широком и прочном. Эту заповедь М. Г. неуклонно соблюдал с молодости и любил повторять своим ученикам, когда те пытались строить теории на основе нескольких произведений.

Юношеская любознательность и свежесть восприятия сочетались в М. Г. с острой наблюдательностью и феноменальным интеллектом. Он, как никто другой, владел логикой научного исследования, выработав собственный метод. Все его исследования всегда начинались с вопросов, которые он задавал самому себе. Именно они помогали понять суть проблемы и точно её сформулировать. Это были не просто вопросы, а их система – каждый последующий вытекал из предыдущего, постепенно уходя в глубь явления. А дальше начиналась работа мысли. Она развивалась, охватывая все уровни объекта в их взаимосвязях и отношениях, исследовала все возможные пути и развилки дорог, пока, наконец, не находила верное решение. «Мысль есть принятое решение, а мышлением является процесс поиска решения», – эти слова М. Г. в полной мере относятся к нему самому.

Поэтому так интересно читать работы М. Г. – в них зафиксировано постоянное движение мысли, они подчинены строгой неуклонной логике её развёртывания. Они делают читателя соучастником становления и развития научных идей. И вместе с тем, они захватывают и увлекают своей музыкальной составляющей, тонкими – порой ювелирно выполненными – анализами, заставляя вместе с автором восхититься чудом музыки. Труды М. Г. обладают поистине бесценным качеством – они индуцируют научную мысль читателя, побуждая его к дальнейшим размышлениям.

Научный облик учёного, его глубинная сущность всегда неразрывно связаны с его внутренними качествами. М. Г. был необычайным человеком. И прежде всего, он был Личностью. Думаю, это чувствовал каждый, кто когда-либо встречался с ним. Ему пришлось пережить, по сути, несколько разных эпох, в том числе – войну, голод и послевоенную разруху, идеологические разгромы сороковых годов... Его личностные качества сформировались под воздействием пережитого и передуманного. Немалую роль в этом сыграли учителя М. Г., среди которых было немало замечательных музыкантов и людей.

М. Г. родился 25 августа 1928 г. в Ленинграде. Его отец Генрих Григорьевич был инженером-экономистом, мать Софья Ильинична – преподавателем музыки. Заниматься музыкой мальчик начал в возраст

те 6-7 лет в техникуме на Басейной улице (ныне ул. Некрасова), где были открыты классы для маленьких детей. Его педагогом фортепиано стала Ариадна Владимировна Бирмак, с которой судьба связала его на долгие годы. Одним из самых сильных музыкальных впечатлений детства был Малый зал консерватории, куда иногда по вечерам А. В. везла своих учеников заниматься. «Мы играли на замечательных инструментах, – вспоминал М. Г., – преодолевая свою робость перед целым залом, который наполняли в своём воображении слушателями. Я очень хорошо помню погружённый в полутьму Малый зал со сверкающими трубами органа и портретами великих музыкантов, развешанными на его стенах. На всю жизнь я запомнил портрет Римского-Корсакова и Анны Николаевны Есиповой. Я смотрел на эти портреты с благоговением, тем более, что Ариадна Владимировна была ученицей Есиповой, и, как я позже узнал, пользовалась известностью как подающая большие надежды пианистка... Воспоминания о часах, проведённых в полутьмном Малом зале, остались у меня на долгие годы. В нём было что-то волшебное, что потом переплелось со звуками произведений Бетховена, Шопена, Шумана»<sup>2</sup>.

Вскоре, в 1937 г., он поступил в только что открывшуюся школу-десятилетку при Ленинградской консерватории, в которой проучился 10 лет.

Размеренное течение жизни в школе резко нарушила война. В июле 1941 г. школу эвакуировали – сначала в Кострому, а потом в Ташкент, вместе с Ленинградской консерваторией. Классов не хватало, и музыкой приходилось заниматься в здании школы по ночам. В эти трудные годы у 14-летнего подростка возник настоящий профессиональный интерес к музыке.

«Я особенно любил эти часы тишины, эту возможность целиком предаваться музыке в течение трёх-четырёх часов. Мне кажется, что именно тогда я полюбил музыку, и она стала моей второй натурой. Я вслушивался в звучание бетховенских аккордов, шопеновских лирических пассажей, в эфемерные созвучия музыки Дебюсси. Красота музыки захватывала меня целиком. Позанимавшись в течение нескольких часов, я укладывался спать тут же, на рояле, укрывшись пальто, и просыпался утром с приходом учеников. В эти дни я вряд ли был внимателен на уроках общеобразовательных предметов, но чем-то приходилось жертвовать. Приносить в жертву музыку я не хотел. Я чувствовал, что становлюсь музыкантом, что весь поглощён музыкой. Она становилась предметом не только моих чувств, но и размышлений. Видимо, с того времени я стал относиться к музыке не только как к профессии, которой должен овладеть, но как к способу мышления».

Осенью 1944 г. школа-десятилетка вернулась в Ленинград. Эшелон тащился две недели. «Когда поезд подошёл к Ленинграду и надолго остановился на одном из запасных путей, мы с моим тёзкой Марком

Комисаровым не выдержали и бросились в город. Когда я выбежал на площадь Московского вокзала, сверху шёл типичный ленинградский моросьяк. Я вдохнул знакомый ленинградский воздух и почувствовал, что сердце сейчас у меня разорвётся от счастья. Молча мы возвращались в эшелон».

Дома было не очень уютно. Одна из двух комнат, которые занимала семья Арановских в огромной коммунальной квартире, была полуразрушена. Окно разбито. Квартира разграблена. В ней гулял ветер, а зимой стоял мороз. Надо было заново налаживать нормальную жизнь.

Большую роль в развитии подростка в эти годы сыграл дом А. В. Бирмак и её мужа Ю. Н. Тюлина. Помимо уроков с А. В., ученику было разрешено приходить в дом и заниматься на прекрасном «Бехштейне». Возвращаясь из консерватории, Тюлин нередко приглашал юного музыканта к роялю. Поставив ноты, он рассуждал о гармонии Баха, восхищаясь её свежестью и новизной, анализировал музыку других композиторов. Именно Тюлин, заметив интерес юноши к анализу, убедил его поступать на теоретико-композиторский факультет.

В Ленинградскую консерваторию М. Арановский поступил осенью 1947 г. – практически без экзаменов: были зачтены хорошие оценки, полученные им в школе-десятилетке. Преподавателями М. Г. в консерватории были Э. Л. Фрид, Н. Г. Привано, М. С. Друскин, Б. А. Арапов, Ю. В. Келдыш – замечательные музыканты, оказавшие на него большое воздействие. Но было и другое.

Годы учения М. Г. в консерватории пришлось на одну из самых тяжёлых эпох в истории советской культуры. Это был период борьбы с так называемым формализмом и космополитизмом. Беспреданно устраивались разгромные собрания. Профессора изгонялись из консерватории. Одним из первых был Шостакович, чей класс мечтал посещать М. Г. Однажды, придя в консерваторию, он увидел приказ об увольнении Шостаковича. Пострадал и Тюлин. Обвинённый в формализме, он вместе с А. В. Бирмак был вынужден уехать в Ташкент, где ему предложили должность профессора. Был уволен М. С. Друскин, но вскоре восстановлен. В эти годы было важно не сдаться и сохранить чувство собственного достоинства. Это была своеобразная закалка, школа приобретения жизненного опыта. Вероятно, в эти годы сформировалась гражданская позиция самого М. Г. – его честность, порядочность, независимость.

М. Г. окончил теоретико-композиторский факультет Ленинградской консерватории в 1952 г., защитив диплом на тему «Фортепианные концерты Рахманинова». Руководителем дипломной работы была Эмилия Лазаревна Фрид. Для работы над дипломом он изучил эскизы Рахманинова, хранящиеся в Музее Музыкальной культуры в Москве. М. Г. вспоминал: «Я выхлопотал себе командировку и провёл в Москве

не менее двух недель. Это был двойной выигрыш: во-первых, эскизы мне помогли глубже понять музыку Рахманинова, во-вторых, работа над ними открыла специфическую линию моих исследовательских интересов, связанных с автографами композиторов».

После консерватории М. Г. какое-то время вёл жизнь «свободного художника», пытаясь найти источник для заработка. Он вёл теорию и сольфеджио в Доме пионеров и школьников в Царском Селе (г. Пушкин), писал для радио, пробовал свои силы в критике. Появились и первые научные статьи – о романтизме и о музыке Прокофьева. Они были опубликованы в ежегоднике Ленинградского института театра, музыки и кинематографии «Вопросы теории и эстетики музыки».

В 1963 г. М. Г. поступил в аспирантуру этого института. Его руководителем стал Михаил Кесаревич Михайлов – удивительный человек, обладавший блестящей памятью, – воплощённый тип русского интеллигента. М. Г. вспоминал: «Общение с ним дало мне многое, и прежде всего, в понимании задач науки об искусстве. Работы М. К. Михайлова о музыкальном стиле отмечены именно этим сочетанием глубокого знания музыки и современного научного мышления. В мою работу над диссертацией, посвящённой мелодике Прокофьева, он почти не вмешивался и был чрезвычайно удивлен, когда я ему притащил первые 100 страниц. Эта тема возникла у меня не случайно. Я увлёкся Прокофьевым ещё в 8-м классе. И не просто увлёкся, я делал анализы его тематизма, и многие из них вошли в диссертацию. М. К., увидев в моих руках объёмную папку с работой и познакомившись с её содержанием, стал относиться ко мне как к своему коллеге. И позже наша работа сводилась к тому, что я ему приносил одну главу за другой. В два года диссертация “Мелодический стиль С.Прокофьева” была написана».

В этот период и возник интерес М. Г. к музыкальному мышлению. Он вспоминал: «Работа над мелодикой Прокофьева стала для меня хорошей школой исследования. Мне более всего нравилось копаться в музыке и искать внутреннюю логику происхождения тех или иных средств. Это касалось не только Прокофьева, но например, Бетховена, хотя работы о Бетховене у меня нет... Я понял, что больше всего меня интересует формирование музыкальной мысли, её развития и превращения в форму. В конечном счёте, что такое музыка? Это осуществлённая в звуках мысль, которая незримыми нитями связана с жизнью, с человеком. Именно тогда во мне пробудился пока ещё неосознанный и несформулированный интерес к музыкальному мышлению. ... Постепенно во мне созрел новый подход к музыке».

Именно в «Мелодике С. Прокофьева» впервые были поставлены проблемы, которые стали определяющими для дальнейших исследований М. Г. – о законах музыкальной логики, об образовании интонаци-



онных комплексов и «мигрирующих» мелодических формул, о существовании в музыкальных структурах внутренней семантики.

После успешной защиты диссертации в 1966 г. М. Г. стал сотрудником научно-исследовательского отдела Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (ныне Российский институт истории искусств). В этом институте он проработал 14 лет. За эти годы на основе диссертации была написана книга «Мелодика Прокофьева», ряд статей в сборниках «Вопросы теории и эстетики музыки», а также исследование «Симфонические искания», начата работа над теорией мелодики.

Одним из значительных событий стал сборник «Проблемы музыкального мышления» (1974), изданный по инициативе М. Г. (он же редактор-составитель). В нём были напечатаны две его статьи: «Мышление, язык, семантика» и «О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений». Статья «Мышление, язык, семантика» – первое в отечественном музыкознании осмысление фундаментальных вопросов музыкального языка и начало создания целостной теории музыкального мышления. В статье были высказаны многие основополагающие идеи – о ролистереотипов, опервичной (интрамузыкальной) семантике музыкальных структур, о структурных единицах мелодии, о роли контекста в образовании семантики, о переходе внемзыкального стимула в музыкальное содержание.

В 1979 г. вышла книга М. Г. «Симфонические искания», которая легла в основу его докторской диссертации, защищённой в 1981 г. В ней рассматривались симфонии отечественных композиторов 1960-1975 годов. О своей работе М. Г. вспоминал: «Для того, чтобы уяснить состояние симфонической культуры того времени, мне пришлось объехать почти все республики, знакомиться с партитурами, записями местных композиторов и с ними самими. Многие встречи оказались чрезвычайно интересными и плодотворными. Я собрал огромный материал, на карточках у меня оказалось 360 симфоний. Трудность этой работы заключалась в её масштабности, отсутствии изданий, необходимости анализировать живой музыкальный материал прямо на местах его создания. Поездка оказалась долгой, но чрезвычайно полезной. Я побывал в республиках Средней Азии, в Казахстане, в республиках Прибалтики, на Украине, узнал жизнь разных народов, познакомился с их культурой, а главное, удостоверился в том, что жанр симфонии хотя и менялся, но не умер. Он оказался полем весьма продуктивных и творчески интересных экспериментов, что позволило мне назвать книгу «Симфонические искания»».

Целью книги было, во-первых, исследовать новый этап в истории жанра симфонии, а во-вторых, определить глубинную структуру жанра, сохраняющуюся как инвариант, несмотря на изменения мно-

гих признаков. В результате книга выполнила две задачи, одной из которых оказалось создание теории жанра симфонии. Глубинной структурой симфонии является, по мнению М. Г., семантический инвариант, сложившийся в период становления жанра и действующий на всём протяжении его истории в качестве нормы. В основе этого инварианта – жанрово-семантические амплуа частей симфонического цикла, опирающиеся на их структурные признаки. Книга получила широкое распространение и долгое время выполняла функции учебного пособия для студентов консерваторий.

В 1980 г. М. Г. с семьёй переехал в Москву. С этого года и до конца жизни он работал в Государственном институте искусствознания – старшим научным сотрудником, ведущим научным сотрудником, с 1991 г. – заведующим «Отделом музыки», с 2003 г. – заведующим «Отделом современных проблем музыкального искусства», созданного им. Долгие годы он возглавлял Диссертационный Совет института, а также участвовал в работе ВАК в качестве эксперта.

В 1980-е годы М. Г. работал над исследованием, связанным с мелодическим синтаксисом. Работа протекала непросто. «Чем больше я погружался в сферу исследований, тем меньше меня удовлетворяло состояние современного музыкознания... Музыкознанием, собственно, традиционно именовался комплекс общеобразовательных дисциплин, который был призван сформировать профессиональные навыки. Те задачи, которые возникали перед каждым исследователем, почти никак не были связаны с этим комплексом. Приходилось вырабатывать свои собственные подходы, свою методологию, адекватную предмету исследования. Я это понял, когда перешёл от изучения прокофьевской мелодики к более общим проблемам, связанным с мелодическим синтаксисом. Даже терминология оказалась мало подходящей. ... И тогда я понял, что чему-то нужно отдать предпочтение. Если я отдам предпочтение выработанным в консерваторском курсе понятиям, то они разойдутся с той музыкальной реальностью, которая передо мной открывается. Если я отдам предпочтение музыке, то придётся вырабатывать собственную методологию, которая может оказаться непонятной моим читателям. Всё-таки я выбрал музыку. В этом был известный риск, но я, по крайней мере, был уверен, что складывающаяся у меня система представлений и понятий не противоречит музыкальным реалиям. Впоследствии оказалось, что я был прав. Мне удалось создать систему музыкального синтаксиса, адекватную его природе».

Результатом явилась книга «Синтаксическая структура мелодии» (1991). По сути, это новое направление в теоретическом музыкознании, использующее некоторые лингвистические и семиотические подходы. С полным основанием оно может быть названо *музыкальной лингвистикой*.

«Синтаксическая структура» – исследование, выполненное на атомарном уровне, под «сильным микроскопом». Эта книга – новый взгляд на природу мелодии, на её «глубинную структуру», на сущность музыкального тона, мотива, на различные отношения, возникающие в звуковом микромире. Автор выдвигает теорию синтаксических музыкальных универсалий, отмечает огромную роль принципа центрирования, исследует механизм образования единиц музыкального языка и сами единицы (*мотив, синтагма, фраза*), способы их объединения.

К числу самых интересных идей книги принадлежит идея *тонологического анализа*. Тонологический анализ применяется для обнаружения линейных функций тонов и осуществляется на основе разграничения сфер музыкального языка и музыкальной речи, по аналогии с принятой в языкознании дихотомией язык–речь (Ф. Соссюр). При этом возникает особая переменность функций, основанная на взаимоотношениях грамматики и контекста. Тонологический анализ направлен на определение значения тона и его функции, а значит, на то, как формируется его первичная интрамузыкальная семантика.

Своеобразным продолжением «Синтаксической структуры» стала книга «Музыкальный текст. Структура и свойства» (1998). По новому подходу к музыке, широте и глубине исследуемых проблем эта книга – одно из самых значительных явлений в современном музыкознании.

Введение понятия «музыкальный текст» в музыкознание – одна из замечательных находок М. Г. И хотя само понятие не принадлежит М. Г., именно ему удалось открыть специфику этого феномена, найти место в системе существующих понятий и дать определение. Ограничимся только перечислением проблем, затронутых в данной книге, необычайно богатой идеями: природа музыкального текста, его структурные уровни, текст и музыкальный язык, текст и музыкальная речь, единицы музыкального текста, деривационные процессы, взаимодействие текстов на уровне музыкальной лексики, взаимодействие текстов на уровне композиции, вероятностные процессы в музыкальном тексте, семантические процессы в музыкальном тексте.

К числу самых интересных разделов, пожалуй, относятся главы об интертекстуальности. В главе «Интертекстуальные маршруты музыкальной лексики» М. Г. проводит интереснейшее «генеалогическое» расследование разных текстов на лексическом уровне, показывая «следы соприсутствия» в них лексем, существовавших ранее. Блестящий «парадигматический» анализ лексики главной темы Пятой сонаты Бетховена показал, что «в каждом тексте, как в капле воды, отражена вся история музыки – надо лишь найти в нём следы её соприсутствия»<sup>3</sup>. В главе «Интертекстуальность как композиционный принцип и композиционная идея» исследуется взаимо-

действие текстов на уровне целостной композиции. М. Г. проанализировал вариации на чужие темы разных композиторов – Моцарта, Бетховена, Брамса, Рахманинова – на пути движения от «чужой музыки» к «своей». Тонкие и глубокие анализы вариаций – бесспорное достижение не только Арановского-исследователя, но и Арановского-музыканта.

Исследования мелодического синтаксиса и музыкального текста помогли по-новому взглянуть на проблему музыкального мышления. М. Г. вернулся к ней в статьях «Музыка и мышление» и «Заметки об архитектурном слухе и музыкальной логике». Обе они были опубликованы в сборнике «Музыка как форма интеллектуальной деятельности» (2007) – своеобразном продолжении сборника «Проблемы музыкального мышления» (1974). Его инициатором и редактором-составителем вновь был М. Г.

Статьи завершают цикл исследований данной проблемы. Они обобщают результаты многолетних размышлений, подводят их итог. Вместе с тем, они поражают своей лаконичностью и простотой (в высшем понимании этого слова). В них удивительно ясно излагаются и решаются сложнейшие проблемы. Так написать мог только Мастер. Если позволительно сравнить музыковедческое исследование с математической системой доказательств, можно сказать, что в них найден кратчайший путь решения сложнейшей «теоремы», и вся она доказана красиво и кратко.

Можно ли считать музыку мышлением? Является ли она материалом для мыслительных операций? Не вступает ли это в противоречие с самой сущностью мышления, которое предполагает обращение со словами и понятиями? Вот «теорема», которую надо доказать.

На пути доказательств рассматриваются следующие вопросы: как участвуют в музыкальной деятельности сознание и бессознательное, как действуют системы музыкального языка и речи, как формируется музыкальная семантика, что такое мысль и мыслительные операции в музыке, как протекает музыкальное творчество.

Все эти труднейшие вопросы и их решения изложены в первой статье на сжатом пространстве 33 страниц! В статье убедительно доказывается, что музыкальное мышление работает с *отношениями* звуков, что именно они являются тем материалом, который музыкальная мысль выстраивает в упорядоченный текст. Музыкальное мышление при этом совершается не только на сознательном, но и на бессознательном уровне. Два вида мышления не могут обойтись друг без друга и взаимно дополняют свои действия. Музыкальное творчество – активное и непрерывное взаимодействие сознания и бессознательного.

Основным направлением исследований М. Г. в последние годы жизни стали рукописи и творческие материалы (записные книжки, черновики) русских композиторов – Глинки, Чайковского, Римского-Кор-

сакова, Рахманинова, Прокофьева. Рукописи стали продолжением теоретических исследований в области музыкального мышления и, в частности, творческого процесса. Именно рукописи композиторов предоставляют возможность «воочию» наблюдать этот процесс – от появления первых эскизов до завершённых сочинений. Именно рукописи – эскизы и черновые наброски – служат тем материалом, с помощью которого можно хотя бы приблизительно воссоздать работу музыкального интеллекта на разных стадиях сочинения. В них заключено живое и трепетное биение рождающейся музыки.

В 2004 г. вышла в свет книга, над которой М. Г. работал много лет – «Рукопись М. И. Глинки “Первоначальный план оперы “Руслан и Людмила”». Уникально, прежде всего, само издание, состоящее из трёх самостоятельных частей и соединяющее факсимиле оригинала (фактически дублирующее манускрипт), расшифровку рукописи и её исследование<sup>4</sup>.

М. Г. виртуозно соединил текстологический анализ рукописи Глинки с всесторонним исследованием его творческого процесса и музыкального мышления. Эти стороны, принадлежащие к разным уровням познания – конкретному и абстрактному – для своего объединения требуют незаурядного мастерства. Именно такое мастерство – и вдохновение! – отличает работу М. Г. Арановского.

Эту книгу можно читать многократно, и каждый раз в ней обнаруживаются не только новые, ускользнувшие первоначально детали и подробности, но и новые повороты мысли. Автор исследует текст Глинки с фантастическим мастерством, рассматривая его в разных ракурсах, меняя фокусировку и увеличение исследовательского объектива, поднимаясь по лестнице размышлений всё выше и выше... Тетрадь эскизов буквально на глазах постепенно превращается в окончательный текст оперы. В этой книге соединились искренняя любовь автора к музыке Глинки и живая творческая мысль, обнимающая все подробности глинкинского текста.

В 2009 году была издана книга «Рукопись в структуре творческого процесса» – исследование, в котором пересекаются вопросы музыкальной текстологии и психологии творчества. Такой подход к изучению рукописей является новаторским, ведь до сих пор вопросы текстологии и психологии творчества изучались, в основном, отдельно. Объектом анализа стали рукописи русских композиторов – рукописные материалы, эскизы и черновики. История каждого текста уникальна и создаёт свой сюжет. В книге пять очерков – пять эпизодов творческой истории русской музыки, пять разных исследовательских сюжетов. Это рукописные истории «Руслана» Глинки, «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, симфонии «Манфред» Чайковского, эскизов Второго концерта Рахманинова, записных книжек Прокофьева. С помощью тщательного текстологического ана-

лиза М. Г. воссоздаёт историю возникновения того или иного текста, то есть весь творческий процесс. Очеркам предпослано теоретическое Введение, в котором рукописи рассматриваются как текст, предлагается их типология, объясняется связь между творческим процессом и текстологическим материалом. Замечу, что отношение к рукописи как к тексту также является новым. Книга поражает ювелирно выполненными текстологическими анализами, огромным масштабом изученного материала, но главное – то, с каким блеском и мастерством в каждом из очерков автор «расследует» историю создания и становления нового художественного мира, сотворённого гением художника.

В заключение – ещё об одной сфере, к которой постоянно возвращался в своих исследованиях М. Г. Арановский. Это – музыка Шостаковича.

Шостакович принадлежал к числу самых любимых композиторов М. Г. Его музыка волновала, говорила о том, о чём невозможно было рассуждать вслух, заставляла сопереживать, размышлять – словом, она была больше, чем музыка. Она была созвучна гражданской позиции самого М. Г. и, вероятно, потому произведения Шостаковича занимают огромное место в его исследованиях. Шостаковичу посвящены 14 статей<sup>5</sup>, многие страницы книги «Симфонические искания», главы коллективной монографии «Русская музыка и XX век». Своеобразный «рассредоточенный» цикл 1990-х годов образуют статьи «Инакомыслящий», «Музыкальные “антиутопии” Шостаковича», «Вызов времени и ответ художника» (журнальный вариант предыдущей статьи), «О высоком» и «низком» в поэтике Шостаковича<sup>6</sup>. В них М. Г. затронул огромный круг проблем, касающихся самых разных сторон музыки композитора – философских аспектов симфонического метода, образов симфоний и их музыкального воплощения, трактовки симфонического цикла, нового интонационного мышления, новой музыкальной лексики, связей слова и музыки. В широком смысле они охватывают то пространство, которое можно назвать поэтикой Шостаковича.

Исследования М. Г. – новый этап в осмыслении места Шостаковича в истории, новый взгляд на его музыку, размышление об его эпохе и о том, какое «слово» о ней он произнёс. По сути, это исследование проблемы «художник и тоталитарное общество», познание глубинной сущности музыки Шостаковича, созданной им картины Мира и Человека. Учёный убедительно показал, что симфонические концепции композитора отражают картину трагического конфликта между тоталитарным обществом и человеком – конфликта, который стал центральным, по сути, для всего XX века. Он привёл к мифологизации массового сознания и в конечном итоге – к распадению единого, целостного сознания личности. Для Шостаковича проблема двоемирия имела не только творческое, но автобиографическое значение.

Такой взгляд на сущность концепций композитора был высказан, пожалуй, впервые. Это – точка зрения на глубинный, содержательный слой музыки Шостаковича, с позиций которой многое в его творчестве получает новое объяснение. Симфонии Шостаковича, занимающие особое положение в истории этого жанра, М. Г. Арановский назвал *симфониями-антиутопиями* – в противоположность классицистской симфонии с её патриархальной идиллией. Действительно, симфонии Шостаковича потрясают своим трагизмом, показывают мир, развороченный катастрофами, исполненный дисгармонии и страданий, Человека, поражённого собственной раздвоенностью.

К 100-летию композитора М. Г. написал статью «Время и судьба»<sup>7</sup>. Это размышление о месте Шостаковича в Истории, о феномене его музыки, соединяющей аналитическую мысль и эмоциональную наполненность, о правде и красоте в его искусстве. Это признание в любви композитору, который был великим Учителем.

В последний год жизни М. Г. решил объединить свои исследования, посвящённые композитору. Соб-

ранные вместе, они образовали книгу «Возвращаясь к Шостаковичу». Подготавливая статьи для этой книги, М. Г. внёс правку в каждую из них: некоторые были сокращены, другие основательно переделаны и, по сути, написаны заново. Специально для этого сборника М. Г. написал статью «Заметки о тематизме Шостаковича». Она стала последней в его жизни.

Книга «Возвращаясь к Шостаковичу», которую М. Г. посвятил памяти своих родителей, вышла из печати недавно, в 2010 г. М. Г. её уже не увидел.

Обозревая все работы М. Г., можно представить их в виде пышно разросшегося дерева. Его корни уходят в первую книгу – «Мелодика Прокофьева». А дальше из этих корней выросли новые побеги, которые, окрепнув, превратились в мощные ветви – исследования жанра, мелодии, музыкального языка, музыкального текста, рукописей и психологии творчества. И пусть это дерево, выращенное Марком Генриховичем Арановским, не увядает. Пусть оно будет вечно живым, а его плоды будут питать новые поколения музыкантов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В своей более поздней работе о симфонии вторую функцию автор переименовал в *homo meditans*.

<sup>2</sup> Здесь и далее высказывания М. Г. приводятся по его неопубликованным воспоминаниям. Фрагмент из них был напечатан в «Музыкальной академии» (2010, № 1).

<sup>3</sup> Музыкальный текст. Структура и свойства. С. 153.

<sup>4</sup> Книга открыла новую серию изданий под общим названием «Российские музыкальные архивы», инициатором которой выступил М. Г.

<sup>5</sup> Например: Проблема жанра в вокально-инструментальных симфониях Д. Шостаковича 60-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1973. – Вып. 12; Пятнадцатая Д. Шостаковича и некоторые вопросы семантики музыки

// Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1977. – Вып. 15; Века связующая нить (о сюите для баса и фортепиано «Сонеты Микеланджело Буонароти» Д. Шостаковича. // Новая жизнь традиций. – М., 1989; Заметки о творчестве Д. Шостаковича // Сов. музыка. – 1981. – № 9.

<sup>6</sup> Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. – М., 1997; Инакомыслящий. Вызов времени и ответ художника // Музыкальная академия. – 1997. – № 4; «Высокое» и «низкое» в поэтике Д. Шостаковича // Элитарное и массовое в русской художественной культуре. – М., 1996.

<sup>7</sup> Время и судьба // Музыкальная академия. – 2006. – № 3.

### Рыжкова Наталья Александровна

кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник  
Государственного института искусствознания,  
Москва





**М. Г. Арановский. Анонсы изданий**

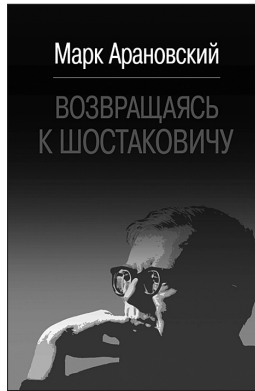
Этот многообразный мир музыки. Приношение Марку Генриховичу Арановскому: сб. ст. / ред.-сост. З. А. Имамутдинова (отв. ред.), А. А. Баева, Н. О. Власова. – М.: Композитор, 2010. – 460 с.

**That Multi-faceted World of Music. Collection of Articles. An Offering to Mark Genrikhovich Aranovsky / ed. Z. A. Imamutdinova (Chief Editor), A. A. Bayeva, N. O. Vlasova. – Moscow: Kompozitor, 2010. – 460 pages.**

Сборник в честь выдающегося российского музыковеда Марка Генриховича Арановского должен был выйти из печати гораздо раньше. Первоначально он был задуман как юбилейный и был посвящён 80-летию учёного, которое отмечалось в 2008 году. Государственный институт искусствознания, в котором М. Г. Арановский работал много лет, подготовил к печати издание, в котором приняли участие многие известные российские и зарубежные музыковеды. В их числе – Л. Акopian, А. Баева, Н. Власова, Г. Григорьева, Е. Долинская, Н. Зейфас, И. Земцовский, Л. Ковнацкая, Л. Кокорева, Т. Левая, Т. Масловская, М. Ройтерштейн, Е. Чигарёва, В. Холопова, Л. Шаймухаметова и многие другие – всего свыше 30 человек. Однако, по разным причинам книга не была издана в срок, и Марк Генрихович так и не увидел предназначенного ему подарка. К сожалению, сборник выходит теперь уже как мемориальный.

«Приношение Марку Генриховичу Арановскому» – дань памяти замечательному учёному.

The Collection of Articles dedicated to the memory of a prominent Russian musicologist Mark Genrikhovich Aranovsky has been scheduled to come out much earlier. Initially, it has been conceived as an anniversary publication, dedicated to the 80-th birthday of the scholar, which was celebrated in 2008. State Institute of Art Theory, which used to be the workplace of M. G. Aranovsky for many years, has prepared this collection for publication. Many musicologists from Russia and from abroad have contributed their texts: L. Akopyan, A. Bayeva, N. Vlasova, G. Grigoryeva, Ye. Dolinskaya, N. Zeifas, I. Zemtsovsky, L. Kovnatskaya, L. Kokoreva, T. Levaya, T. Maslovskaya, M. Roiterstein, Ye. Chigareva, V. Kholopova, L. Shaymukhametova, in all, more than 30 authors. However, for different reasons, this book has not seen the light on time, and Mark Genrikhovich did not have a chance to see this gift. Unfortunately, now this book is coming out of print as a memorial collection. “An Offering to Mark Genrikhovich Aranovsky” is an homage to the memory of a remarkable scholar.



Арановский М. Г. Возвращаясь к Шостаковичу: сб. ст. / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. – М.: Музиздат, 2010. – 296 с.: нот.

**Aranovsky, Mark G. Revisiting Shostakovich. Collection of Articles / ed. N. A. Ryzhkova. – Moscow: Muzizdat, 2010. – 296 pages with musical examples.**

«Возвращаясь к Шостаковичу» – книга, ставшая

последней в жизни известного российского учёного-музыковеда, доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации Марка Генриховича Арановского. В ней учёный подвёл итог своим многолетним исследованиям музыки великого композитора. В книге собраны его работы о Шостаковиче, написанные на протяжении почти сорока лет и касающиеся различных стилистических проблем творчества композитора. Многие из них вошли в книгу в обновлённом виде, отражающем современный взгляд автора на ту или иную проблему, другие печатаются впервые. В их числе – «Заметки о тематизме Шостаковича» – последняя статья М. Г., над которой он работал до своих последних дней.

«Я старался рассматривать музыку Шостаковича в единстве мысли и способов её существования, пытаюсь приблизиться к тому, что можно назвать её поэтикой», – написал в предисловии к книге М. Г. Арановский.

Книгу можно заказать по почте:

[muzizdat@mail.ru](mailto:muzizdat@mail.ru)

телефоны – (495) 6264683 и +7 910 4605626.

“Revisiting Shostakovich” is the last book of a prominent Russian musicologist, Doctor of Arts, Honored Worker of Russian Federation, Professor Mark Genrikhovich Aranovsky. In this book, Aranovsky had summarized the results of his life-long study of music of the great composer. The collection contains the texts on Shostakovich, written during the last forty years. They clarify different stylistic aspects of his music. Many of these texts were revised recently by the author; others are published for the first time. Among them – “Notes on Thematicism of Shostakovich” – the last article, on which M.G. was working during his last days.

“I tried to interpret music of Shostakovich in unity of thought and modes of its existence, attempting to come close to what is possible to call its poetics” writes M.G. in the introduction to this book.

You can order this book online at [muzizdat@mail.ru](mailto:muzizdat@mail.ru)

Or over the phone:

(495) 6264683 и +7- 910-4605626



Г. Р. КОНСОН

Государственная классическая академия  
им. Маймонида, Москва

## ИОСИФ ЯКОВЛЕВИЧ РЫЖКИН

УДК 78.071.31

Творческое наследие одного из корифеев отечественного музыкознания Иосифа Яковлевича Рыжкина<sup>1</sup> аналитической оценки в нашей музыкальной науке ещё не получило. Его исследования фактически забыты, а теоретические обобщения, как правило, цитируются без ссылок<sup>2</sup>. Работа И. Я. Рыжкина «Классическая теория (Ж.-Ф. Рамо)» [15], в которой учёный впервые в России исследовал трактаты французского композитора и теоретика музыки, использован в таком солидном издании, как «Музыкально-теоретические системы» только в качестве подпорья для цитат [36, с. 181, 183]<sup>3</sup>. Его терминология «функциональная теория гармонии» применяется без упоминания автора в качестве общей ссылки на «так называемую функциональную теорию» [см.: там же, с. 185]. В то же время этот учёный впервые в теории музыки разделил различные школы на классическую, традиционную и функциональную и совместно с Л. Мазелем исследовал их [см.: 34, с. 1, 3, 79].

Имя Рыжкина (как и Л. Мазеля) не упоминается в числе основоположников целостного анализа в сводной таблице «Основные вехи развития музыкально-теоретических систем» [36, с. 626]. Между тем, именно Рыжкин впервые в советском музыкознании исследовал теорию музыки как предмет науки. Начав с анализа учений Царлино (XVI век), учёный выделил Рамо и его современников, затем изучил теоретические концепции учёных XIX-XX веков во Франции, Германии и России [см.: 7; 14; 15; 23; 29; 34]. В 30-х годах прошлого века он фактически создал своеобразный макет научно-теоретической парадигмы в изучении музыкально-теоретических систем. Однако его достижения используются весьма прагматично – только в случае востребованной информации<sup>4</sup>.

Тем не менее, вклад Рыжкина в российское музыкознание имел большое значение. Он ценен разработкой базисных понятий *образа* и *симфонизма* (хотя само понятие *симфонизма* было введено Асафьевым), осмысленных им с философско-эстетических позиций [об этом см.: 5]. Уже ранние работы Рыжкина (как и совместные с Мазелем), посвящён-

ные исследованию теории музыки от Рамо до Яворского, явились первым опытом изучения истории теоретического музыкознания в отечественной науке. Отличие исследований Рыжкина от аналогичных зарубежных трудов состояло в целостном изучении истории теории музыки в контексте всеобщей истории, философии и художественных направлений.

И. Рыжкин был одним из первых в России *музыковедов-философов*. Его работы имели фундаментальную базу классической философии, в которой познание мироздания и его претворение в искусстве представляются двусторонним процессом единой целостности, основанной на диалектическом взаимодействии внутренних противоречий. Диалектику Рыжкин осмыслил в двух аспектах: как проявление объективной действительности в искусстве и как метод анализа, посредством использования которого эта действительность изучается.

В понимание целостности мироздания и его целостного претворения в искусстве Рыжкин вкладывал глубокий позитивный смысл, укреплявший веру человека в гармоничность мира. Исходя из этого понимания, учёный противопоставил свою философскую концепцию позиции представителя франкфуртской школы Т. Адорно, который трактовал целостность как лживость, в чём сказалось ощущение трагических противоречий современного ему мира<sup>5</sup>.

Имя Рыжкина (как и его коллег Л. Мазеля, В. Цуккермана и Л. Кулаковского) связано с созданием метода целостного анализа. В аналитике Рыжкина акцент был сделан (конец 30-х гг.) на рассмотрении музыкального произведения как *эстетически целостного явления*. Одним из источников такой методологии был опыт А. Серова, у которого Рыжкин выявил метод анализа произведения как целостной системы, охватывающей его содержание и форму. Метод, который, согласно Рыжкину, находился в русле эстетики Белинского, учёный определил как передовой, «серовский», «всесторонне-целостный» [26, с. 53].

Метод целостного анализа складывался у Рыжкина на основе изучения эпохи Французской



И. Я. Рыжкин

революции и её выдающегося современника – Бетховена. Осмыслив драматургию бетховенской симфонии как сюжетную [см.: 27; 28], Рыжкин объяснил содержание симфонизма как образное воплощение глобальных исторических задач [см.: 12, с. 25]. Опираясь на труды Гегеля и Канта, а также Маркса и Энгельса, Рыжкин выделил два типа философского мышления: *логический* (отражение действительности в её наиболее зрелых стадиях с устранением исторических случайностей) и *исторический* (отражение действительности в её последовательно-исторической форме с сохранением случайностей). Оба типа он связал со стилевыми направлениями в симфонизме. Такое осмысление жанра позволило ему отойти от однозначного толкования причинно-следственных связей и проследить драматургию произведения в диалектическом единстве. Принцип философского осмысления исследуемого Рыжкиным явления настолько опередил его время, что оказался актуальным и в конце XX века<sup>6</sup>.

С философским ракурсом в исследованиях Рыжкина связан *эстетический*, в центре которого находится категория *музыкального образа*. Изучив труды А. Луначарского, разработавшего это понятие в литературе и искусстве, Рыжкин квалифицировал образ как единый целостный феномен в литературе, живописи, музыке и выявил взаимосвязь его составляющих: личного, конкретного и обобщённого, субъективного и объективного, типического и индивидуального [см.: 16], а также включил в своё исследование новые параметры образа: отвлечённый и опосредованный. В анализе последнего он опирался на суждения о выразительных средствах музыки Римского-Корсакова. Главная мысль здесь – *целостная природа образа*, благодаря которой возможны переходы из одного вида искусства в другой. Исходя из двух, характерных для музыки и живописи стержней, – «слышимое через слышимое» и «видимое через видимое», для целостного охвата объекта автор присоединил к ним более сложные, перекрёстные направления: «видимое через слышимое» и «слышимое через видимое». Тем самым в музыке он выявил её образно-метафоричный характер, позволявший раскрывать явление изнутри (из центра), с «микро- и макрофлангов» [см.: 33, с. 13-14].

И. Рыжкин основательно разработал понятие *образной композиции*, где категорию образа рассмотрел в динамике: как образ-экспозицию, образ-процесс (предельным выражением которого считал «многозвеньевой образ высшего порядка») и образ-репризу [см.: 9, с. 226-233; 20, с. 191-209]. Помимо этого, категории образного содержания он соотнёс с различными типами музыкальных форм. В итоге, учёный создал «формулу понятия образа», куда вошли главные его характеристики: эмоция, воля, интеллект (ЭВИ-единство) или: эмоция, воля, мышление (ЭВМ-единство) [см.: 31, с. 1].

В сфере музыкально-эстетических исследований Рыжкина находится выявление *принципов взаимосвязи интонации и образа*<sup>7</sup>. Рассматривая их как две стороны единого целого, исследователь использовал эти своеобразные датчики содержания [определение наше. – Г. К.] в качестве научной модели: интонация – своего рода микроклетка целостного образа. Не ставя специальной цели, Рыжкин, тем не менее, раскрыл многообразные связи интонации с образом и выявил её константно-«трансмиссионные функции» [см.: 17, с. 243; 24, с. 60-61]. Анализируя интонацию и образ в их взаимосвязи, он рассмотрел этот феномен в соотношении с формой и жанром произведения, стилем композитора и его этической концепцией.

Проекцией в мир философско-эстетического отношения Рыжкина к действительности явилась его *этическая позиция* [см.: 30, с. 7]. В центре её лежала проблема взаимосвязи личности с народом и человечеством. Исследуя развитие оперы, учёный выявил её зависимость от воплощённых в ней образов и показал, что расцвет этого жанра был связан с «подъёмом чувства личности» [10, с. 16]. В определении такого развития Рыжкин опирался на концепцию Пушкина, которую сформулировал как «судьба народная – судьба человеческая» [там же, с. 17].

В выявлении этического в музыке интересны *ранние образцы работ Рыжкина*, в частности статья, посвящённая анализу романса Танеева «Менуэт» [18]. Она показательна решением ряда характерных для учёного вопросов:

- историческая справка о создании произведения, характеристика композиции стихотворения поэта-символиста Эллиса «Менуэт» как типичной иллюстрации общей идейно-стилевой оценки самого поэта;
- установление соответствия стихотворной композиции – музыкальной (классической трёхчастной схеме с расширением в конце);
- трактовка Танеевым двух полярно противоположных образов: менуэта и революционной песни, принципы их мотивного сближения;
- выявление этической концепции;
- выводы по реализации текста в музыке посредством совокупности композиционных средств и деформации первоначального галантного образа;
- выводы общеэстетические, где музыка квалифицируется как конкретно образное искусство [см.: там же, с. 74].

Высвечивание этической концепции в исследованиях Рыжкина становится *условием для выявления взаимопроникновения жанров оперы и симфонии*<sup>8</sup>. Исследуя интонационный план Шестой симфонии Чайковского, он переводит его в образно-эмоциональный, с помощью которого реконструирует соответствующий данной симфонической идее сюжет: конфликт жизни и смерти с обнажением жизненных противоречий до предела [32, с. 76].

Благодаря трактовке интонационно-звукового материала как конкретно образного строя, Рыжкин сравнивает образы Шестой симфонии с образами оперы «Пиковая дама» и рассматривает содержание симфонии как воплощение психологической борьбы героя с самим собой и роковыми обстоятельствами. В такой концепции Рыжкин видит отражение социально-исторических конфликтов, данных сквозь призму личностной трагедии.

Этическая основа трудов Рыжкина рельефно очерчена и в его поздних работах. Нравственный стержень оперы Шостаковича «Нос» – осуждение низменного и утверждение возвышенного – учёный рассмотрел во взаимодействии двух парных философских категорий *кажимости* и *действительности* [22, с. 85]. В обеих Рыжкин выявил своего рода двухвалентное содержание: во внешней – связь с чертовщиной, во внутренней – обман как явление зла. Внешне герой повести «Нос» Платон Кузьмич похож на человека. Его сходство представлено представительным видом и общественным статусом. Но, лишаясь своей маски, Ковалёв теряет авторитет в глазах общества, а ущербный вид отождествляется с его духовной неполноценностью.

В опере Шостаковича «Нос» Рыжкин выявляет процесс *срацивания обывательщины с бесовщиной*. Определяя первую как социально-исторический феномен-синдром, учёный высвечивает в нём враждебное человечеству косное начало, показывая, что на протяжении всей истории общества обывательщина была синонимом зла. В борьбе с прогрессивным это зло представлялось как дьявольские образы, а в исследуемом учёным произведении оно приобрело угрожающее значение. В этом процессе Рыжкин обнаруживает следующий этап смыкания обывательщины с чертовщиной – торжество демонизма над людьми (с его своеобразным бенефисом в Симфоническом антракте в картине «Окраина Петербурга»). Отмечая здесь огромную роль бестиария, Рыжкин исходил из обычных этических установок и находил почти естественное объяснение исчезновению носа [см.: 21, с. 68].

При выявлении этического в кантате А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» Рыжкина инте-

ресовали образы *многоликого зла*. Исходя из наличия двух представителей Злого духа, передающих разные стороны его «характера» (равно как и двух обликов Фауста – возвышенного и низменного), учёный выдвинул проблему полистилистики и квалифицировал её как «метастиль». В этом феномене он видел отражённое в современном искусстве стремление к универсальности [см.: 19, с. 34].

В итоге становится очевидным, что аналитический метод исследователя заключал в себе ряд обязательных составляющих:

- выяснение и аргументацию всеохватной широкомасштабной этико-эпической концепции;
- привлечение исторических сведений в связи с обоснованием идейно-творческого замысла композитора;
- диалектический подход к анализу образов;
- выявление композиции сочинения в связи с образной драматургией;
- высвечивание различных типов интонаций: общего типа движения и индивидуализированных, в связи с чем выявлялись разные образные планы;
- изучение жанровой и стилиевой основы произведения;
- исследование стиля произведения в контексте эпохи (метастиль).

Сверхзадачей в исследованиях Рыжкина оказывается выявление нравственной программы человеческого бытия: утверждение нравственного императива, осуждение господства открывающего дорогу дьяволизму низменно-злого над возвышенно-добрым, опасность обывательщины как социально-исторического синдрома, осознание равного вреда как от зла пассивного, так и от агрессивно-садистского.

И. Я. Рыжкин был учёным, создавшим основополагающие для музыковедения научные концепции. В них он раскрыл собственную этическую модель художественной картины мира. Творческое наследие исследователя представляет собой яркие страницы отечественного музыковедения, органично включённые в контекст советской и российской науки о музыке.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Родился в Риге (откуда и произошла фамилия Рижских, затем Рыжкиных). Отец агроном, мать пианистка. В 1930 окончил теоретическое отделение Московской консерватории по классу М. Гнесина и здесь же (с 1929) преподавал до войны, в предвоенные годы также член экспертной комиссии по музыке при ВАК. В 1930-1933 науч. сотрудник Гос. академии художественных наук искусствознания. В 1932-1934 гл. ред. Центрального муз. вещания, в 1933-1935, 1938-1939 председатель музыковедческой секции Моск. отделения Со-

юза композиторов СССР. В 1935 кандидат искусствоведения, доцент, с 1939 профессор. В 1940-1944 зав. кафедрой теории и истории музыки военно-дирижерского ф-та; 1941-1943 декан теоретико-композиторского ф-та в Саратове, в 1943-1946 консультант по вопросам музыки Всесоюзного радиокомитета, 1944-1948 зав. кафедрой и проф. Института военных дирижёров. В 1946-1947 зав. отделом в журнале «Советская музыка». В 1948-1966 ст. науч. сотрудник Института истории искусств АН СССР. В 1966-1973 проф. и зав. кафедрой



истории и теории музыки Московского института культуры. С 1973 по 1989 проф.-консультант Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных.

<sup>2</sup> Л. Генина, например, в атрибуции термина «образ-процесс» ссылается на Б. Ярустовского [1, с. 62], который использует это понятие без ссылки [37]. Рыжкин же на полях статьи Гениной делает пометку: «Ранее об этом в работе И. Р. [Иосифа Рыжкина. – Г. К.]» [см.: 13]. Нет ссылок на Рыжкина, исследовавшего принципы воплощения художественного образа в музыке, и в таком хрестоматийном издании как «Анализ музыкальных произведений» Л. Мазеля и В. Цуккермана, где целый параграф посвящён художественному образу как одной из основополагающих категорий аналитического курса [8, с. 12-17].

<sup>3</sup> Выводы по теоретическим достижениям Рамо: взаимосвязанность всех элементов в гармонии и обоснование музыкальных законов, исходя из материальной природы звука [36, с. 190], были сформулированы Рыжкиным около 70 лет назад [см.: 29, с. 76-77; 34, с. 78].

<sup>4</sup> Даже такое знаменательное событие, как прижизненное 100-летие Рыжкина, прошло незаметно. Оно было отмечено лишь одной публикацией [2].

<sup>5</sup> Напомним, что Адорно видел мир разорванным и противоречивым, в силу чего страдание оказывалось истиной. Рыжкин, признавая, что истории общества сопутствовали страдания, однако, считал, что если бы человечество было ограничено только ими, то оно давно бы прекратило своё существование. Он утверждал, что истиной в её всеохватном значении является и радость, и страдание, и возвышающееся над ним преодоление, и даже готовность к страданию во имя высокой цели. Поэтому по отношению к «широкомасштабной Истине» в страдании выясняется только её относительная роль [см.: 11, с. 57].

<sup>6</sup> См. суждение Ю. Холопова о том, что «заветная конечная задача теории музыки оказывается лежащей в области философской науки» [35, с. 109].

<sup>7</sup> Анализ этого явления см.: [3, с. 199-212].

<sup>8</sup> Анализ Шестой симфонии и «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, сделанный И. Рыжкиным, см.: [4, с. 206-216].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Генина Л. Заметки о музыкальном образе // Советская музыка. – 1958. – № 7. – С. 59-68.

2. Иглицкая И., Подосёнова Е. К 100-летию И. Я. Рыжкина // Музыкаведение. – 2007. – № 6. – С. 65-68.

3. Консон Г. Взаимодействие интонации и образа в целостном анализе И. Рыжкина // Вестник Костромского гос. ун-та. Т. 16. – 2009. – № 4 (октябрь-декабрь). – С. 199-212.

4. Консон Г. Взаимопроникновение оперной театральности и симфонизма как объект музыкального анализа Л. А. Мазеля и И. Я. Рыжкина // Театр, живопись, кино, музыка / гл. ред. К. Мелик-Пашаева. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. – № 1. – С. 206-216.

5. Консон Г. Трактовка симфонизма Борисом Асафьевым и Иосифом Рыжкиным // Музыкаведение. – 2009. – № 2. – С. 2-7.

6. Консон Г. Целостный анализ в контексте научной методологии // Музыкальная академия. – 2010. – № 2. – С. 140-150.

7. Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. – М.; Л.: Музгиз, 1939. – Вып. 2.

8. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М.: Музыка, 1967.

9. Рыжкин И. Взаимоотношение образов в музыкальном произведении и классификация так называемых «музыкальных форм» (композиционно-структурных типов) // Вопросы музыкознания. – М.: Музгиз, 1955. – Вып. 2. – С. 201-245.

10. Рыжкин И. Взаимосвязь личности и общества и эстетический идеал советского оперного творчества // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. / ред. кол. Ю. Кремлёв (отв. ред.), Л. Раабен, Ф. Рубцов. – М.; Л.: Музыка, 1964. – Вып. 3.

11. Рыжкин И. Гуманизм и элитарность воззрений Адорно (к проблемам социальной обусловленности музыки и её истинности) // Эстетические проблемы музыкознания: сб. тр. / отв. ред. Э. Федосова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – Вып. 97. – С. 44-62.

12. Рыжкин И. Задачи советского симфонизма // Советская музыка. – 1935. – № 6. – С. 3-27.

13. Рыжкин И. Заметки на полях ст. Л. Гениной «Заметки о музыкальном образе» // Советская музыка. – 1958. – № 7. – С. 59-68. – Архив И. Рыжкина.

14. Рыжкин И. «История учений о гармонии» (о книге Люсьена Шевалье) // Пролетарский музыкант. – 1931. – С. 39-43.

15. Рыжкин И. Классическая теория (Ж.-Ф. Рамо) // Рыжкин И., Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкознания. – М.: Музгиз, 1934. – Вып. 1.

16. Рыжкин И. Конкретность и обобщённость музыкального образа // Вопросы музыкознания. Ежегодник / ред. А. Оголевец. – М.: Музгиз, 1956. – Вып. 2. – С. 229-252.

17. Рыжкин И. Логические ступени истории музыкального искусства // Процессы музыкального творчества: сб. тр. № 160 / ред.-сост. Е. Вяжкова; РАМ им. Гнесиных. – М., 2002. – Вып. 5. – С. 233-250.

18. Рыжкин И. «Менуэт» Танеева (О художественном образе) // Советская музыка. – 1934. – № 4. – С. 62-75.

19. Рыжкин И. Музыкальная фаустиана XX века // Советская музыка. – 1990. – № 2. – С. 31-48.

20. Рыжкин И. Образная композиция музыкального произведения // Интонация и музыкальный образ / общ. ред. Б. Ярустовского. – М.: Музгиз, 1965. – С. 187-224.

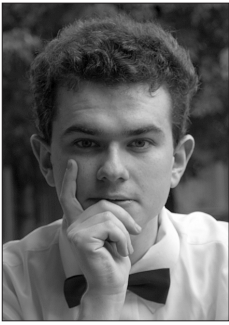
21. Рыжкин И. «Нос» Шостаковича и повесть Гоголя // Шостакович. Проблемы стиля / РАМ им. Гнесиных. – М., 2003. – С. 53-75.
22. Рыжкин И. О сущности оперы «Нос» // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. С. 83-95.
23. Рыжкин И. Очерк о гармонии // Советская музыка. – 1940. – № 3. – С. 47-66.
24. Рыжкин И. Перерастание интонаций в мелос // Музыкальное искусство. Исполнительство. Педагогика. Музыказнание: сб. науч.-метод. ст. / отв. ред. М. Скребкова-Филагова. – М.: Гос. спец. институт искусств, 2004. – С. 58-63.
25. Рыжкин И. Путь правды // Советская музыка. – 1958. – № 9. – С. 61-71.
26. Рыжкин И. Русское классическое музыкальное знание в борьбе против формализма. – М.; Л.: Музыка, 1951.
27. Рыжкин И. Сюжетная драматургия бетховенского симфонизма (пятая и девятая симфония) // Бетховен: сб. ст. / ред.-сост. Н. Фишман. – М.: Музыка, 1972. – Вып. 2. С. 101-160.
28. Рыжкин И. Сюжетная симфония [О 5-й симфонии Бетховена] // Советская музыка. – 1947. – № 2. – С. 51-65.
29. Рыжкин И. Традиционная школа теории музыки // Советская музыка. – 1933. – № 3. – С. 74-98.
30. Рыжкин И. Третий путь и «доктрина» Пушкина-Мицкевича // Перспективы / гл. ред. З. Апресян. – 1991. – № 6. – С. 7-8.
31. Рыжкин И. Четыре рукописные тетради конспектов и замечаний по книге Е. Орловой «Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность». – М., 1984. – 123 с. – Рукопись хранится в личном архиве И. Рыжкина.
32. Рыжкин И. Шестая симфония Чайковского. О трёх «планах» русской музыкальной классики: историческом, эпическом и психолого-драматическом // Советская музыка. – 1946. – № 1. – С. 70-83.
33. Рыжкин И. Эстетические взгляды Римско-Корсакова на целостный охват единого мира, его контрастных сторон – слышимой (музыка) и видимой (живопись), к соотношению непосредственного и опосредованного в творческих свидетельствах музыкального искусства о человеке и природе // Н. А. Римский-Корсаков. Черты стиля: сб. ст. / сост. Е. Александрова. – Л.: СПб. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова, 1995. – С. 4-20.
34. Рыжкин И., Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкального знания. – М.: Музгиз, 1934. – Вып. 1.
35. Холопов Ю. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106-114.
36. Холопов Ю. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов муз. вузов / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. – М.: Композитор, 2006.
37. Ярустовский Б. О музыкальном образе // Советская музыка: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1954. – С. 5-62.

**Консон Григорий Рафаэлевич**

кандидат искусствоведения, доцент,  
зав. кафедрой истории  
и теории исполнительского искусства  
факультета мировой музыкальной культуры  
Государственной классической академии  
им. Маймонида, Москва



«Творческие портреты учёных» – новая постоянная рубрика нашего журнала. Её представляет ведущий – кандидат искусствоведения, доцент Государственной классической академии им. Маймонида, заместитель главного редактора журнала «Музыкальная академия», заместитель генерального директора ООО издательства «Композитор» Григорий Консон:



– Современное образовательное и научное пространство в сфере отечественного музыковедения характеризуется весьма противоречивыми тенденциями в концептуальном осмыслении научных достижений прошлых эпох. С одной стороны, наблюдается блистательное развитие отечественного многоаспектного

анализа, с другой, – фактическое отсутствие концептуальных исследований истории музыковедения. Вместе с тем, память поколений хранит огромный массив фундаментальных работ, принадлежащих перу учёных-создателей основы современной российской музыкальной науки. Среди них – М. Арановский, Б. Асафьев, В. Берков, В. Бобровский, С. Богатырёв, С. Богоявленский, И. Браудо, В. Брянцева, Н. Гарбузов, Р. Грубер, М. Друскин, И. Дубовский, Д. Житомирский, М. Иванов-Борецкий, Г. Катуар, К. Квитка, Ю. Келдыш, В. Конен, Г. Конюс, Л. Кулаковский, Т. Ливанова, Л. Мазель, Е. Назайкинский, И. Нестьев, Н. Николаева, В. Протопопов, Э. Розенов, А. Руднева, И. Рыжкин, Л. Сабанеев, С. Скребок, И. Соллертинский, А. Сохор, М. Тараканов, Н. Туманина, Ю. Тюлин, В. Ферман, Н. Фишман, Ю. Холопов, В. Цуккерман, Б. Яворский. Список можно продолжить, включив в него активно работающих наших современников.

Специализированный отдел «Творческие портреты учёных» открылся первыми публикациями на эту тему и предполагает в дальнейшем представить творческие портреты выдающихся отечественных исследователей, включающих аналитическое осмысление их научного и педагогического наследия, – учёных, исследования которых составили золотой фонд российского музыковедения.

## О. Г. Р. Консоне

Григорий Рафаэльевич Консон известен в России и за рубежом как скрипач-виртуоз, певец (контратенор). Выпускник Российской академии музыки им. Гнесиных (2002), завершил обучение в аспирантуре РАМ по классу скрипки, академического сольного пения, а также по специальности «Музыковедение».

Лауреат всероссийских и международных конкурсов и фестивалей, с 1989 года (музыканту тогда было 7 лет) гастролировал в России, странах СНГ и Балтии, а также Великобритании, Венгрии, Испании, Монако, США, Франции, ФРГ, Швеции, Швейцарии, Южной Корее, Японии. Выступал с симфоническими и камерными оркестрами п/у Р. Агароняна, М. Аннамамедова, В. Афанасьева, Ю. Башмета, В. Булахова, К. Кримца, К. Орбеляна, Л. Петижирара (Франция), Г. Рождественского, А. Сладковского, В. Федосеева, О. Худякова, Р. Хэрриса (ФРГ), Г. Черкасова и др.

Выступления музыканта транслировались отечественными и зарубежными теле- и радиоккомпаниями (ОРТ, ВГТРК, «Культура», Би-Би-Си, France 2; TV Атланта, Мадрида, Лондона).

После защиты кандидатской диссертации («Трагический конфликт в ораториях Генделя», 2007) в должности доцента преподаёт на факультете Мировой музыкальной культуры в Государственной классической академии им. Маймонида. Заведует кафедрой истории и теории исполнительского искусства, является научным руководителем отдела аспирантуры.

В 2010 г. назначен на должности заместителя главного редактора журнала «Музыкальная академия» и заместителя генерального директора ООО издательства «Композитор».

Г. Консон является автором и редактором-соавителем пятитомного издательского проекта «Музыковеды России. Портреты мастеров». В его реализации принимают участие ведущие представители современного отечественного музыковедения.

Член Союзов журналистов Москвы и РФ, Союзов композиторов Подмосковья и России.

Имя Григория Консона занесено в Золотую книгу молодых талантов России «XX век – XXI веку».





KENNETH SMITH  
*Durham University*

## THE PSYCHOANALYTIC DRIVE IN THE HARMONIC LANGUAGE OF ALEXANDER SKRYABIN

UDC 78.013

*Skryabin was a true poet of tonal erotic caresses  
and he can torture and sting and torment and fondle  
and tenderly lull with pungent sonorities; there is a whole  
“science of tonal love” in his compositions.<sup>1</sup>*

(Leonid Sabaneyev)

Whilst Alexander Skryabin was composing music that supposedly embodied the emergence of consciousness,<sup>2</sup> Sigmund Freud was formulating theories of the human ‘drive’ – an unconscious energy source that inwardly stirred human beings into conscious action.<sup>3</sup> Despite a lack of evidence to suggest that Skryabin accessed Freud’s theories directly,<sup>4</sup> paraphrases of experimental psychologist Wilhelm Wundt in Skryabin’s abstruse notebooks certainly attest to a cultivated interest in psychology.

And Skryabin wanted his psychological research to spill-over into his musical compositions. One notebook entry declares, “Most of my musical poems have a specific psychological content.”<sup>5</sup> As early as 1904, Skryabin’s wife Vera records “Sasha reads a lot of philosophy and psychology and thinks all the while of his future compositions.”<sup>6</sup> That Skryabin drew an unclear distinction between psychology and philosophy is understandable; Freud’s ‘drive theory’ was derived from the same philosophical literature that Skryabin was steeped in; Arthur Schopenhauer’s concept of *the Will* was particularly influential to both men.<sup>7</sup>

Skryabin’s innovation was to integrate such ideas into his musical composition, an enterprise which was wholly in accord with the Russian ‘Silver Age’ aesthetic in which Skryabin was so embedded. According to Skryabin’s contemporary Symbolist poet Vyacheslav Ivanov, Skryabin “musically re-created the movements of the will.”<sup>8</sup> Members of this aesthetic order believed, like Schopenhauer, that music could directly represent the motions of ‘the Will’ – a dynamic vision of Kant’s *thing in itself*.

In fact, Schopenhauer claimed that things were more intimate still – music was a ‘direct copy’ of the Will itself: it was no mere representation. Friedrich Nietzsche, perhaps Skryabin’s favorite philosopher, also posited music

as the embodiment of all things Dionysian – a violent, intrusive, unmediated, raw energy.<sup>9</sup> These ideas were soon to shape a new discipline known as psychoanalysis, rising to its zenith perhaps in the 1960s with Jacques Lacan, who rigorously remodeled Freud’s drive theory.

For Freud, the drives were similar to Schopenhauer’s *Will*; they were the “forces that we assume to exist behind the tensions caused by the needs of the Id.”<sup>10</sup> Unlike *Instinkte* – particular organic needs – Freud’s *Triebe* are dynamic and variable.<sup>11</sup> *Instinkte* can be satisfied from objects in the external world such as food and water, but *Triebe* exert an interminable pressure upon the subject. Like a strong wind that can be gauged only by its effects on trees and buildings, the drives are impossible to observe in themselves; psychoanalysts can only infer them *indexically* through the behavior of their subject.<sup>12</sup> Drives are unconscious; they exist in a multiplicity; they can attach themselves to any part of the body although they become structured by the hegemony of the ‘genital drive’ in the human subject. Although Freud’s theory phased in and out of fashion Lacan recuperated it in his ‘Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis’, revisiting Freud with the benefit of his own clinical experience. Lacan’s primary concern was to deconstruct the object of the drive. He shows that its objective is simply to leave its circular path, move around its object, and return to its orbit: “What is fundamental at the level of each drive is the movement outwards and back in which it is structured.”<sup>13</sup> In other words, *the drive itself does not wish to be satisfied*. In *Seminar XI*, Lacan draws the following well-known diagram (Figure 1: Lacan’s Model of the Drive Circuit).

A typical drive will make a ‘demand’ for something, but upon realization that the demand will not satisfy it, the drive will return to its circular orbit. This mechanism involves the process of *desire*, which acts as a kind of fantasy screen and produces the illusion that the drive’s uncomfortable exist-

<sup>1</sup> Please, find all musical examples and endnotes on pages 6-12.



tence can become pleasurable. Therefore Lacan equates desire with interpretation, showing that in the act of interpreting the drive we bestow an object of desire upon it. He claims: “As it draws to an end, interpretation is directed towards desire, with which, in a certain sense, it is identical. Desire, in fact, is interpretation itself.”<sup>14</sup> For Lacan this process creates a fundamental *misrecognition* of the drive’s true goal and forces the drive to constantly miss its object and return – tail between its legs – to its laborious circuitous path.

Skryabin’s writings describe phenomena that are essentially ‘drives’ in different guises. For instance, he talks of ‘surges’ and ‘urges’ that motivate action (“Oh life, Oh creative Surge (wish [desire])! / All-creating urge”),<sup>15</sup> ‘pulsation’ (“Something began to glimmer and pulsate and this *something was one*”),<sup>16</sup> ‘energy’ (“absolute unity ... will to live, desire to live, desire for the other, the new, ENERGY”),<sup>17</sup> ‘impulse’ (“An impulse disturbs celestial harmony”)<sup>18</sup> or *Will* (“The Spirit ... creates its own World by its own creative Will”).<sup>19</sup> Continuing his Schopenhauerian premise, Skryabin transforms the Kantian *thing in itself* into a mobile motivating force (“Being as a whole wishes [desires] to be ... Being is the will to live”).<sup>20</sup> Foreshadowing Lacan’s insight that desire “merely seeks to go on desiring”, the youthful Skryabin also grasped that desire was self-perpetuating (“Sharp desire, voluptuous and crazed yet sweet / Endlessly *with no other goal than longing* [my italics] / I would desire”).<sup>21</sup> It is clear to see how the Freudian drive lurks beneath such pronouncements, but how does it figure in Skryabin’s music?

In musicology, the realms of philosophy and music share an unstructured relationship. In many respects, the project of bridging this chasm between the theoretical drive and musical substance has already been long under way. Ernst Kurth analyzed the ‘waves of energy’ which music excites, viewing chromaticism as *Will* – “an urge towards motion”, “potential energy”;<sup>22</sup> Leonard Meyer taught how musical ‘tendencies’ operate on a listener’s expectations;<sup>23</sup> Fred Lerdahl, following his work with Ray Jackendoff, formulated mathematical models of musical ‘tension’;<sup>24</sup> Daniel Harrison analyzed the ‘discharges’ flowing through Neo-Riemannian functional harmony.<sup>25</sup> Heinrich Schenker used similar language in 1935: “the fundamental line signifies motion, striving towards a goal, and ultimately the completion of the course. In this sense we perceive our own life-impulse in the motion of the fundamental line, a full analogy to our inner life.”<sup>26</sup> And again, he claims, “[each pitch] is possessed of the same inherent urge to procreate infinite generations of overtones.”<sup>27</sup> Particularly interesting in this regard is the Russian analytical tradition: Alexander Milka used the term “tyagatenie” in the 1960s, which as one commentator on Russian analytical techniques, Ildar Khananov, explains, means “drawing to”, “need for resolution” and “urge”;<sup>28</sup> Gregory Conjus, Schenker’s contemporary, wrote about harmony’s “act of creative will” in 1933, coining the term “pulse wave” in reference to Nietzsche’s ‘will to power’ and Bergson’s ‘élan vitale.’<sup>29</sup> What are *life impulse, energy, tension, urge, tendency* and *discharge* but theories of the Freudian *drive* ‘by any other name’?

One particular type of drive energy in music is a concern to many of these theorists – the dominant chord and its relationship to a tonic. As Rameau claimed, the need for a dissonant sonority to resolve “drives” all tonal music.<sup>30</sup> Steve Larson’s examination of Schoenberg’s op.15 mentions this ‘drive’ from chord V to chord I, and this is particularly pertinent to a discussion of Skryabin, whose music is strongly based around the structure of the dominant seventh chord. Theorists often correspond this to his musical theories of desire and tension/release patterns:

That all Skryabin’s late-style should be thought of as “dominant” in origin is logical and consistent, not only with the transitional style trait of prolonging the resolution tendency, but also with Skryabin’s philosophy that creativity was for him an unceasing striving for an elusive goal. The tendency of a dominant chord structure to resolve to its tonic is perhaps the strongest tension-releasing characteristic of tonal music.<sup>31</sup>

Whilst Skryabin’s harmony is often described as ‘dominant’ based, a typical analysis of one of Skryabin’s *mysterious* sonorities would cast the chord as a single dominant harmony. Taruskin asserts that the *mystic chord* is a “chord that expresses the dominant function”, whilst Peter Sabbagh’s dissertation illustrates how Skryabin’s harmony derives exclusively from the dominant-seventh complex.<sup>32</sup> Under these analyses such a chord would need to discharge its tension into a single tonic chord, yet this would seem to be at odds with the definition of the ‘drive’ which is an ambiguous and synchronically multivalent phenomenon. But if we break Skryabin’s sonorities down into their component parts and examine their discharge patterns, we realize that such chords often contains multiple dominant elements – we can call them *drives* – which threaten to pull the chord in numerous simultaneous directions. Take for example the standard ‘Skryabin chord’ made famous by its persistent use in Skryabin’s fifth Symphony, *Prometheus*. Skryabin’s sonority is poised between two dominant seventh structures that reach towards a subdominant and the dominant of C major via a C<sup>7</sup> drive (leading to an F triad) and a D<sup>7</sup> drive (leading to a G triad) (Figure 2: Breakdown of the Mystic (Prometheus) Chord). This is far from clear ‘bitonality’ however as these dominant ‘elements’ are neatly welded together. It is possible that we experience the Kantian sublime in these moments (as formulated by Žižek in his discussion of Rossinian opera) as a destabilizing excess of demands that become impossible to process.<sup>33</sup>

Yet to interpret these chords in this way, evidence of these elements discharging individually into ‘tonic’ elements would be desirable. In m.4 of the late Poem op.71, no.2, we find one such example. Here a D<sup>7</sup> drive lurks beneath the first three measures, whilst a marginal C<sup>7</sup> drive breaks through the second beat of the opening measure, formed from the pitches C-E-Bb. Both of these drives recur in m.3 when the C<sup>7</sup> now shifts to the bass register and the D<sup>7</sup> runs through the chromatic upper lines, to culminate in the C-F# tritone. The interest here lies in m.4 when both elements discharge their tensions individually into an F<sup>7</sup> drive element in the left-hand and a G element in the right-hand (Figure 3:

Poem, op. 71, no. 2). A similar procedure occurs in the earlier Etude Op. 56, no. 4 where, in the opening measures, a disjunctive and seemingly disorganized chain of discharges can be observed (Figure 4: Etude, op. 56, no. 4).

In m.1 discharge is found only in the upper C#-G tritone which resolves inwards to the D(Cx)-F# thirds, seemingly dislocated from the more overt bass motion from B<sup>7</sup> to G#<sup>7</sup>. In mm. 2-3 this patterns is transposed onto a C<sup>7</sup> tritone (E-Bb) in the upper voice whilst a D<sup>7</sup> drive occurs in the bass. As in op. 71 these discharge as separate elements to F and G<sup>7</sup> chords, but in op. 56 the drives are spatially inverted (turned upside down), showing that Skryabin's mysterious sonorities cannot be regarded as a single, unambiguous dominant-based form of desire.

Yet throughout the course of this work, Skryabin reduces the intensity of these chaotic harmonic exchanges into something more singular and focused, presenting the single chord in favor of the multitude (Figure 5: Etude, op. 56, no. 4).

A strong bass cycle of fifths progression runs from Eb to Gb twice in the second half of the piece until Skryabin closes with a pseudo-cadence on Gb, distorted by the preservation of the dominant Db above the Gb resolution. This kind of teleology is very common in Skryabin's middle period works (1903-1911). Indeed, another piece, programmatically entitled *Désir* ends very much like this, with a 'perfect' cadence in C. *Désir's* op. 57 companion piece continues this topic and moves steadily towards a pure C major chord via a long-range cycle of fifths stretching from C to Db (Figure 6: *Désir*, op. 57, no.1; Figure 7: *Caresse Dansée*, op. 57, no. 2, mm. 41-47; Figure 8: *Caresse Dansée*, mm. 55-59).

This trajectory maps neatly onto the Lacanian drives that become diachronically out-laid into a more focused object of desire: in these pieces – a tonic chord. Thus what we witness aurally through these drive-based harmonies is the process of 'interpretation' which Lacan equates with the mechanism of 'desire'. Of course, it is we as listeners who are actually doing the interpretative work, and therefore, it is *our* desires that are aroused, but it is as if the music *itself* selects a drive from the chaotic miasma and allows it to flourish until the end, diminishing the importance of the others. The music helps us to interpret by essentially interpreting *itself*.

But for Lacan, this 'interpretation' of the drive and its sublimation into a focal point of desire is a fundamental 'misrecognition' of what the drive actually wants. The drive actually craves its circuitous orbit; desire is a fundamental illusion – a fantasy that goes only a little way towards articulating the drive by providing it with the voice of the singular rather than the multiplicity that prevails in the unconscious. Skryabin himself began to musically realize this idea in his later works. He started to shy away from concluding pieces with blazing tonic chords and, in his later years, he was content to outlay the multiplicity of drives and allow them to rotate rather than progress. In such late pieces as the previously examined Poem op. 71, no. 2 Skryabin oscillates be-

tween four minor-third nodes – D, F, Ab and B. These lurk in the strong bass drives which are locked into this static harmonic orbit (Figure 9: Poem, op. 71, no. 2, mm. 1-18).

Their self-replicating transposition scheme denies any possibility of fifth-based cadential demands and continues in a potentially endless cycle. But Skryabin, in his late style, prefers to leave the drive conflict open. Each drive expresses itself as freely at the end of the piece as at the beginning. Thus the final moment of Poem, op. 71, no. 2 contains identical drives to the opening (C<sup>7</sup> and D<sup>7</sup>), though in a differently spaced chordal sonority (Figure 10: Final Moment of Poem, op. 71, no. 2).

In this way Skryabin moved from desire-based mechanisms that orientate a chaotic plurality of drives towards a tonal object, in favor of a more objective portrayal of the noumenal human drive that lies beneath the 'fantasy' of wholeness that desire produces. Nowhere is this more telling than in the final moments of Skryabin's two most famous pieces, the over-blown, over-sexed *Poem of Ecstasy*, op. 54 and his color symphony, *Prometheus*, op. 60. In the earlier *Poem of Ecstasy* a C major chord is indicated early in the piece as a tonal centre, and the strength of the G as dominant throughout the work means that the colossal cadence in the final moments seems to be the perfect satisfaction of the drive through desire; we have been teased with this tonic chord throughout the piece and finally we achieve it in the most flagrant manner. Yet the gigantic F# chord in the final moments of *Prometheus* has nothing like the same status, striking our ears as wholly inauthentic – a false ending; one of Adorno's "impotent clichés".<sup>34</sup> Harrison's examination of the approach to this chord reveals how it gains "tonic function by means of its structural position alone." According to Harrison, we wish to hear the F# triad as the subdominant of Bb, but the "Pavlovian association of the tonic and compositional conclusion" gets the better of us.<sup>35</sup> This chord is supposed to dupe us into thinking that it was a logical deposit for the raging drives that Rimsky-Korsakov called "unmitigated tension".<sup>36</sup> And yet, by including it, Skryabin exposes something profoundly truthful about the nature of desire: it is precisely this disconnected fantasmatic element that deceives us into feeling drive-satisfaction. But of course, for Freud, Lacan and seemingly Skryabin, beneath these 'misrecognised' objects of desire, remain the pulsating drives which exert their interminable pressure and which ultimately refuse to be extinguished by any externally imposed object.

It is possible that this approach to analyzing music may indicate a new methodology for coping with complex chromatic harmony. Closely mirroring the human *drive*, the true gift of 20th century music is ambiguity, which analysts (and humans themselves) desperately try to suppress. But in addition to analyses based on 'realized' musical procedures it is important to note the many unrealized potential drives that pulsate, like the drives of the human subject, in 20th century music.

#### Kenneth Smith

The teaches of Music Theory at Durham University



РАЛЬФ П. ЛОКК  
Истманская Школа музыки  
Университет Рочестера, США

## РАСШИРЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКЗОТИЗМ\*

В статье предлагается новая трактовка экзотических изображений в опере и оратории западноевропейских композиторов на примере произведений Рамо, Генделя, Бизе, Пуччини. (Окончание. Начало статьи см. в № 1 (6), 2010, с. 95-102)

УДК 78.037(4/9)

В данном разделе настоящей статьи продемонстрируем, как парадигма «всей музыки в полном контексте» может способствовать прояснению четырёх музыкальных произведений. В каждом случае мы будем обращать внимание на слова, драматическое действие, а также на широкий диапазон музыкальных приёмов: находятся ли они в рамках или за рамками традиционного лексикона «экзотических» музыкальных *topoi* в жанрах, сочетающих музыку с драматическим представлением.

Мы будем обращать особое внимание на те случаи, в которых музыкальные элементы сначала не реагируют на местный колорит, но затем приобретают экзотическую окраску, когда их помещают в контекст экзотически направленных текстов слов и драмы.

Два из четырёх анализируемых примеров принадлежат барочной эпохе и включают в себя изображение тирана племени инков XVI века и вавилонского тирана. Как указывалось ранее, существующие исследования музыкального экзотизма – труды Уэйпса, Бецвизера и Тейлора – исключают из рассмотрения тысячи примеров *лирической трагедии* (*tragédie lyrique*), *опера seria* и других жанров эпохи барокко, произведений Люлли, Генделя и др., где действуют персонажи – тираны Востока или Нового света. Объяснением такого исключения является то, что эта музыка ни в коей мере не звучит неевропейской или даже сколько-нибудь необычной. Это подвергает сомнению справедливую оценку того, как Запад изображал Восток (и Новый свет) в ведущих музыкальных жанрах, существовавших до Моцарта. Начнём наши примеры с двух произведений Высокого барокко.

### «Антиколониальный агитатор» Рамо

Перуанский акт, или *entrée* из оперы Рамо «Галантная Индия» («*Les Indes galantes*») представляет собой яркий пример. Сильвия Буиссу (редактор собрания сочинений Рамо) называет первый раздел этого *entrée* «слабым», в отличие от *серединого* раздела, в котором изображён праздник солнца у инков с его несколькими блистательными инструментальными частями, две из которых – отчётливо экзотические

(или, по крайней мере, «странные») и *финального* – построенного вокруг восхитительного оркестрового изображения извергающегося вулкана<sup>1</sup>. Однако первый раздел хотя и не обладает какими-либо интересными с точки зрения парадигмы экзотического стиля чертами, ценен как изображение главного персонажа, верховного жреца Хуаскара.

Хуаскар пытается обмануть инкскую девушку Фани (Phani), утверждая, что небеса повелевают, чтобы она вышла за него замуж. Несколько фаз в драме этого раздела представляют Хуаскара и гнетущую атмосферу, которую он символизирует. Хуаскар поёт короткую арию (пример № 1), которая, согласно Кутберту Гердлстоуну, передает «буйный и деспотический характер» тирана. Короткими гаммообразными фрагментами и громадными скачками в мелодии выражено обращение Хуаскара к Фани: «мы – то есть, она – должны повиноваться воле небес *sans balancer* (ни на минуту не задумываясь)»<sup>2</sup>. Квази-имитационная фактура этой арии также символизирует в данном контексте сам акт слепого повиновения, которого Хуаскар требует от Фани. Временами Хуаскар «повинуется» струнным, а временами они вторят ему, и эта несколько механическая имитация ощущается в данном риторическом контексте как принудительная. Хуаскар проявляет себя как недостойный правитель, злоупотребляющий своим религиозным авторитетом ради личной выгоды. Его намеренная победа над Фани, грубо говоря, равносильна жажде богатства или власти других подобных персонажей-тиранов, – будь они из экзотических стран или европейцы.

Однако тираны из восточных стран или из Нового света имеют тенденцию демонстрировать также и другие виды предосудительного поведения, – такие, как слепой гнев, ревность или излишний интерес к противоположному полу. В случаях с мусульманами

\* 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» журнала № 1 (6), 2010, с. 124-125.

Пример № 1 Ж.-Ф. Рамо. «Галантная Индия» (1735).  
Сцена 3. «Будем повиноваться, не задумываясь»<sup>3</sup>

Air

HUASCAR: O - bé - is - sons sans ba - lan -

Vns.: *fort* *doux*

B.C.: *fort* *doux*

cer Lor-sque le ciel com - man - de, O-bé-is - sons sans ba-lan - cer Lor-sque le

ciel - com - man - de! Nous ne pou-vons trop nous pres -

*fort* *doux*

ser D'ac-cor - der ee qu'il nous de - man - de; Y ré - flé - chir, c'est l'of - fen - ser,

пьянство часто представляется как лицемерное попираание коранических запретов. В произведениях, где действие происходит на Западе, подобные позорные поступки часто предписываются слугам и людям низших сословий. Аристократические правители, напротив, изображаются людьми, следующими принципам аристотелевской этики – такой, как щедрость, храбрость и эмоциональная сдержанность. Помимо того, народ описываемой экзотической страны редко показан как возмущённый гнетущим правлением тирана, что является знаком того, что они не понимают, какими должны быть королевские достоинства.

Фани отвечает на арию Хуаскара манерой, демонстрирующей её интуитивное понимание рациональности Просвещения или здоровое влияние её испанского солдата-друга Карлоса: до этого мы слышали Карлоса, тайно разговаривающего с ней в начале вводной сцены (*entrée*).

Фани холодно заявляет (её музыка здесь сравнительно спокойна), что люди, утверждающие, что они знают волю богов, часто виновны в «жульничестве». Хуаскар парирует ещё более яркими заявлениями, выраженными возбуждённой, угловатой мелодией: «Для богов и для меня, какое это гнусное оскорбление!».

Либреттист Фюзелье в своем предисловии к либретто высказал обвинение Фани ещё более прямолинейно: «...жульничество, спрятанное под свя-

щенной мантией религии». Фюзелье подчеркнул, насколько это возможно, не подвергая себя цензуре (или чему-либо хуже) со стороны церкви и правительства, что Хуаскар – хотя и представлен в драме как «язычник, приносящий жертвы» (выражение Фюзилье), но может также быть показан как представитель любой религиозной иерархии и злоупотребляющий божественной властью ради корыстных целей<sup>4</sup>.

Хуаскар признаётся, что он знает о любви Фани к испанскому солдату (пример № 2), и он взывает к патриотическим чувствам родного племени, чтобы отвоевать её. Обличающие слова Хуаскара кажутся совершенно поразительными.

ХУАСКАР:

То, что эти варвары жадно поглощают,  
Никогда не насыщаясь, – это золото.  
Золото, которое в наших алтарях  
Не является чем-либо больше, нежели украшение,  
Есть единственный Бог, которому наши тираны поклоняются.

Испанские завоеватели, которых он обличает, – это варвары, движимые не верой в единого Бога и спасение во Христе (как они утверждают), а алчностью.

Пример № 2 Ж.-Ф. Рамо. «Галантная Индия».  
Сцена 3. «То, что эти варвары жадно поглощают, это золото»

PHANI: Re-dou-tez le Dieu qui les gui - de!

HUASCAR: C'est l'or qu'a-vec em-pres-se -

B.C.: 6

P. 3

H. 3

B.C. 3

ment, Sans ja-mais s'as-sou-vir, ces bar-bar - es dé - vor - ent L'or qui de nos au -

P. 3

H. 3

B.C. 3

tels ne fait que l'or-ne - ment, Est le seul Dieu que nos ty-rans a-do -

P. 3

H. 3

B.C. 3

Té - mé - rai - re! qui di - tes - vous! Ré - vé - rez leur puis -

rent.

B.C. 3



Фани использовала сильное слово *barbares* (варвары) всего несколькими минутами ранее, предупредив Карлоса, что инки – буйные и могут его обидеть, если он попытается склонить её к побегу. Теперь Хуаскар применяет то же самое слово к предположительно цивилизованным европейцам. Не случайно Рамо цивилизует его (вернее, его первый слог) на изысканную высокую ноту *f* у баритона. Затем он приводит обличающее заявление к убедительному концу, риторически подчеркнутому каденцией в контексте речитатива. Две чередующиеся нисходящие квинты в партии голоса ( $8^{\wedge} 4^{\wedge} 5^{\wedge} 1^{\wedge}$ ), помещённые над сильной линейной восходящей басовой линией ( $3^{\wedge} 4^{\wedge} 5^{\wedge}$ ), завершаются совершенным автентическим кадансом – полной автентической каденцией (пример № 2).

Все эти детали помогают изобразить Хуаскара как обиженного, неутомимого и – по крайней мере, на этом этапе – убедительного представителя колонизованного неевропейского народа, – как агитатора против угнетателя. Благородство позиции Хуаскара, однако, искажается его «бешеной любовью» (как он сам выражается) к молодой женщине, не обладающей какой-либо политической властью.

После этих событий Хуаскар бросает камень в вулкан, тем самым инициируя его извержение (он намеревается запугать Фани). Писатели времён Просвещения, не колеблясь, назвали бы это актом «террора», типичным для деспотических правительств. Хуаскар здесь пытается эксплуатировать невежество Фани и других перуанцев, вызывая у них страх перед божественным возмездием.

Перед началом катаклизма появляется учёный Карлос, который раскрывает перед Фани гнусный поступок Хуаскара. Фани, уже поняв ситуацию, отвергает Хуаскара окончательно. В соответствии со стандартным сюжетом «исправленного тирана», характерным для эпохи Просвещения, злодей осознаёт, что он предал этические предписания собственной религии. Или, как могли бы утверждать мыслители Просвещения, – этические предписания всякой религии и всякой должной философии. Манипуляции Хуаскара научными знаниями, как замечает Кэтерин Коул (Catherine Cole), – «прекрасно иллюстрируют установленный Просвещением стереотип безнравственного священника (в рамках любой религии), лица духовного звания, который манипулирует своим народом, злоупотребляя их доверительным “суеверием” по отношению к природному окружению»<sup>5</sup>.

Благодаря научным знаниям Карлоса, коренное население и испанцы спасаются от низвергающей лавы. В это время оркестр играет развёрнутый музыкальный пассаж, который слышится в данном контексте как гроыхающий и зловеще разрастающийся (совсем не в стиле музыки инков). Хуаскар жертвует собой, бросаясь в раскалённую лаву, тем самым восстанавливая, как подразумевается, социальный порядок. В последнем случае в этом *entrée* изображение поступков и гибели экзотического вождя – этого в це-

лом нечестивого, но всё же на короткое время заслуживающего восхищения персонажа – было усилено музыкой, не соотносимой с «парадигмой сугубо экзотического стиля». Однако она может быть отнесена к «парадигме всей музыки в полном контексте».

### Наполовину комический восточный тиран Генделя

Барочные изображения неевропейского *другого* часто представляют события, происходившие много столетий или даже тысячелетий назад. Тем не менее, согласно аргументации историка арабской литературы Питера Бахмана, это совсем не означает, что такие изображения не отражали свойственное той эпохе отношение к неевропейцам<sup>6</sup>. Драматическая оратория Генделя «Балтасар» («*Belshazzar*»), написанная в 1745 году, пересказывает библейскую историю о развращённом вавилонском царе, о его ненависти к евреям, которые в данном случае показаны (в соответствии со старой церковной доктриной) как предвестники христианства<sup>7</sup>.

Некоторые комментаторы, – например, Герхард Шумахер, фокусируют внимание на балансе трагического и комического аспектов в изображении Балтасара (и в либретто Чарльза Дженненса, и в музыкальных приёмах, использованных Генделем). Другие, в особенности Рут Смит, увидели здесь отражение политических конфликтов в Англии. В противовес этому, третий аспект – экзотический – практически не был рассмотрен.

Уинтон Дин, безусловно, находится на правильном пути, когда обращает внимание на то, что либретто Дженненса представляет двор Балтасара как «разгул восточного колорита – с жёнами, наложницами, астрологами и др.». Дин мог бы заявить более откровенно, что эти образы из оратории узнавались (и сейчас узнаются) как «восточные», потому что их также можно найти в текстах «Тысячи и одной ночи» (это собрание стало широко известно во времена Генделя благодаря французскому переводу Галлана и его различным английским адаптациям)<sup>8</sup>. Дин добавляет, что Балтасар представлен как «бестолковый, потворствующий своим желаниям (восточный) тиран» ещё задолго до нашей встречи с ним. Гобриас, чей сын был одним из самых недавних жертв Балтасара, осуждает тирана в запоминающейся арии: «Смотрите на чудовищного зверя в человеческом облике! / Наслаждающегося на разгульном пиру / ... Деградивовавшего до свиньи. / ... Валяющегося на земле». Музыка Генделя на часто повторяющиеся слова (пример № 3) хорошо передаёт то, что Дин называет «чванной походкой» тирана<sup>9</sup>.

Колоратурные пассажи (окончание примера № 3) представляют наглядный пример того, что ранее было сказано по отношению к парадигме полного контекста и мелизмат: более или менее явное движение вверх и вниз имеет специфические ассоциации, так как оно соответствует пению на повторяющееся слово “wallowing” («валяющийся»). Можно легко вообразить «деградировавшего» Балтасара, прыгающего в грязи.

В равной мере яркой и более непосредственно связанной с превалирующими в то время образами Ближнего Востока является музыка Генделя во II акте, в котором жестокий, трусливый деспот побуждает своих придворных примкнуть к нему в питье вина из сосудов, украденных вавилонскими войсками из храма царя Соломона.

Пример № 3 Г.-Ф. Гендель. «Балтасар» (1745).  
Акт I. Ария Гобриаса  
«Смотрите на чудовищного человеческого зверя!»<sup>10</sup>

10 Allegro  
Be - hold the mon - strous hu - man - beast, be - hold the mon - strous hu - man - beast  
14 hu - man - beast wal - low - ing in ex - ces - sive feast,  
17 wal - low - ing, wal - low - ing, wal - low - ing  
20 low - ing in ex - ces - sive feast!

Слова, которыми Балтасар требует подать вина, граничат с кощунством. Вавилонский царь здесь воображает, что становится более божественным благодаря не благочестивому поведению, но позволяя себе без меры ферментированный напиток: «Ещё один кубок – это щедрое вино / Возвышает человека до уровня божества».

Восходящая гамма в вокальной партии у Генделя на слова «Возвышает человека до уровня божества» (“Exalts the human to divine”) (см. пример № 4) наглядно изображает претензии Балтасара на возвышение себя до уровня божества. Фраза «Ещё один кубок!» (“Another bowl!”), озвученная как энергичный тост (Гендель проводит её четыре раза, каждый раз сопровождая отзвуками гобоев), создаёт воображаемое сценическое действие, в котором Балтасар «хватает и опрокидывает стакан за стаканом». А мелизматический пассаж (в конце концов, достигающий длинной ноты g, на слове «exalts» – «возвышает») представляет собой естественную кульминацию процесса, в ходе которого

персонаж оперы обнаруживает свои достоинства (или их отсутствие). Здесь Балтасар демонстрирует, каким решительным врагом Запада и его религиозных традиций он является. Этот насыщенно «визуализированный» и озвученный музыкой момент демонстрирует то, что ария Гобриаса уже описала словами и музыкой. В данном эпизоде Балтасар отождествляется со стереотипными образами ближневосточных султанов, проводящих свою жизнь в излишествах и удовольствиях и временами осуществляющих враждебные действия против Европы и европейцев (или, в данном случае, прото-европейцев). Хотелось бы узнать, подчёркивал ли Джон Бирд, исполняющий эту партию на премьере, необходимую неумеренность правителя, когда тот достигал до второго кубка вина (невидимого, поскольку это была оратория), а затем третьего, четвертого и пятого.

Пример № 4 Г.-Ф. Гендель. «Балтасар» (1745).  
Акт III. Ария Балтасара  
«Да поёт глубокий бокал похвалу тебе»

46 Allegro  
A - no - ther bowl! A - no - ther bowl!  
49 no - ther bowl! 'Tis gen' - rous wine, 'Tis gen' - rous wine  
52 'tis gen' - rous wine ex - alts the hu - man  
56 to di - vine, 'tis gen' - rous wine, a - no - ther bowl!

### Экзотизм и империя

Одним из общих контекстов, о котором до сих пор лишь вскользь упоминалось, является политический аспект: как Запад во времена Рамо и Генделя устанавливал власть над далёкими и непохожими друг на друга народами. Хуаскар и Балтасар явно изображают недостатки неевропейских стран и их правителей. Тем самым подразумевается легитимность европейского управления территориями Нового света (где Франция

в то время владела крупными прибыльными районами, в частности, в Канаде, большой Луизиане и на Карибских островах) и Востока (который для Англии, в первую очередь, подразумевал Индию). Безусловно, типажи Хуаскара и Балтасара как метафоры «нечестивого правителя» могли интерпретироваться в те времена в более широком смысле. Этот аспект был подчеркнут более непосредственно в случае с Хуаскаром (в пассажах из «Les Indes» и в предисловии Фюзелье). По поводу оратории «Балтасар» либреттист Чарльз Дженненс позже сообщал в письме другу о том, что он преследовал «более далёкую цель», когда предлагал либретто «Балтасара» Генделю. Это позволяет заключить, что Дженненс ссылался на свою собственную оппозицию коррумпированному правительству вигов под управлением ганноверского короля Георга II<sup>11</sup>.

Однако это прочтение «между строк» не лишая законной силы экзотическую интерпертацию. Дженненс чётко доказал свою религиозную и политическую позицию, обратившись к доступным стереотипам разнуданных беспутных восточных монархов. В ходе этого процесса он развил и (в опоре на гений Генделя) укрепил данные стереотипы.

Ирония заключается в том, что в течение последующих веков политический комментарий Дженненса в лице Балтасара – как правителя, символизирующего худшие аспекты вигов, – утратил своё значение и для публики, и для комментаторов. Лишь в последние десятилетия он был тщательно реконструирован преданными исследователями. В противовес этому, сценическая интерпертация Балтасара как эгоцентричного и потакающего своим прихотям восточного монарха остаётся такой же убедительной, какой она всегда была для исполнителей и слушателей. И всё это – несмотря на то, что музыка не звучит «по-восточному» (как того требовала бы «парадигма только экзотического стиля»).

Далее, пропуская полтора века, мы перешагиваем через годы, в которые был установлен (неофициальный, никогда не публиковавшийся) лексикон опознаваемых экзотических стилей – *alla turca*, шотландского, венгерско-цыганского, ближневосточного и других.

### «Нецыганская жалоба» цыганки Кармен

Опера Бизе «Кармен» включает многое, чего мы не обнаружили у Генделя и очень мало обнаружили у Рамо: музыку, которая звучит как «характерная для местности», описываемой в опере. Испанские и испанско-цыганские (фламенко) традиции отчётливо проявляются в пяти сольных номерах Кармен в I и II акте: в Хабанере, Сегидилье, песнях и танце с кастаньетами. Песня Торедора Эскамильо (во II акте) и переход (*entr'acte* к IV акту) также поддаются анализу в контексте «парадигмы экзотического стиля»<sup>12</sup>.

«Парадигма полного контекста», конечно, может охватить эти семь номеров (поскольку они полностью содержат в себе «парадигму экзотического стиля»), но она может также способствовать нашему обращению

и к другим номерам этого произведения: тем, которые хотя и не звучат по-испански или по-цыгански, всё же очевидно усиливают изображение различных (предполагаемых) испанских или цыганских характеристик. Таким примером представляется монолог Кармен в середине сцены гадания из III акта оперы.

Может показаться рискованным исследование значения стиля в любом номере, связанном с Кармен. Вполне в духе «Дон Жуана» Моцарта она меняет свой музыкальный стиль в зависимости от индивидуального лица или группы, к которым она обращается. Так, Кармен освоила искусство вторить лирически-страстной манере Дона Хозе (в стиле Гуно). Согласно подходящему определению Сюзан Мак-Клари (Susan McClary), она манит им Хозе в середине Сегидильи, по всем остальным параметрам звучащей в испанском духе. Он «ловится на приманку», повторяя мелодию и даже дублируя её<sup>13</sup>.

В то же время другой номер – сцена гадания – демонстрирует нам Кармен, лишённую хитрости. Фраскита и Мерседес только что шутивно при помощи колоды карт раскрывали свои судьбы. Наша героиня оказывается ошеломлённой тем, что карты предсказывают смерть. Её последующий музыкальный монолог, иногда называемый «Арией с картами», рассматривался гораздо реже и менее детально, чем Хабанера, несомненно, из-за того, что он лишён испанского или цыганского музыкального колорита. Тем не менее, этот номер, как отмечали самые разные критики (включая сюда Ницше и Адорно), озвучивает самые глубинные чувства Кармен посредством слов и музыки<sup>14</sup>. Если Кармен часто обращается на сцене к одному человеку или к толпе, выражаясь языком кинокритиков, – диететически<sup>15</sup>, то здесь она выступает одна со своими мыслями. Ария с картами отличается от стереотипа завораживающих, дразнящих, жизнеутверждающих номеров, представленных ранее в опере. Здесь создаётся образ цыганки суеверной и иррациональной – подавленной страхом судьбы, предсказанием карт.

Лесли Райт (Lesley Wright) замечает, что музыка «с её повторяющимися тонами, минорным ладом и низко звучащими аккордами медных духовых, в особенности траурных тромбонов, вызывает ассоциации с манерой выражения, использованной оракулами смерти в истории французской оперы»<sup>16</sup>. Добавим, что вокальная мелодия повторяет четырёхтактный ритмический оборот почти идентично (несколько раз подряд). Проведение её в седьмой раз оказывается аналогичным средневековой *talea* – вне зависимости от изменений в звуковысотном отношении и отклонений в гармонии оркестровой партии (пример № 5). Точно повторяющийся ритмический оборот приобретает свои отличительные черты благодаря трём факторам: 1) тотальной ограниченности равномерными длительностями восьмых нот; 2) несовместимости между неравномерными поэтическими строками и регулярным четырёхтактным движением музыки;

3) выходом *talea* за рамки сильной доли. Бизе указывает, что ария должна быть исполнена *simplement et très également* (просто и очень равномерно), за исключением того момента, когда она подходит к своему завершению. Здесь он требует, чтобы она шла более или менее «неослабевающим шагом», избегая предельно личностного и спонтанно звучащего применения *rubato*.

Бизе обозначает множество изменений в динамических оттенках во всём их диапазоне: от *pianissimo* до *fortissimo*. Они появляются на фоне неизменного ритма. Из этого можно сделать вывод, что Кармен неотвратимо убеждена в своей обречённости и борется против неё, но не способна при этом защититься от сковывающего её фатализма неевропейской, «примитивной» культуры.

Пример № 5 Ж. Бизе. «Кармен». Акт III<sup>17</sup>

В заключении своей арии Кармен кратковременно освобождается от тисков *talea*. Голос её повышается до *fortissimo* на высокой для меццо-сопрано ноте *f*. Бизе даже даёт ей один такт полной ритмической свободы (он указывает оркестру играть *colla voce*). В течение этого пассажа, кульминации и спада, повторяя слова, которые сами по себе включают повторяющееся слово «смерть!», сопровождаемое всё более и более напряжённым аккомпанементом, Кармен словно попадает под гипнотические чары этой беспощадной карты.

Таким образом, Ария с картами представляет этническое или экзотическое изображение характеров без использования собственно этнического или экзотического стиля, — теми способами, посредством которых «парадигма всей музыки в полном контексте» позволяет нам его понять и исследовать. Осмелимся предположить, как бы это ни казалось парадоксальным, что в данном случае Кармен проявляет себя как «цыганка» более, нежели в её иных — исконно цыганских номерах, звучащих ранее в опере.

Тем не менее, «парадигма полного контекста» не настаивает на том, что Кармен — всего лишь цыганка,

ничуть не больше, чем «парадигма экзотического стиля». Музыкально-драматические сцены, как уже давно признано оперными критиками, могут действовать сразу на нескольких уровнях, допуская их прочтение более в манере «оба/и», нежели «или/или». Цыганка Кармен, загипнотизированная роковыми картами, может одновременно служить и точкой отсчёта для эмфатического отождествления с «нами» (не-цыганами и не-испанцами). Специалист по музыке Бизе, Эрве Лакомб недавно определил эффект этой арии как «катарсический», по аналогии с древней трагедией: «На мгновение, исполнение... достигает точки трагического опыта, привязывает зрителя к муке смерти, а затем освобождает от неё»<sup>18</sup>.

Даже Сюзан Мак-Клари, при всём своём деликатном подчёркивании знакового напряжения между предполагаемыми «цивилизованными» и «цыганскими» ценностями во всех других фрагментах этого произведения, приходит к заключению, что Кармен, не используя «свое цыганское мышление», проявляет законное стремление к «универсальной субъективности» и свойству быть «такой же, как все»<sup>19</sup>. Но, безусловно, Кармен в этой арии, как и во многих других местах оперы, в первую очередь представлена «не такой, как все». Многие зрители, как кажется, способны легко сопереживать этому изображению женщины, столкнувшейся с приговором к смерти, именно по той причине, что мы знаем, что певица на сцене является (в контексте сюжета и костюмов) одной из «тех цыган»: суеверных существ, реагирующих на Судьбу пассивным образом (в то время как мы — более рациональные существа — предположительно, отнюдь не пассивны перед судьбой). Таким образом, мы можем позволить себе принять глубинные человеческие истины в песне Кармен, вместо того, чтобы сопротивляться им, как мы поступили бы, если бы она выглядела хоть немного более похожей на нас и вела бы себя в большей мере так, как мы (как нам кажется) ведём себя. И всё это достигается именно посредством — хотя парадигма экзотического стиля сочла бы это странным — избегания прямых цыганских и испанских черт в музыке.

### Антиимпериализм в опере «Мадам Баттерфлай»

Империя, которая представляла собой значительный фактор уже во времена Рамо и Генделя, стала в XIX и начале XX-го века одной из самых властных сил (во всех положительных и отрицательных аспектах) в мировой истории. Англия, Франция и Россия расширили свои территориальные владения так же, как и «малые игроки», — такие, как Бельгия (в Конго), Италия (провалившаяся попытка покорить Эфиопию в 1896 году) и, в большей мере, Соединённые Штаты. Вопрос об империи может увести нас назад к почти завершённой примеру экзотической работы (обсуждённой кратко в первой части статьи): «Мадам Баттерфлай». Ставит ли хрупкость Чио-Чио-сан в положение экзотической жертвы — и, точнее, жертвы империализма — и, тем самым, превращает всех азиатских женщин в жертв? Сюзан



Мак-Клари, будучи откровенно недовольной этой возможностью, постулировала прочтение, которое смогло показать, как эта опера, вопреки большому количеству противоположных мнений, «осуждает империализм». Но при этом добавляет: «...я вряд ли могу представить, чтобы Пуччини в 1904 году имел в виду такого рода культурологическую критику, когда он писал эту оперу»<sup>20</sup>. Однако изначальный инстинкт Мак-Клари оказывается более сильным, чем она сама предполагает. «Яростные нападки на патриархат и империализм» [её выражение. – Р. Л.], ясным образом показывают то, что Пуччини и его либреттисты имели в виду – но только отчасти»<sup>21</sup>. В некоторых разделах оперы «Мадам Баттерфлай» эффектно развивается идея уважения ценности и качества личности, основа культуры которой сильно отличается от нашей собственной. Тем не менее, «Мадам Баттерфлай» по своей сути сложна и противоречива. Последующие сомнения Мак-Клари в полной мере оправдываются свойствами этого музыкального произведения, которые в течение долгого времени оставались без заслуженного к ним внимания. Три ансамбля в опере показывают, как контрастно и «непоследовательно» Пуччини и его либреттисты изобразили Японию, её не знакомый европейцам народ и обычаи, её новые напряжённые отношения с имперским Западом. (Всего лишь за 50 лет до этого Коммодор Перри с его четырьмя канонерскими лодками «открыли» Японию для Запада).

Все три сцены предлагают свои живые изображения почти без употребления музыкальных характеристик, характерных для Японии. Вполне объяснимо то, что они были проигнорированы или приводили в замешательство с точки зрения «парадигмы экзотического стиля».

Первоначальное появление Баттерфлай и её родственников в I акте представляется визуально эффектным. Кимоно и «ярко раскрашенные зонтики от солнца» грациозно продвигаются в гору, чтобы присутствовать на свадебной церемонии в саду у Баттерфлай. Музыка полна красочными гармониями (включая увеличенные трезвучия) и богатой оркестровкой. Однако, она ни в малейшем смысле не звучит по-азиатски. Это обстоятельство заставило исследователя-дирижёра Джулиана Смита (Julian Smith) дать следующий комментарий: «...экзотизм здесь [неожиданно] отбрасывается. Хотя, теоретически, можно было бы ожидать возможность изобразить экзотику *par excellence*, ... Япония на мгновение забыта»<sup>22</sup>.

Напротив, «возможность представить экзотизм *par excellence* в полной мере используется в это волшебное мгновение. Как предполагает «парадигма всей музыки в полном контексте», экзотизм – то есть изображение экзотической страны и её народа – не требует присутствия экзотически звучащего музыкального стиля. Здесь либреттисты и Пуччини создают – даже без японских музыкальных мотивов – непревзойдённое звуковое подчёркивание ориентальной (восточно-азиатской) женской красоты и грации. Это происходит на уровне как группы, так и индивидуального лица – в

последнем случае голос «самой счастливой девушки в Японии» помещается в верхний регистр (пример № 6). Этот момент может быть рассмотрен как самый удручающий в произведении – самый типично ориенталистский в уничижительном смысле слова. Практически все азиатские женщины здесь сведены до уровня созерцания очарования, как бы застывшего во времени, ради удовольствия западного зрителя.

Пример № 6 Дж. Пуччини.  
«Мадам Баттерфлай». (1904–06). Акт I

The image shows a page of a musical score for Giacomo Puccini's opera 'Madama Butterfly'. The score is for Act I and includes vocal lines for Butterfly and Pinkerton, along with piano accompaniment. The tempo is marked 'Largo, ♩ = 60'. The score includes markings such as 'Sostenendo', 'pp', and 'poco cresc.'. The lyrics are in Italian.

Однако, при рассмотрении с другой позиции, эта идиллическая сцена с молодыми японскими женщинами также наполняется и тем, что Уильям Эшбрук (William Ashbrook) называл «горькой иронией». Она

начинается сразу после победных слов (и музыки) Пинкертона, которыми он сообщает Шарплессу о своём плане жениться когда-нибудь на «настоящей американской женщине»<sup>23</sup>. Последовательность омузыкаленных событий – бессердечная клятва Пинкертона, плавный выход Баттерфлай и грациозная пластика – подвергает осуждению эгоизм и лицемерие Пинкертона. В более широком смысле, она также осуждает имперскую систему, которая привела Пинкертона в ту дальнюю землю за большими деньгами, чтобы иметь выгоду для себя.

По контрасту с этой, последующая сцена не может быть прочтена как «подвергающая критике империализм». Свадебные гости Баттерфлай рассматривают Пинкертона и бросают различные восторженные (или скептические) реплики друг к другу – либо одновременно, либо каноном. Производное словесное бормотание ставит зрителей в положение, в некоторой степени подобное Пинкертому, который уже отпустил несколько шуток о непонятных местных обычаях. Этой перегрузке впечатлениями от пёстрой японской толпы вторит гармонический язык, несколько раз доведённый до необычного уровня диссонантности, например, когда три полных такта построены на ундецимаккорде (пример № 7).

Пример № 7

Дж. Пуччини.

«Мадам Баттерфлай». Акт I.

Moderato  $\text{♩} = 112$

*mf*

Ec-co, per - chè pre - scel - ta - fu, vuol far - con - te la - so - prap - più.

*mf*

La sua bel - tà

Ec-co, per - chè pre - scel - ta - fu, vuol far - con - te la - so - prap - più.

*pp spigliato cresc.*

La sua bel - tà

Может показаться странным со стороны Пуччини использование самого новаторского гармонического языка (в стиле Дебюсси) для изображения восточного общества, воспринимаемого в то время, как отсталое. Однако ундецимаккорд в данном контексте возникает в результате вполне механического наложения друг на друга терций. Мелодия, изображающая процессию, излагается несколько раз на постепенно восходящих звуковых высотах, на фоне выдержанной чистой квинты у низких инструментов. Этот приём превосходно срабатывает, показывая «расу роботов», не способных реагировать на пришельца как-то иначе, кроме примитивных условностей и зависти (Первые сопрано и кузина: «[Горо] также предложил его мне, но я ответила: он мне не нужен!»). Сцена также подготавли-

вает почву для ещё более негативного представления сцены, происходящей спустя всего несколько минут. Фанатичный Бонза (буддистский священник) входит, проклиная Чио-Чио-сан за то, что она предала религию своего народа. Так как мы уже подготовлены, то воспринимаем как нечто естественное единогласную поддержку нетерпимого Бонзы со стороны окружающих. Следуя его примеру, они «протягивают свои руки» и проклиная пятнадцатилетнюю девушку. Всё это происходит под музыку, в которой использованный тритон звучит резким диссонансом – и, следовательно, зловеще – притом отнюдь не в японском стиле<sup>24</sup>.

Последняя сцена произведения наделена настолько же сопереживающим отношением к Чио-Чио-сан и её народу, насколько сцена со «свадебными гостями» была снисходительной. Она также представляет собой печальный реалистический комментарий имперского отношения американских солдат, бизнесменов и дипломатов к экзотическим народам, чьи территории они осваивали и стремились использовать с различными целями.

В этом известном трио американский консул Шарплесс просит служанку Сузуки убедить Чио-Чио-сан отдать ребёнка для «материнской заботы» американской жены Пинкертона Кейт. Слова трёх персонажей, если ограничиться чтением их в либретто, предполагают беседу между двумя персонажами, тогда как Пинкертон бормочет фразы в сторону и следуя сценическим указаниям, «становится более и более напряжённым». Сузуки дважды выражает свой ужас Шарплессу: «И вы хотите, чтобы я попросила мать...» (Она не может заставить себя произнести вслух последние слова.) Однако музыка создаёт совсем иной сценарий, отражающий властные имперские отношения.

На протяжении тридцати тактов трио в медленном темпе (*largo*), оркестр играет тихо вздымающуюся и бесконечно развёртывающуюся мелодию. Шарплесс и Пинкертон, каждый по очереди, дублируют мелодию оркестра. Начиная приглушённо, с указанием *dolce*, они постепенно наращивают звучность вплоть до огромной кульминации, во время которой тенор держит долгую ноту *b* на протяжении четырёх тактов. Наконец, баритон присоединяется к нему на своей в равной мере напряжённой высокой ноте *f*. Сузуки, на протяжении большей части этого трио остаётся в роли бормочущей приглушённые реплики. Её протестующие слова, в основном представленные в виде речитативных междометий, кажется, безрезультатно отскакивают от непроницаемой стены мужского пения легато (пример № 8). Весь номер поддерживается постепенно движущейся басовой линией, часто дублируемой Шарплессом. Действительно, Пинкертон и Шарплесс могли бы легко исполнять свои партии (без Сузуки) как удовлетворяющий слух дуэт. Сузуки создаёт эффект попытки привлечения их внимания, в то время как мужчины, сфокусированные на собственных напряжённых чувствах, поют, ничего не замечая. Слова Шарплесса, в его собственных глазах, разумные, несколько похожи на

слова другой властной фигуры – Жермона из «Травиаты» Верди. Но они также – подобно словам Жермона – жестоки, потому что не принимают во внимание чувства Чю-Чю-сан, и Шарплесс не понимает того, что лишённая ребенка, она может дойти до самоубийства.

## Пример № 8

Дж. Пуччини.

«Мадам Баттерфлай». Акт II, сцена 2, трио

Поведение Пинкертон кажется также бесщедным. Здесь он находит себялюбивую опору для своего переживания в том же эгоистическом ключе, в каком он действовал на протяжении всей оперы.

Становится очевидным: двое мужчин считают, что их западные культурные ценности превосходят культурные ценности японцев. Пинкертон уже высмеял Бонзу в I акте. Здесь они проявляют себя глухими и к мольбам японской женщины, не слыша собеседника, как и Бонза в предыдущем случае. После прослушивания этого трио, нам может показаться более убедительным заявление Мак-Клари о том, что опера «Мадам Баттерфлай» подвергает критике империализм и идею западного культурного превосходства. Безусловно, никто из слушателей не согласится с мнением Моско Карнера (Mosco Carner) о том, что это «трио представляет собой уступку со стороны драматурга музыкантам [то есть, композитору и его певцам], так как драматическая ситуация это отнюдь не предполагает»<sup>25</sup>.

Весьма красноречива ремарка в конце трио: Шарплесс должен «оттолкнуть» (*spinta*) Сузуки, сопротивляющуюся его указаниям. Исторически детерминированная беспомощность не-западного экзотического *другого* живо представлена в этом трио без каких-либо экзотических звучаний: в том числе, и во властном жесте Шарплесса, который завершает его.

\* \* \*

Различные музыкально-драматические картины, представленные Рамо, Генделем, Бизе и Пуччини, весьма отличаются от тех, которые те же самые композиторы создавали для европейских персонажей. В особенности, множество работ Генделя воплощают дихотомию *западного-незападного* своим намеренным противо-

поставлением развращённого монарха или полководца из Ближнего Востока правителю или полководцу из древней Греции, Рима или иудейско-христианской традиции. Типичные примеры, заслуживающие детального рассмотрения, включают в себя контрастную пару Арганте и Годефрау Буйон: грубый, падкий до женского пола мусульманский царь противопоставлен в опере «Ринальдо» (1711) честному рыцарю-крестоносцу; Поро, царь Индии, одержимый ревностью любви, противопоставлен умеющему держать себя в руках Александру Македонскому в опере «Поро, король Индии» (1731); и наш нетрезвый друг Балтасар в сопоставлении с ещё одним достойным представителем Запада – персидским царём Киrom (который, удобно для всех и в защиту как истории, так и Ветхого завета, принимает Иегову как Господа в конце оратории).

Музыкально-драматические произведения, рассмотренные здесь, дали нам хорошую возможность расширить наши умения рассматривать изображение экзотического *другого*, позволили рассмотреть целый диапазон музыкальных стилей и техник, а также вербальные, драматические и другие свойства музыки. То же самое, безусловно, верно по отношению к тысячам других подобных музыкальных произведений, обращающихся к экзотизму: как первоклассных, так и тех, которые представляют чисто исторический интерес.

Расширяя наш подход, мы освобождаемся от узкого (хотя часто и плодотворного) поиска необходимых и достаточных музыкальных признаков, воплощённых в звуковысотной структуре, ритмах и инструментальных красках, выраженных лишь в партитуре произведения. Вместо этого мы осознаём, как активно музыка принимает участие уже в течение многих веков в том, что литературные критики и культурные историки называют «представлением» *незападного* мира и иных народов на окраинах метрополии. Принимает участие, конечно, привлекая все возможные виды музыкальной техники – такие, как развитый гармонический язык и оригинальное, творческое построение фраз – и устанавливая связь с другими формами искусства: текстами вокальных партий или с названиями частей в некоторых инструментальных сочинениях, с драматическим действием, с танцем и другими компонентами.

Многие исследователи и комментаторы, когда писали об отдельных операх – и не только о тех немногих, упомянутых здесь, – интуитивно представляли некоторые из аспектов «парадигмы всей музыки в полном контексте». Но никто из них не излагал свои принципы работы систематическим или (в какой-либо форме) теоретическим образом. Нам необходимо связать эти анализы отдельных музыкальных произведений друг с другом, принять во внимание их различные смыслы и подтексты, развить в большей мере свои собственные аргументы, и изучить их, сопоставляя с другими, ранее неисследованными случаями изображения *per musica*, в которых способы представления экзотического вряд ли были когда-либо рассмотрены.



ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Sylvie Bouissou, "Les Indes galantes" [Сильвия Буиссу. Галантная Индия] в буклете записи Кристи (Christie). С. 15.

<sup>2</sup> Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work* [Кутберт Гирдлстоун. Жан-Филипп Рамо: его жизнь и работа]. – London: Cassell, 1957, 330–31.

<sup>3</sup> Примеры № 1 и № 2 заимствованы из издания: Rameau, *Oeuvres complètes* [Рамо. Полное собрание сочинений. Т. 7 / под ред. Шарля Малерба (Charles Malherbe)]. – Paris: A. Durand et fils, 1902. В указанном издании нотация модернизируется, добавляются некоторые оттенки и фигуры continuo.

<sup>4</sup> Предисловие Фюзелье в либретто 1735, 1751 и 1761 года.

<sup>5</sup> Кэтерин Коул (Catherine Cole). Природа в опере: Звучание и социальные изменения во Франции, 1750-79. В 2 т. (Докторская диссертация, Университет Чикаго) (Ph.D. diss., Univ. of Chicago, 2003), с. 261.

<sup>6</sup> Peter Bachmann, " 'From Arabia's Spicy Shores': Orient in Händels Textvorlagen" [Питер Бахман. С пряных берегов Аравии: Восток в обращении Генделя к тексту] // *Göttinger Händel-Beiträge*. № 8. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, 1–14.

<sup>7</sup> О христианских ассоциациях (и подтекстах в связи с политическими событиями внутри Англии) в современной опере – различных аспектах в ветхозаветной истории (Книги пророка Даниила и пророка Исаяи, сосуды храма, как предвестники Евхаристии), см.: Ruth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* [Рут Смит. Оратории Генделя и мышление восемнадцатого века]. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995, р. 152–53, р. 261–67, р. 304–34, р. 317–19; о Дженненсе см.: Ruth Smith, "The Achievements of Charles Jennens, 1700–73" [Смит. Достижения Чарльза Дженненса, 1700-1773] // *Music and Letters*. 70 (1989), р. 161–90, 184.

<sup>8</sup> Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* [Уинтон Дин. Драматические оратории и маски Генделя]. – London: Oxford Univ. Press, 1959), р. 434–59.

<sup>9</sup> Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios*, р. 440.

<sup>10</sup> Примеры № 3 и № 4 приведены по недавно вышедшему критическому изданию клавира под редакцией Доналда Бурроуса (Donald Burrows) (London: Novello, 1993).

<sup>11</sup> Дженненс написал множество брошюр, недвусмысленно защищая позицию «неприсягающих», которая предполагала возврат к власти династии Стюартов – но не католицизма, который они исповедовали. См. его письма Эдуарду Холдсворту (Edward Holdsworth), цитированные Смит (Smith), в «Достижениях» ("Achievements,"), с. 184; а также у Смит: "Handel's English Librettists" [Английские либреттисты Генделя] // *The Cambridge Companion to Handel* [Кембриджский путеводитель по творчеству Генделя / под ред. Доналда Бурроуса (Donald Burrows)]. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997, р. 108.

<sup>12</sup> По поводу всех семи номеров, написанных в испанском стиле, см. книгу Уинтона Дина «Бизе» (Winton Dean, *Bizet*. – London: Dent, 1975), с. 228–32; и книгу Эрве Лакомба «Жорж Бизе, рождение творческой личности» (Hervé Lacombe, *Georges Bizet: Naissance d'une identité créatrice*. – Paris: Fayard, 2000), с. 690–701.

<sup>13</sup> Кармен поёт «Кто меня любит...» ("Qui m'aime...") в тональности *A dur*, её мелодия достигает кульминации на вы-

сокой VI ступени; Хозе повторяет её мелодию «Твоё обещание...» ("Ta promesse...") в тональности *H dur*, и вокальная линия достигает высокой VII ступени.

<sup>14</sup> Хуго Даффнер. Комментарии Фридриха Ницше к Кармен Бизе (Hugo Daffner, *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen*. – Regensburg: G. Bosse, [1912], 15, 53–55) (Ницше описывает начало арии как «фатальную музыку»; некоторые детали являются «абразивными, но приятными» и «полностью зловещими»); Теодор В. Адорно «Фантазия на тему Кармен» ("Fantasia sopra Carmen") (1955), в его книге «Квази уна фантазия: эссе о современной музыке» (*Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*), перевод Родни Ливингстоуна (Rodney Livingstone) (London: Verso, 1992), с. 53–64.

<sup>15</sup> Diegetic and non-diegetic – термины теории кино, означающие «показанный в кадре» и «находящийся за кадром», соответственно. В частности, это различие относится к музыке: музыкальное исполнение может быть показано в кадре, а может и проходить за кадром. – *Прим. ред.*

<sup>16</sup> Lesley A. Wright, "Profiles in Courage: Two French Opera Heroines", *Fu Jen Studies: Literature and Linguistics* [Лесли А. Райт. Профили смелости: две французские оперные героини // Исследования Фу Жэн: Литература и лингвистика], № 30 (1997), 66.

<sup>17</sup> Клави́р, под редакцией Робера Дидиона (Robert Didion) (Mainz: Schot, 2000).

<sup>18</sup> Lacombe, *Georges Bizet*, 711.

<sup>19</sup> McClary, *Georges Bizet: Carmen*, 101.

<sup>20</sup> Susan McClary, "Mounting Butterflies" // Jonathan Wisenthal, Sherrill Grace, Melinda Boyd, Brian McIlroy, and Vera Micznik, *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly* [Сюзан Мак-Клари. Взвизывающиеся бабочки // Джонатан Визенталь, Шеррил Грейс, Мелинда Бойд, Брайан Мак-Илрой и Вера Микзник. Видение востока: тексты, интертексты и контексты оперы «Мадам Баттерфлай»]. – Toronto: Univ. of Toronto Press, 2006, 21–35 (26).

<sup>21</sup> Ibid, с. 27.

<sup>22</sup> Julian Smith, "Musical Exoticism in 'Madama Butterfly'" // *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini: Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini, Torre del Lago, Festival pucciniano 1983* [Джулиан Смит. Музыкальный экзотизм в опере «Мадам Баттерфлай» // Экзотизм и локальный колорит в опере Пуччини: матер. к Первой междунар. конф., посвящ. опере Пуччини. – Торе дель Лаго, Фестиваль Пуччини, 1983] / ed. Jürgen Maehder. – Pisa: Giardini, 1985, 113.

<sup>23</sup> William Ashbrook, *The Operas of Puccini* [Уильям Эшбрук. Оперы Пуччини. – Изд. испр. с предисл. Роджера Паркера (Roger Parker)]. – Oxford: Oxford Univ. Press, 1985, 117.

<sup>24</sup> Ассоциация жёсткого диссонанса и других модернистских приёмов оперы (включая тритоны и разделы с целотонной гармонией) с гнетущей японской традицией рассматривается такими авторами, как Моско Карнер (Mosco Carner), в книге *Puccini: A Critical Biography*, 2nd ed. [Пуччини: критическая биография. – 2-е изд.]. – London: Duckworth, 1974, 386–88, 397.

<sup>25</sup> Carner, *Puccini*, 397.

**Ральф П. Локк,**  
доктор (Ph.D., Чикагский университет),  
профессор исторического музыковедения  
Истманской Школы музыки,  
Университета Рочестера, США





## «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ – ЭТО DOCUMENT HUMAIN». Интервью с Константином Флоросом



**Немецкий музыковед Константин Флорос, отметивший в этом году восьмидесятилетний юбилей, рассказывает об основных этапах своей исследовательской деятельности. Интервью**

**провела и записала для журнала «Проблемы музыкальной науки» Эльвира Панаиотиди – доктор философских наук, профессор, осуществившая ряд исследовательских проектов в Германии и Греции.**

### Биографическая справка

**Константин Флорос** родился 4 января 1930 в Салониках.

В 1947 г. поступил на юридический факультет Салоникского университета.

В 1951 г. изучал музыковедение (Э. Шенк), историю искусств (К. Свобода), философию (Л. Габриель, Ф. Кайнц) и психологию (Х. Рорахер) в Венском университете, а также композицию (Ф. Петирек, А. Уль) и дирижирование (Г. Сваровски, Г. Кассовиц) в Венской академии музыки.

В 1953 г. сдал выпускной экзамен по художественным дисциплинам.

В 1955 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Карло Антонио Кампиони как создатель инструментальной музыки» («Carlo Antonio Campioni als Instrumentalkomponist»).

В 1957 г. начал исследовательскую деятельность под руководством Г. Гусманна в Институте музыковедения Гамбургского университета.

В 1961 г. защитил докторскую диссертацию на тему «Средневизантийский репертуар кондаков» («Das mittelbyzantinische Kontakienrepertoire. Untersuchungen und kritische Edition»).

В 1965 г. – Доцент Гамбургского университета.

В 1967 г. – Внештатный профессор Гамбургского университета.

В 1972-1995 гг. – Ординарный профессор Гамбургского университета.

Почётный член Австрийского общества исследований по музыке, Института Антона Брукнера (Линц), Японского общества Альбана Берга, почётный президент Моцартовского общества и президент малеровского общества Гамбурга, член Эрфуртской академии наук и Европейской академии наук и искусств, почётный доктор Афинского и Салоникского университе-

тов, один из основателей Гамбургского ежегодника по музыковедению. В марте 2010 г. удостоен золотой медали Международного общества Малера за заслуги в изучении творчества этого композитора. Автор более двадцати монографий и более ста статей о творчестве Беховена, Моцарта, Брукнера, Чайковского, Брамса, Лигети, Малера и о средневековой музыке.

### Вопрос (Эльвира Панаиотиди)

– Господин Флорос, расскажите, пожалуйста, о себе.

### Ответ (Константин Флорос)

– Я родился в Салониках, в музыкальной семье: мой отец был дирижёром, мать – пианисткой. С раннего детства я воспитывался в двух культурах – греческой и немецкой. В Салониках несколько лет посещал немецкую школу, а экзамен на аттестат зрелости сдал в греческой гимназии. Отец учился в Германии и владел обширной библиотекой немецкой литературы. Под его руководством я изучал дирижирование, композицию, теорию музыки, он обучал меня игре на фортепиано. Меня больше всего привлекало музыковедение, но в то время в Греции этой дисциплины не существовало, и я поступил на юридический факультет университета в Салониках. Проучившись там четыре года, я получил стипендию, которая позволила мне изучать в Венском университете музыковедение, историю, философию, психологию. Параллельно я прошёл курс обучения в Венской академии музыки, где изучал дирижирование у Ганса Сваровского, учителя Аббадо, а композицию – у Петерека и Уля. По окончании учёбы я много лет жил в Вене, выступал в качестве дирижёра. Однако любовь к науке оказалась сильнее, и я решил посвятить себя музыковедению. В 1955 году я защитил диссертацию на тему «Карло Антонио Кампиони как создатель инструментальной музыки».

### Вопрос (Эльвира Панаиотиди)

– А после защиты диссертации Вы обратились к совершенной иной области?

### Ответ (Константин Флорос)

– Я всегда увлекался средневековой музыкой, и поэтому после защиты диссертации переехал в Гамбург, где тогда работал известный медиовист Генрих Гусманн. За годы работы в качестве его ассистента я очень многому у него научился, изучал под его руководством грегорианские напевы. Я считаю Гусманна своим учителем. В то время, как и сегодня, Средневековые подразделялось на грегорианику, византийскую и славянскую музыку. Меня же интересовали связи между этими тремя областями. Обратившись к

изучению греческих рукописей, я убедился в том, что необходимо привлекать и другие, в частности, старославянские источники. Я начал изучать старославянский язык, чтобы самостоятельно читать и переводить рукописи, и постепенно мне открылись совершенно новые горизонты. Результатом многих лет напряжённой работы над греческими кондакарями явилась моя докторская диссертация – три тома общим объёмом более 1000 страниц. Это исследование не было опубликовано из-за высоких типографских расходов.

Вслед за этим я приступил к изучению старославянских кондакарей. В то время кондакарная нотация представляла собой загадку, исследователям не удавалось найти ключ к её расшифровке. Стремление раскрыть эту тайну стало для меня своего рода навязчивой идеей. Я работал над этой проблемой четыре года, отталкиваясь при этом от своего убеждения в глубоких связях между различными пластами средневековой культуры. Хорошо известно, например, что римское папство до VI века было зависимо от Византии, понтифик утверждался византийским императором, некоторые понтифики были греками или сирийцами. В Италии существовали греческие монастыри, а византийская архитектура оказала значительное влияние на западную архитектуру, достаточно вспомнить Сан-Марко в Венеции. Для меня же наибольший интерес представляет то обстоятельство, что Римская церковь заимствовала целый ряд византийских напевов, которые исполнялись по-гречески, либо были переведены на латинский язык, и переняла с некоторыми изменениями византийскую нотацию. Об этом свидетельствуют названия латинских неум – квиллизма, апострофа. Аналогичная картина наблюдается и на ранней стадии развития певческого искусства на Руси. Здесь тоже были заимствованы греческие мелодии, византийская литургия, но при этом все песнопения были переведены на старославянский язык. А поскольку отдельные слоги не совпадали с греческим оригиналом, возникла необходимость частично изменять напев, повторять или опускать звуки. Как результат адаптации старославянских переводов мы находим в кондакарях знаки, параллели которым в греческих источниках отсутствуют. На основе изучения греческих и старославянских рукописей и таблиц знаков, «Дидактической поэмы» Кукузеля и других источников мною был разработан довольно сложный метод, базирующийся на параллелизме средневизантийской и кондакарной нотаций. Он и позволил мне прочесть нотации, долгое время не поддававшиеся расшифровке, в том числе и адеастематические, в которых интервалы не точно фиксированы, а обозначено лишь направление движения. В 1965 году, уже после того, как в журнале «Музыка Востока» (*Musik des Ostens*) была опубликована моя статья, в которой обосновывается греческое происхождение кондакарной нотации, греческий учёный, профессор университета в Салониках Линос Политес обнаружил в

городе Касторья уникальную рукопись, содержащую почти ту же последовательность знаков, что и старославянские кондакари. Таким образом, находка Политеса подтвердила правильность моих выводов. Эта история вызвала большой резонанс.

#### **Вопрос (Эльвира Панаютиди)**

– В 2009 году вышла Ваша книга «Происхождение русской музыки. Введение в кондакарную нотацию» («The Origins of Russian music. Introduction to the Kondakarian notation») и одновременно увидело свет исследование Грегори Майерса, посвящённое изучению исторических, литургических и музыкальных аспектов кондакарного пения («A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarioie Pienie: The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma»). Чем отличаются Ваши подходы?

#### **Ответ (Константин Флорос)**

– Майерс использует ретроспективный метод. Но дело в том, что мелодии, в том числе и византийские, на протяжении веков изменялись. Конечно, надо пробовать разные методы, в том числе и ретроспективный, но я не уверен, что он может привести к надёжным результатам.

#### **Вопрос (Эльвира Панаютиди)**

– Важное место в Вашей исследовательской деятельности занимает изучение творчества выдающихся композиторов XIX и XX столетий. Почему Вы обратились именно к этим периодам?

#### **Ответ (Константин Флорос)**

– Из своего опыта изучения средневековой музыки я извлёк важный урок, который в значительной степени определил мою последующую деятельность: музыка содержит в себе тайну, и чтобы раскрыть её, надо опираться на широкую источниковую базу.

#### **Вопрос (Эльвира Панаютиди)**

– Вы имеете в виду метод музыкально-семантического анализа?

#### **Ответ (Константин Флорос)**

– Совершенно верно. Он формировался постепенно, импульсом же послужило изучение инструментальных произведений Моцарта, в частности, увертюры к его операм. Считается, что они представляют собой самостоятельные, не связанные с содержанием опер произведения. Однако изучение увертюры к опере «Похищение из Серая» показало, что она тематически связана с оперой. Другой пример – Героическая симфония Бетховена. Что стоит за этим названием? Изучение истории наполеоновских завоеваний, личности самого Наполеона обнаруживает связь этого произведения, считавшегося образцом абсолютной музыки, с легендой о Прометее.

Наполеон воспринимался многими современниками как Прометей, несущий людям свет, и Бетховену это было известно. Эти и подобные им примеры убедили меня в том, что структурный анализ при всей его важности и необходимости недостаточен.

**Вопрос (Эльвира Панаиотиди)**

– ...для того, чтобы определить «скрытую программу»?

**Ответ (Константин Флорос)**

– Именно так. В Вене я имел возможность познакомиться с музыкой Малера. Надо сказать, что до конца пятидесятих годов прошлого столетия его произведения исполнялись редко, например, во время гастролей Бруно Вальтера. Ситуация изменилась в 1960 г. в силу многих причин: увидела свет монография Адорно; в 1961 г. истёк срок охраны произведений Малера, и они стали значительно доступнее; наконец, популярности этого композитора способствовал фильм Висконти «Смерть в Венеции». Я обратил внимание на следующее обстоятельство. Было известно, что существуют программы к малеровским симфониям, но они игнорировались исследователями. Изучая письма композитора, я, однако, смог убедиться в том, что сам Малер вполне серьёзно к ним относился. Это заставило усомниться в справедливости доминировавшей в то время оценки его симфоний как произведений «абсолютной музыки». Эти сомнения подтвердились, когда мне удалось получить из Америки микрофильмы автографов. А именно, выяснилось, что все части Третьей симфонии имеют названия, которые позже, при печати, были опущены. Это не могло быть простой случайностью, и я стал искать причины: что побудило Малера сделать это? После многолетних исследований я пришёл к выводу, что наряду с музыкальными произведениями, содержащими открытое послание, есть композиции, в которых это послание носит глубоко личный характер. Оно предназначено друзьям, покровителям, людям, с которыми композитор находился в близких отношениях и которым эти произведения обычно посвящены.

Есть много причин для утаивания программы. Ряд композиторов девятнадцатого столетия, в их числе Малер, были убеждены в том, что инструментальное творчество Бетховена вдохновлено некой «внутренней» программой, и не исключено, что они пытались следовать ему. Далее, в отличие, например, от Штрауса, который черпал свои программы из литературы, у Малера они носят субъективный характер – его религиозные, философские воззрения, личные переживания. К этому следует прибавить страх, опасения быть неверно понятым, с чем Малеру пришлось не раз столкнуться. Наконец, не стоит недооценивать и тот факт, что программная музыка в то время считалась довольно спорным жанром и была предметом жарких дискуссий.

**Вопрос (Эльвира Панаиотиди)**

– «Эзотерическая программа» была выявлена Вами в «Лирической сюите» Альбана Берга, которая тоже считалась образцом чистой музыки?

**Ответ (Константин Флорос)**

– Да, мои исследования показали, что в её основе лежит история любви, и обнаруженные Перлом два года спустя письма Берга к Ханне Фукс подтверждают, что это произведение посвящено его далёкой возлюбленной. Я увидел, что Берг работает с инициалами имен АВ и HF. Далее, помимо заимствований из «Лирической симфонии» Цемлинского и других произведений, здесь большую роль играет числовая символика. Было известно, что 23 является личным числом Берга. Но осталось незамеченным значение десятки – числа Ханны, которое складывается из количества букв в её имени и фамилии (Hanna Fuchs).

**Вопрос (Эльвира Панаиотиди)**

– Метод семантического анализа включает, таким образом, много аспектов.

**Ответ (Константин Флорос)**

– Когда я начинал свою исследовательскую деятельность, в моде был структурный анализ, к герменевтике же относились с подозрением, само это слово было чуть ли не ругательством. Надо признать, что для этого были основания: определённая доля ответственности лежит на Шеринге и Кречмаре. Шеринг, например, утверждал, что все произведения Бетховена базируются на литературных сюжетах. С самого начала я видел свою задачу в том, чтобы показать, что возможна и другая герменевтика, избегая при этом сам этот термин. Музыкальное искусство – это выражение человека в его целокупности, поэтому расхожее убеждение в том, что немзыкальные факторы не релевантны с точки зрения эстетической ценности музыкального произведения, неверно. Музыкальное произведение – это не просто автономный артефакт, но и *document humain*. Нисколько не умаляя значения структурного анализа, я хочу ещё раз подчеркнуть, что он не способен выполнить функции семантического анализа, который включает изучение истории создания произведения, связанных с ним автобиографических данных; изучение эскизов, цитат и реминисценций из произведений самого композитора и других композиторов; тематических переплетений и символика разного рода.

**Вопрос (Эльвира Панаиотиди)**

– Некоторые исследователи считают некорректным причислять произведения со «скрытой программой» к программным.

**Ответ (Константин Флорос)**

– Я с ними не согласен, поскольку решающую роль играет, вдохновлено ли конкретное произведе-

ние какой-либо внемузыкальной идеей или сюжетом. Вопрос же о том, сделал ли композитор их достоянием общественности или нет, представляется вторичным. Адекватная интерпретация музыкального произведения со «скрытой» или «опущенной» программой не может не учитывать факторы, послужившие импульсом к его созданию.

**Вопрос (Эльвира Панаотида)**

– В аннотации к Вашей книге о кондакарном пении приводятся слова Юрия Келдыша, высоко оценившего результаты Ваших исследований. Вы были с ним лично знакомы? Расскажите о Ваших контактах с советскими/российскими учёными.

**Ответ (Константин Флорос)**

– Я неоднократно общался с Юрием Всеволодовичем, он отлично говорил по-немецки. Я также встречался с Инной Барсовой, высоко ценю её работы о Малере. В Гамбурге мне довелось встретиться с Софьей Хентовой, которая выступала здесь с лекциями о Шостаковиче.

**Вопрос (Эльвира Панаотида)**

– В течение последних десятилетий существенно изменился облик музыковедения. Это, помимо прочего, отражается в переименовании музыковедческих институтов, которые сегодня называются институтами музыковедения и медиа, как, например, в Берлинском университете им. Гумбольдта. Как Вы оцениваете этот процесс?

**Ответ (Константин Флорос)**

– Процессы глобализации охватывают все абсолютно сферы жизни, я думаю, мы живём в начале новой эпохи, поэтому процесс трансформации музыковедения как дисциплины представляется мне вполне естественным. Популярная музыка играет сегодня огромную роль, её надо изучать. Я сам с удовольствием слушаю джаз, вообще пытаюсь избегать предрассудков. Беспокоит же меня усиливающаяся специализация. Мне пришлось не раз убеждаться в том, что специализирующиеся, скажем, на новой музыке, не имеют понятия о том, что было раньше. Я уверен в том, что, несмотря на необходимость специализации, чрезвычайно важно не упускать из виду связи между различными областями. Это трудно, но только так могут быть получены новые результаты. В этом смысле образцом для меня является мой учитель Гусманн. Кроме того, я вижу опасность в том, что исчезает духовное начало.

**Вопрос (Эльвира Панаотида)**

– В заключение позвольте вопрос, что называется, на злобу дня. Я имею в виду публикации и выступления музыковеда Бориса фон Хакена, в которых он говорит о причастности одного из виднейших немецких музыковедов послевоенного времени Ханса Эггебрехта к деяниям нацистов на территории России. Эти обвинения буквально потрясли музыковедческое сообщество, разгорелась дискуссия, мнения разделились. Какова Ваша точка зрения?

**Ответ (Константин Флорос)**

– Я был знаком с Эггебрехтом. Впервые мы встретились во Фрайбурге, где проходило обсуждение Второй симфонии Малера. Наши позиции столкнулись – он опровергал, что Малер был религиозным человеком. В последующие годы мы сблизились, переписывались, Эггебрехт положительно отзывался о моих работах. Я критически отношусь к его труду «Музыка Запада» за его германоцентричность<sup>1</sup>. Но надо, конечно, иметь в виду, что Эггебрехт продолжает здесь традиции Шёнберга, Берга, трагедия которых в том, что их музыка после прихода к власти нацистов не признавалась немецкой. Что же касается обвинений в адрес Эггебрехта – то ведь он был тогда очень молод. К тому же Эггебрехт – не единственный, достаточно вспомнить Гюнтера Грасса.

**Вопрос (Эльвира Панаотида)**

– Ваша продуктивность, особенно в последние годы, является предметом восхищения. В этом году выходит новая книга о Малере. А каковы планы на будущее?

**Ответ (Константин Флорос)**

– Мне бы хотелось заняться изучением внеевропейской музыки.

**(Эльвира Панаотида)**

– Благодарю Вас за беседу и желаю успешного осуществления Ваших планов.

<sup>1</sup> Имеется в виду работа «Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart» (1991). История европейской музыки, начиная с эпохи барокко, представлена здесь исключительно как немецкоязычная. Примечательно также перечисление Эггебрехтом вражеских сил, «притеснявших Европу и угрожавших ей»: «исламские, османские, языческие, варварские», «крайне материалистические, бездушно цивилизаторские» и т. д.







**Cook, Nicholas. The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna.** – Oxford: Oxford University Press, 2007.

**Кук, Николас. Проект Шенкера. Культура, раса и теория музыки в Вене на исходе XX-го века.** – Оксфорд: Изд-во Оксфордского ун-та, 2007. – 355 с.: ил.

### О книге Николаса Кука и его рецензенте

Симон Дебрулэ, докторант Оксфордского университета и ученик Николаса Кука, представил в своей краткой, но не лишённой блеска, статье-рецензии возможную критику шенкерианства с позиций современного западного теоретика англо-саксонской традиции, то есть, критику Шенкера, произведённую изнутри шенкерианской традиции. В этом, как нам представляется, её главная ценность.

Если существуют камень преткновения, яблоко раздора, или тот камень, на который нашла коса, в зарождающихся новых отношениях между российской (русской и советской) традицией в теории музыки и современной западной (развивающейся под эгидой англо-саксонской теории), то имя ему – Шенкер. Настолько же, насколько неприемлемым для России оказывается главный тезис шенкерской критики теорий Рамо и Римана – отрицание фундаментальной роли тонально-гармонической функции и музыкальной формы – настолько же этот постулат является коренным, основополагающим для современной западной теории музыки. Другой тезис теории Шенкера – его самоуверенное утверждение о «важнейшем открытии» глубинной роли «голосоведения» – может так же быть оспорен российскими музыкантами: хотя в российской традиции не существует аналогичной тоталитарной концепции, возвышающей роль голосоведения до скрытой протоструктуры музыки всех времён и народов, русские композиторы представили миру образцы совершенства в голосоведении и полифонической структуре, а музыкально-педагогическая традиция сохранила методы преподавания голосоведения (как качественной характеристики тонально-функциональной гармонии) на таком уровне, которого пока трудно достичь многим современным западным музыкально-педагогическим системам (сравним, сколько лет и в каком возрасте студенты изучают гармонию в России и на Западе). Другими словами, не зная концепции Шенкера, российские

музыканты, тем не менее, овладели секретами голосоведения на самом высоком, блистательном уровне. Примером того может служить музыка Сергея Васильевича Рахманинова. Голосоведение в ней настолько совершенно и прекрасно, что его ещё только предстоит изучать теоретикам, и ему нечего противопоставить со стороны композиторов, выросших на постулатах шенкерской теории музыки.

Главный аргумент Шенкера, который, кажется, разделял и Ю. Н. Холопов, касается иерархической структуры слоёв музыкальной фактуры, так называемая «Schichtenlehre». Однако возможность редуцировать сложные фактурные образцы до уровня простых была заложена в классической европейской теории музыки задолго до Шенкера. Баховский четырёхголосный хорал является продуктом гармонической редуциации фактуры хоральных прелюдий, оркестровых сюит и кантат. В российских консерваториях студенты использовали гармоническую редуциацию без ссылок на Шенкера. Да и иерархия в музыке может быть представлена по-разному. То, что представляет шенкерский граф, возможно, и выглядит как иерархия, но принципы, разделяющие слои, здесь очень плохо сформулированы. Об этом шла длительная дискуссия весной и летом 2009-года на электронном форуме Американского общества теории музыки (smt-mailing list)<sup>1</sup>. Действительно, в учениях о гармонии, о контрапункте и о музыкальной форме, созданных в классической европейской теории музыки, много примеров иерархического разделения на уровни, не уступающих по сложности и глубине шенкерской. Главное же разногласие между шенкерианством и подвергнутой им разрушительной критике классической европейской теории музыки заключается не в локальных различиях и особенностях концепций, а в самом типе теории и в образовательном опыте (англ. – *educational background*) рассматриваемых теоретиков. Именно поэтому обращение к исследованию личности и биографии теоретика, представленное в книге Николаса Кука «Проект Шенкер», представляет возможным выход на понимание существенных различий между шенкерианством и классической европейской теорией музыки. Если Рамо был официальным теоретиком короля Франции и прославленным педагогом, а Риман был профессором Лейпцигского университета и создателем теории музыки как университетской дисциплины, то биография Шенкера содержит больше белых пятен, чем можно было бы ожидать от лидера музыкально-теоретической традиции. Шенкер был маргинальной фигурой, а его слава пришла к нему весьма неожиданно и не без помощи политической ситуации в Европе и в США в век двух крупнейших мировых конфликтов.

После нескольких лет беспрецедентного доминирования шенкерянцев в американской теории музыки – времени их полного идеологического контроля – книга Кука, наряду с его ранее опубликованной статьёй «Теория Шенкера как этика»<sup>2</sup>, представляет именно эту сторону проблемы: вовлечённость Шенкера в политическую борьбу, в вопросы национализма, расовой теории, в противостояние ведущих держав Европы.

Учитывая появление большого количества сторонников теории Шенкера в России, можно считать данную публикацию введением в сложнейшее полемическое пространство, в котором с каждой противостоящей стороны могут быть представлены как сторонники, так и оппоненты теории Шенкера.

Ильдар Ханнанов

СИМОН ДЕБРУЛЭ

### РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ НИКОЛАСА КУКА «ПРОЕКТ ШЕНКЕР» (Оксфорд: Издательство Оксфордского университета, 2007)

В музыковедении XXI века всё ярче и ярче проявляется тенденция контекстуальных исследований биографий теоретиков. Сегодня уже недостаточно изучения различных музыкально-теоретических концепций; исследования перешли на новый объект, на теоретиков, которые первыми изобрели (или «открыли») эти концепции. И хотя сегодня нет дефицита новых теоретических систем (активно развиваются такие области, как например, «новое учение о форме»<sup>3</sup> или «неоримановская теория»<sup>4</sup>), существует желание сформулировать не только то, как данная теория музыки соотносится с музыкальным произведением, но и то, как она, собственно, появилась и как она эволюционировала.

Книгу Николааса Кука концептуально подготовило блестящее исследование Александра Рединга «Хуго Риман и рождение современной музыкально-теоретической мысли» (2003) [Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* (2003)]. Есть нечто непосредственно объединяющее эти два текста: они оба раскрывают сущность личности теоретика посредством восхитительных биографических описаний. Странность римановского «подпольного эксперимента» с «унтертоновым рядом» проявляет сходство с уникальностью твёрдой приверженностью Шенкера австро-немецкой традиции перед лицом растущего антисемитизма; и то, и другое даёт музыковедам богатый материал для описания интеллектуальной истории.

В этой связи важно отметить, что другие теоретики – например, Симон Зехтер или Томас Морли, биографии которых могут показаться не столь «интересными», не оставлены в стороне в этих исследованиях. Все теоретики работают в определённом контексте, который необходимо учитывать для того, чтобы оценить их идеологические позиции. До недавнего времени, и особенно в отношении Шенкера,

теория музыки понималась строго феноменологически и в отрыве от этого сущностного контекста<sup>5</sup>.

Книга «Проект Шенкер» вносит вклад в растущую область дискурса о различных интеллектуальных контекстах теорий Шенкера. В первой главе Кук выдвигает фундаментальный вопрос: «В чём заключалась проблема Шенкера и в каком виде можно представить её решение?» Для ответа на этот вопрос Кук решает поместить личность Шенкера в широкий интеллектуальный контекст – более широкий, чем музыкальный или философский.

Он намерен построить свою концепцию на основании трудов Иана Бента, Мартина Эйбля, Карла Шахтера, Уэйна Альперна и Хельмута Федерхофера, обращаясь к их разработкам в таких областях, как история права, политика и история редакторской переписки с издательством Universal Edition, в рамках интеллектуальной истории шенкерянизма. Это направление продолжено во второй главе, в которой фигура Шенкера представлена в контексте венского модернизма.

Кук формулирует цель использования ассоциаций с визуальными искусствами и архитектурой, например, с венским модернизмом fin-de-siècle Густава Климта, представленном в серии фриз, включая его плоскую и украшенную фигуру «музыки». Кук делает это с целью реконструкции реакции Шенкера на неё. Опираясь на свидетельства Бента и Федерхофера, Кук представляет Шенкера как одного из ранних проponentов исторически обоснованного исполнения ранней музыки [аутентичного подхода. – И. Х.] и связывает это с активным антимодернизмом Шенкера. К этому Кук добавляет контекст работы Шенкера с редактированием музыки, и в частности, его интереса к орнаментике, что является особенно значимым, учитывая существенную роль орнаментики в шенкерском понятии о крупных формах<sup>6</sup>.

Анализ Куком немецкого культурного консерватизма в Главе III удачно размещает фигуру Шенкера в контексте закоренелых немецких ценностей начала XX века. Его рассуждения также поддерживает тот факт, что Шенкер читал ключевые тексты Освальда Шпенглера и Томаса Манна.

Хотелось бы особо отметить почти неизбежные ссылки на природу как легитимирующее начало теории музыки, что, в свою очередь, опирается на дихотомию «естественное – искусственное». Кук пишет: «В то время, когда уже существовала традиция в теории музыки, выводящая музыку из акустических феноменов, для Шенкера и его современников решение этого вопроса могло находиться в консервативной идеологии того времени, которая обозначала всё естественное как хорошее, а всё искусственное как плохое». В связи со сказанным для Шенкера акустические проявления мажорного трезвучия в основе обертонового звукоряда.

Кук придержал свой самый яркий тезис о Шенкере для своей четвёртой главы: об иммиграции Шенкера, как галицийского еврея, в Вену в то самое время, когда антисемитизм достиг там своего апогея. Начнём с того, что его вовлечение в круг Венского университета (хотя и с необычно раннего возраста, с шестнадцати лет) не было чем-то необычным: более трети студентов этого университета тогда были евреями.

Однако, его доля отличалась от других начиная с того, что он отказался поменять веру – решение, обычно принимаемое многими для достижения высокого карьерного уровня – что отделило его как от христиан высшего социального уровня, так и от других галицийских евреев из рабочего класса.

То, что Шенкер никогда не принадлежал к категории социального большинства, вместе с интеллектуальными тенденциями своего отца, который «ускальзывал, денно и ночью, в свою любимую библиотеку, к своим профессиональным журналам, для того, чтобы быть в курсе всех открытий и прогресса в медицинской науке», можно интерпретировать как важный фактор, повлиявший на его теоретические воззрения об австро-немецкой музыке<sup>7</sup>.

В пятой главе Кук возобновляет работу, начатую Вильямом Ротштейном (в статье 1986-го года), описывая то, как теория Шенкера была адаптирована в США и других странах – и во многих отношениях упрощена – для того, чтобы стать «шенкерской теорией».

Всё это красноречиво охарактеризовано как «за пределами ассимиляции», хотя и кажется, что можно было уделить больше внимания тому, какие косвенные и незаметные изменения были сделаны в теории Шенкера. Это можно было бы проанализировать только с помощью непосредственного сравнения шенкерских текстов с оригинальными текстами Шенкера. Многие такие изменения делались с целью сделать тексты Шенкера более понятными для англоязычного читателя. Однако теперь можно утверж-

дать, что эти попытки привели к противоположному результату и сыграли, в результате, негативную роль в распространении теории Шенкера.

В своей недавней проникновенной рецензии в журнале «Music Analysis», Кевин Корзун (2009) оценил знания Куком философии Гегеля как неудовлетворительные и, в целом, его предубеждения по отношению к предмету исследования как излишние. Это особенно проявляется в многочисленных ссылках на Гегеля, опирающихся на наивную аксиому о том, что его труды основываются на диалектической триаде, что было опровергнуто<sup>8</sup> в книге «Мифы и легенды о Гегеле» под редакцией Джона Стюарта (Издательство Northwestern University, 1996) [*The Hegel Myths and Legends* / ed. Jon Stewart].

Такой недостаток, действительно, обнаруживается в книге, хотя Кук, не растерявшись, уже в начале книги защищает себя следующим тезисом: «В идеале, эту книгу должен был написать тот, кто объединил бы в своём образовании знания Шенкерской теории, немецкой истории и философии и восточноевропейской еврейской истории и культуры, не говоря уже о совершенном владении немецкого языка, учитывая плохой немецкий самого Шенкера».

Всё в этом материале важно, поскольку даёт нам информацию о личностных характеристиках теоретика и позволяет читателю построить новую критическую перспективу на саму теорию. Так, шенкерский «Урзац» – теперь уже не просто фундаментальный аккорд природы, но результат деятельности уникального ума с добавлением образования в юриспруденции.

Его постоянные обращения к «законам музыки» объясняются не склонностью к риторическим шаблонным фразам, а особенностями его ментальности, сложившейся в годы обучения на юридическом факультете Венского университета<sup>9</sup>.

В конечном счёте, в настоящий момент, текст Кука представляет вершину в контекстуальном изучении теории Шенкера. Его тексты всегда интеллектуально привлекательны и полны заделов для будущих исследований. Определённые недостатки, о которых, впрочем, Кук заявляет с самого начала, не должны отвлекать нас от того, как книга «Проект Шенкер» раскрывает богатый контекст его теории.

По крайней мере, на вопрос, «нужно или не нужно обогащать анализ музыки знаниями о личностном контексте теоретика», мы теперь можем дать точный и хорошо подготовленный ответ. Продолжая мысль, предложенную во Введении в другой книге Кука – его основополагающем трактате о музыкальном анализе (1987), можно сказать, что если изучение музыки является ключом к пониманию духовной и эмоциональной сущности человека, то изучение теории Шенкера, который верил в то, что она играет ключевую роль в понимании австро-немецкой музыки, имеет важнейшее и ничем не заменимое значение для прогресса теории музыки и анализа.

## ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА

<sup>1</sup> В октябре 2010-го года, в Таллине пройдёт международная конференция, посвящённая проблемам иерархической структуры в графах Шенкера и альтернативным взглядам на музыкальную иерархию. Автор данных строк подготовил доклад об Иерархических структурах в теориях музыки *до* Шенкера.

<sup>2</sup> Nicholas Cook, Schenker's theory of music as ethics // *Journal of music theory*. Vol. 7, no. 4. – Autumn 1989. – P. 415-439.

<sup>3</sup> Имеется в виду ряд недавних публикаций, по-новому определяющих значение и роль музыкальной формы: Вильям Каплин. Классическая музыкальная форма: теория формальных функций для инструментальной музыки Гайдна, Моцарта и Бетховена (Нью-Йорк: Изд-во Оксфордского ун-та, 1998); Уоррен Дарси и Джеймс Хепокоски. Элементы теории сонатной формы: Нормы, типы и деформации в сонате позднего восемнадцатого века (Нью-Йорк: Изд-во Оксфордского ун-та, 2006).

Подробнее об этих книгах см. статьи: Ханнанов И. Теория внутриматематических функций Вильяма Каплина // *Проблемы музыкальной науки*. – 2009. – № 2 (5). – С. 20-25; Он же. Возвращаясь к русской теории музыки: «Функциональные основы музыкальной формы» В. П. Бобровского (1978) // *Theoria* (Остин: Изд-во Ун-та Северного Техаса, 2009, № 16. – С. 9-24). См. также диссертацию И. Ханнанова «Российская методология теории музыки и анализа» (2003) (доступна в базе данных ProQuest). Кроме того, готовится к печати в 2010 году книга «Музыка Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов» (СПб.: Композитор).

<sup>4</sup> Имеется в виду концепция Ричарда Кона (Richard Cohn). См. его статью «Введение в неоримановскую теорию: обзор и теоретическая перспектива» (в «Журнале Теории Музыки» [“*Journal of Music Theory*”], вып. 42, № 2, осень 1998), основанную на ранее опубликованной концепции трансформационной теории Дэвида Льюина (David Lewin) в книге «Обобщённые музыкальные интервалы и трансформации» (Нью-Йорк: Изд-во Оксфордского ун-та, 2007).

<sup>5</sup> Здесь Дебрулэ раскрывает, пожалуй, самую важную черту западной послевоенной теории музыки: её опору на «чистое», оторванное от контекста, теоретизирование. В основу такого абстрактного метода американские и британские теоретики полагали философию позитивизма. Очень интересно сравнить эту ситуацию с положением дел в советской теории музыки. Как это ни покажется странным и контринтуитивным, борьба «против формализма» несла в себе, помимо очевидно негативного эффекта, и позитивный, сохранительный. Благодаря российским концепциям «интонации» и «целостного анализа» облик советской теории музыки разительно отличался от послевоенного западного шенкеризма и других «феноменологических» концепций в лучшую сторону. Именно возвратом теории её контекста занимается Николас Кук, его комментатор Симон Дебрулэ

и большая, прогрессивно настроенная, часть современных западных теоретиков.

<sup>6</sup> Здесь Дебрулэ раскрывает ещё одну важнейшую особенность шенкерской теории и её исторический источник: Шенкер, действительно, не изучал музыкальную форму так, как это делают студенты музыкальных вузов. В отличие от них, Шенкер был занят редакцией украшений и мелких деталей публикации партитур, что и наложило отпечаток на его мышление и привело к созданию редукционистской концепции. На самом деле, теория Шенкера это «редукция наоборот», то есть индукция. Не сущность музыки редуцируется из её многообразия мельчайших деталей, а, напротив, её многообразие деталей индуцируется из простейшей схемы. В его представлении принципы устройства крупных форм заимствованы из принципов украшения на самом локальном уровне. То, что крупная форма, по Шенкеру, рассматривается как продукт диминуции, нам представляется не как важное открытие, а как крупный её недостаток.

<sup>7</sup> Здесь Кук и его комментатор, оба пытаются представить объяснение одному очень трудному и деликатному свойству текстов Шенкера: их одиозной политической составляющей, граничащей, по нашим современным меркам, с экстремизмом. В дополнение к приведённому доводу, нам кажется, и характерные свойства личности Шенкера стали причиной того, что, например, в книге «Tonwille» блестящие аналитические догадки перемешаны с обывательскими выкриками, достойными Валерии Новодворской.

<sup>8</sup> Российский читатель должен ещё привыкнуть к обилию «разоблачений» и «ревий» событий и достижений «континентальной», европейской культуры, активно проводимых англосаксонскими авторами. Понятно, что никто не может отрицать значения диалектической триады в учении Гегеля, но, время от времени, появляются на Западе труды, которые привлекают массы любопытных читателей громкими заявлениями, например: «философия Гегеля основывается не на ней», или «Парменид был не прав» и т. д. Впрочем, и слава Шенкера в Новом Свете имеет такой же сенсационный оттенок.

<sup>9</sup> Это наблюдение Кука и Дебрулэ представляется исключительно важным. Как уже говорилось ранее, Шенкер не был воспитан обычным для большинства музыкантов классикоромантического периода образом. Часто своё непонимание специфически музыкальных категорий, – таких, как мотив, интервал, тональность, гармония, тонально-гармоническая функция, он пытался компенсировать устремлением в «букву закона», в придирчивую критику музыкальных концепций прошлого. Его хватка адвоката позволяла ему выходить победителем из таких споров, в которых, к сожалению, иногда сама музыка проигрывала ему. А свою концепцию соотношения слоёв (*Schichtenlehre*) он сумел сформулировать так блестяще, что все его критики до сих пор не могли найти в ней слабые места.





SIMON DESBRUSLAIS

**REVIEW – NICHOLAS COOK, *THE SCHENKER PROJECT*  
(OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2007)**

A rising trend in twenty-first century musicology is the contextual examination of music theorists themselves. It is no longer enough that music theory itself is studied – research has moved on to the study of those theorists who first invented (or ‘discovered’) these theories. While there is no shortage of new music theory, such as the New Formenlehre and Neo-Riemannian theory, there is a desire to ascertain not merely how we apply a theory of music to a musical work, but how that music theory came into being and evolved in the first place. This falls under the much wider umbrella of the history of music theory, albeit wearing such new clothes as cultural philosophy, linguistics, politics and legal history.

Cook’s work has been preceded, conceptually, by the excellent Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* (2003). There is something immediately in common with these texts: they both cover music theorists with fascinating biographies. The bizarreness of Riemann’s ‘moonshine experiment’ concerning ‘undertones’ is paralleled in uniqueness by Schenker’s staunch advocacy of the Austro-Germanic tradition in the face of growing anti-Semitism, providing the musicologist with ample material for intellectual history. It is important, therefore, that other fine theorists – Simon Sechter and Thomas Morley spring to mind – with perhaps less ‘interesting’ lives are not marginalised by this trend. All theorists work within a context which needs to be fully understood in order to evaluate their ideological position. Previously, and particularly the case with Schenker, much of music theory has been understood only phenomenologically and divorced from this essential context.

The Schenker Project adds momentum to a growing field of discourse surrounding the various intellectual contexts of Schenker’s theories. In the first chapter, Cook outlines his fundamental question, ‘What was Schenker’s problem, and in what way might his theory represent his solution to it?’<sup>1</sup> To answer this and other issues, Cook sets out to place Schenker within a broader intellectual context than the musical or the philosophical. He looks to build upon and consolidate the work of Ian Bent, Martin Eybl, Carl Schachter, Wayne Alpern and Hellmut Federhofer, evoking their studies of legal history, politics and Schenker’s publishing correspondence Universal Edition, within the wider context of Cook’s own intellectual history of Schenker.<sup>2</sup> This strand continues into the second chapter, where Schenker is set against the context of Viennese modernism. Cook defines this using

the visual arts and architecture – most notably, he defines fin-de-siècle modernism in Vienna with reference to Gustav Klimt’s series of friezes, including his depiction of a flat and ornate figure entitled ‘music’ – in order to reconstruct Schenker’s reaction to it.<sup>3</sup> Drawing on the references of Bent and Federhofer, Cook demonstrates Schenker to have been one of the first advocates of historically informed performances of early music, tying in directly with his notion of Schenker as the devoted anti-modernist. To this he adds the context of Schenker’s work on music editing and ornamentation – particularly relevant given the critical importance of ornamentation in Schenker’s concept of large-scale forms.

Cook’s analysis of German cultural conservatism in chapter three successfully places Schenker within the context of entrenched German values at the beginning of the twentieth century. His discussion is also substantiated by reference to Schenker having actually read key texts by Spengler and Mann.<sup>4</sup> Of particular note here is the almost inevitable reference to nature as a legitimisation of a theory of music, which is placed in the context of the nature/ artifice dichotomy: ‘While there was of course a music-theoretical tradition of deriving music from the phenomena of acoustics, for Schenker and his contemporaries the solution must lie partly in the conservative ideology that coded natural as good and artificial as bad’.<sup>5</sup> For Schenker, therefore, there was more to the appearance of acoustics in his music theory than the simple demonstration that it is possible to find the major triad at the beginning of the overtone series.

Cook saves one of his most remarkable aspects of Schenker’s contexts for the fourth chapter: Schenker’s immigration, as a Galician Jew, to Vienna just as anti-Semitism was reaching its apotheosis. To begin with, it is made clear that Schenker’s involvement (albeit from the tender age of sixteen rather than eighteen) in Wien Universität was not unusual – in fact, around a third of students studying there at the time of Schenker were Jewish.<sup>6</sup> However, his path differed initially by his refusal to convert to a different faith – a decision normally undertaken to attain the highest career levels – which placed him apart both from the Christians in the upper parts of society and the working-class Galician Jews. That Schenker never belonged to a majority social category, combined with the intellectual aspirations of his father who ‘fled, day and night ... to the beloved library, to his professional journals, in order

to keep abreast constantly of all the new discoveries and progress made within the medical sciences', can be seen as a contributing factor to his unique theoretical output on Austro-German music.<sup>7</sup>

In his fifth chapter, Cook renews the work begun by William Rothstein (1986), documenting the way in which Schenker's own theory was adapted – and in many people's opinion, watered down – to become 'Schenkerian' theory.<sup>8</sup> This is eloquently summarised as 'beyond assimilation', although I wonder if more attention may have been afforded to the way in which the changes from Schenker to Schenkerian were actually made obliquely, and which could only be fully realised by a side-by-side comparison with the original German. Many of these changes or omissions from Schenker's original text were made with a view to making his theory more 'digestible' to the English-speaking reader.<sup>9</sup> However, with the benefit of hindsight, these efforts actually worked against rather than for the dissemination of Schenker's theory.

In his recent and incisive review in *Music Analysis*, Kevin Korsyn (2009) finds Cook's knowledge of Hegel to be distinctly lacking, and his bias excessive.<sup>10</sup> This is particularly to be found in the numerous references to Hegel which presume the naïve axiom that his work stems from the dialectic triangle – one which is refuted in *The Hegel Myths and Legends* ed. Jon Stewart (Northwestern University Press, 1996). This is a limitation, certainly, although Cook shamelessly covers himself when he acknowledges at the beginning of *The Schenker Project* that 'Ideally, this book would have been written by someone who combined deep knowledge of Schenkerian theory, German history and philosophy, and eastern European Jewish culture, not to mention the language

skills demanded by Schenker's often convoluted German.'<sup>11</sup>

All of this material is crucial as, in educating us about the background of the theorist, it affords the reader a renewed critical perspective of the theory itself. Schenker's Ursatz is no longer just the fundamental chord of nature, but the product of a unique theoretical mind which emanated from the bizarre combination of Jewish Diaspora and fin-de-siècle Vienna, topped with an education in Law. His continual references to 'musical laws', arise not as a peculiar turn of phrase, but from his thought process, conditioned at Wien Universität. In fact, the tracing of musical-legal terminology in Schenker points the way to investigating subsequent theorists for similar, although perhaps more inadvertent, 'legal' influences.

Ultimately, Cook's text presents the crowning achievement so far in contextual Schenker studies. His text is always engaging and full of references to point the way for future study. The limitations – which Cook indirectly acknowledges from the outset – should in no way detract from the way in which *The Schenker Project* penetrates the rich context within which Schenkerian theory has been placed hitherto. Whether or not it is necessary to inform the analysis of music with the background of a given theorist, at least we are now able to offer an educated and discriminating opinion. To elaborate on the introduction to Cook's seminal text on musical analysis (1987): if the study of music is the key to man's spiritual and emotional being, then the study of the theory of Schenker – who believed his theories held the key to the understanding of Austro-German diatonic music – is of crucial and unavoidable importance to the advancement of music theory and analysis.<sup>12</sup>

## ENDNOTES

<sup>1</sup> Nicholas Cook, *The Schenker Project* (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 6.

<sup>2</sup> Wayne Alpern, 'Music theory as a mode of law: The case of Heinrich Schenker, Esq.' *Cardozo Law Review* 20 (1999) pp. 1459-1511 and 'Schenkerian Jurisprudence: Echoes of Schenker's Legal Education in his Musical Thought' (City University of New York: PhD, forthcoming), Ian Bent, "'That Bright New Light': Schenker, Universal Edition, and the origins of the Erläuterung series, 1901-1910' *Journal of the American Musicological Society* 58 (2005) pp. 69-138, Martin Eybl, *Ideologie und Methode: Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (Tutzing: Schneider, 1995), Hellmut Federhofer, *Heinrich Schenker, nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1985), Carl Schachter, 'Elephants, crocodiles, and Beethoven: Schenker's politics and the pedagogy of Schenkerian analysis' *Theory and Practice* 26 (2001) pp. 1-20.

<sup>3</sup> *The Schenker Project*, pp. 100-108. Klimt's 'Music' is also known by the title 'Poetry'.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>8</sup> William Rothstein, 'The Americanization of Heinrich Schenker' in Heidi Siegel, ed., *Schenker Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 192-203. First published 1986.

<sup>9</sup> The main example of which is the preface to *Counterpoint*.

<sup>10</sup> Kevin Korsyn, 'Schenker's Vienna: Nicholas Cook on Culture, Race and Music Theory in fin-de-siècle Austria' *Music Analysis* 28/i (2009), pp. 153-179.

<sup>11</sup> *The Schenker Project*, p. v.

<sup>12</sup> Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis* (London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1987).





О. А. УРВАНЦЕВА

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



## КАНОН И СТИЛЬ В ДУХОВНО-КОНЦЕРТНОЙ МУЗЫКЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

УДК 78.037(2)

**В**заимодействие церковного и авторского стилей в духовно-концертной музыке можно определить термином «динамическое сопряжение». Церковно-музыкальный канон, не теряющий связи с генетическим источником, очерчивает жанровые (и до известной степени стилевые) пределы, в которых может развиваться духовно-концертная музыка, в то же время авторский стиль наполняет древние канонические архетипы конкретикой, расширяет смысловые и содержательные границы, предписанные канонами. В концертной ветви духовной музыки собственно церковная область часто представлена только богослужебными текстами, а церковный стиль – отдельными компонентами музыкального языка. Попробуем выяснить диалектику отношений церковного и авторского стилей в духовно-концертных сочинениях русских композиторов XX века, выявить приёмы и способы проникновения концертных признаков в духовную музыку. В XXI веке в современной непростой ситуации обсуждение тем, в которых вечное смыкается с современным, а также выяснение путей и способов взаимодействия церковного и светского, канонического и концертного, – является делом важным и своевременным.

Тема соотношения церковного и авторского начал в духовной музыке давно находится в центре внимания исследователей. Появление литургийных жанров духовной музыки на концертной эстраде поставило перед учёными проблему осмысления данного явления. Отчётливо выявились два подхода к проблеме авторского творчества в канонических жанрах, в которых противопоставлялись позиции церковно-певческого и духовно-концертного видов искусства. Критерием оценки служило предназначение произведения, соответствие содержания и стиля условиям его функционирования.

Один из подходов обосновывает позицию учёных, изучающих духовную музыку с точки зрения полноты воплощения церковно-певческого канона и соответствия сочинения богослужебному назначению (И. Гарднер, В. Маргтынов, Б. Николаев) (см. список литературы). Авторы рассматривают отношения богослужебной и духовно-концертной музыки как «конфронтацию», поскольку это разные роды музыки, имеющие разную сущность.

Другой подход представляет позицию исследователей, идущих по пути расширительного истолкования канона, развивающегося в условиях авторского творчества в направлении индивидуализации содержания и стиля, образования жанровых микстов и усиления выразительности музыкального языка. Активно разрабатывается теория развития клиросных жанров под влиянием светской музыки, что способствует рождению новых жанровых образований (Н. Гуляницкая, Ю. Паисов, Т. Рожкова). В этом же русле находится исследование отдельных жанров – литургии в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков с позиции специфики жанра и организации цикла (А. Ковалёв), духовного концерта (И. Дабаева, И. Свиридова). Среди множества монографических исследований, посвящённых творчеству отдельных композиторов, можно выделить и другие аспекты: проявление авторского стиля в духовных произведениях (М. Рахманова, Ю. Паисов), использование принципа циклизации в клиросных циклах (В. Протопопов), особенности композиции и драматургии в духовно-концертных сочинениях (А. Кандинский), преемственность традиций (А. Белоненко, Е. Лобзакова).

В трудах по истории развития духовно-музыкального искусства отмечаются стилевые особенности произведений различных авторов. Например,

выявляются признаки строгого стиля гармонии в обработках обиходных мелодий XIX века (Д. Разумовский, В. Металлов, Н. Гуляницкая, Н. Плотникова), церковного стиля во многих авторских сочинениях на богослужебные тексты (Н. Гуляницкая). Вместе с тем, исследователи указывают на использование концертного стиля в некоторых духовных произведениях, объясняя данное явление воздействием современного композитору музыкального языка. Например, Н. Плотникова отмечает, что духовно-музыкальные сочинения Верстовского «отличает концертный стиль, по интонационному складу они близки его оперному и романсовому творчеству». И далее: «В рамках раннеромантической гармонии он широко применяет эллиптические последования септаккордов и их обращений, хроматические ходы голосов» [17, с. 28].

Для характеристики богослужебных сочинений (клиросных циклов и малых песнопений) применяют термин «жанровый стиль» (А. Сохор) [23, с. 58]. Расхождение между содержанием и стилем (музыкальным языком) церковных песнопений порождает расслоение жанровой модели (например, литургийных циклов) на храмовую и концертную ветви (А. Ковалёв). Этот факт отмечают и другие исследователи. Так, Н. Плотникова характеризует духовные композиции Н. Бахметева следующим образом: «Условленный гармонический стиль отличает обработки и собственные сочинения Бахметева, который в цикле “29 причастных стихов” использовал светские жанры (марш, ариозо и т. п.), что противоречило содержанию церковных текстов» [18, с. 50].

Сложность проблематики, связанной с взаимодействием церковного и авторского начал в духовно-концертном искусстве обусловлена двойственной природой этой области музыки, генетически связанной с церковными жанрами, но предназначенной для концертного исполнения. Попытка объяснить закономерности развития духовно-концертной музыки исходя только из норм церковно-музыкального канона весьма сомнительна, поскольку суть церковно-певческого канона заключается в его неизменяемости, тождественной повторяемости, а задача – в сохранении системы с закреплённым за ней каноническим содержанием и установкой на априорную имперсональность стиля.

Можно предложить рассмотреть духовно-концертную музыку как особый тип музыкально организованных текстов духовного содержания, которые имеют своё предназначение и концертные условия исполнения, свои атрибутивные, константные и акцентные, меняющиеся черты. Другими словами, она обладает собственным – автономным художественным стилем. Специфика стиля духовно-концертной музыки обусловлена её промежуточным положением между церковно-певческим каноническим (который не тождествен канону духовно-концертной музыки) и имманентно-музыкальными законами светской му-

зыки (они также отличаются от художественного канона духовной музыки).

Поскольку духовно-концертная музыка имеет двойственную природу, то структура её художественного канона-текста двусоставна. В её состав входят церковный стиль, который часто проявляется в связи с жанровым прообразом (жанровым содержанием и жанровым стилем), и концертный стиль, благодаря которому в духовно-концертные произведения проникают специфические черты художественных текстов.

Церковный стиль, ассоциативно связанный с жанрами богослужебной музыки, опознаётся по неизменным и узнаваемым признакам, типичным для богослужебного обихода. Это – текст и связанные с ним обиходные распевы или авторские мелодии, стилизованные под церковные; особенности музыкального языка: церковная тональность и подчинённая ей гармония, тип фактуры (постоянное четырёхголосие или чередование tutti и solo, tutti и ансамбля); тембр смешанного хора или ансамбля; форма, присущая определённому жанру (например, Херувимская в двухчастной форме), динамика и темп.

В концертном стиле проявляются и специфические черты художественных текстов.

1. Эмоциональность и экспрессивность выражения, усиление смысловой значимости слова музыкальными средствами или придание сочинению особой стилистической окраски.
2. Многостильность, то есть способность концертной музыки использовать языковые средства других стилей, которые отличаются особенностями состава и организации языковых единиц.
3. Выбор средств (типа лексики, выразительной системы), оказывающих запрограммированное эмоциональное воздействие на слушателя.
4. Преломление содержания богослужебных текстов под «углом слышания» автора, отражающим его предпочтение, восхищение, неприятие и т. п.

Специфика стиля каждого конкретного произведения определяется соотношением стилевых слоёв разных уровней: церковного, жанрового, исторического, национального, авторского. Естественно, что к наиболее узнаваемым относятся слои родового – церковного и связанного с ним жанрового стилей. В производных стилях – историческом, национальном, авторском – осуществляется индивидуализированное претворение типических черт церковного стиля.

В духовно-концертной музыке присутствуют все уровни, в ней можно проследить и «церковный дух», и «дух эпохи» (определённую историко-стилевую модель), и проявления «личности автора». Изучение такого рода музыки направлено на выявление общих с церковной музыкой черт, на определение родства с моделью, послужившей образцом для конкретного произведения, и на выяснение индивидуальности автора.



Предлагаемый метод «снятия слоёв» в духовно-концертных произведениях нацелен на выявление разных уровней внутри одного сочинения. Он включает три этапа: выяснение признаков церковного стиля (сохраняющих черты жанрового стиля и жанрового содержания церковной музыки); определение исходной модели в русле историко-стилевого контекста; отражение индивидуальных особенностей музыкального языка в сочинении и присущих автору приёмов воздействия на слушателя. Перечисленные три уровня текста в конкретном произведении проявляются в разной степени. Они представлены константными (инвариант), особенными (модель) и единичными (модус) чертами.

Неповторимость модусных черт в конкретных произведениях обусловлена замыслом автора, требующим дополнительных уточняющих средств, часто заимствованных из концертной музыки. Среди них: а) использование жанровых и стилевых ассоциаций из других сфер музыки, характерных для той или иной эпохи; б) выбор выразительных средств: типа звуковысотной организации, типа многоголосия и фактурного изложения, типа связи слова и музыки; в) привлечение стилистических функций лексики (церковной, западноевропейской или фольклорной музыки, а также архаизмов или неологизмов с использованием современных композиторских техник); г) обобщение многих приёмов в одном сочинении.

Рассмотрим несколько духовных сочинений, в которых традиционные тексты получают новое звуковое оформление, направленное не только на сохранение церковного стиля и молитвенного состояния, но и на раскрытие авторской интерпретации богослужебного литературного источника, рассчитанной на запрограммированную эмоциональную реакцию слушателя. Об этой цели композитора свидетельствуют выбор музыкального языка и техники сочинения.

С точки зрения использования стилистических функций музыкального языка интересно рассмотреть псалом «Боже мой» Н. Сидельникова (на текст 21 псалма Давида). В этом сочинении применяется метод *стилевых, жанровых и интонационных ассоциаций*, нацеленный на погружение в определённую историческую эпоху и этническую среду. Содержанием псалма «Боже мой» Н. Сидельникова (№ 1 из цикла «Иудейские древности») является страстная мольба о помощи, описание скорбей, надежда на спасение. Отдельные грани образа раскрываются с помощью различных жанровых ассоциаций и тематизма, а также фактурного, тембрового изложения и других средств выразительности.

Выбор жанра помогает уточнить авторскую трактовку текста. В качестве определяющего жанра использован плач, причет. Можно указать некоторые признаки плачового жанра: начало мелодии с вершины источника; интонация стоны (которая ведёт происхождение от риторической фигуры); присутствие ри-

торической фигуры в начальной попевке – формулы «креста» (*d-cis-f-e*); обильная хроматика.

Отметим особенности воплощения плачового жанра в псалме «Боже мой»: автор усиливает состояние скорби с помощью многократного повторения (по словам Сидельникова, «повтор – вещь молитвенная» [цит. по: 22, с. 350]) начальной лейтинтонации номера, что создаёт эффект заклинания, гипнотического внушения. Помимо этого, усугубление примет плачового жанра достигается специальными приёмами: интонация плача (стоны) проводится на протяжении всего номера; нисходящая интонация в нисходящем движении повторяется трижды благодаря секвентному построению начальной темы. Кроме того, интонация плача дублируется в контрапункте (у альты), затем у хора и проникает в партию флейты. Начальная лейтинтонация по очертаниям напоминает фигуру «креста» (*d-f-e-cis*), об этой же фигуре напоминает тональный план номера (*d-cis-f-d*).

Помимо плачевых, возникают другие жанровые ассоциации: в заключительном разделе вводится псалмодия – хоровая и сольная; «бесконечная» ротация одной попевки в третьем проведении куплета напоминает заклинание, заговор, уговаривание.

Замысел автора и его стремление эмоционально воздействовать на слушателя опознаётся по стиливым ассоциациям. Название цикла «Иудейские древности» указывает на стилизацию музыкальной атмосферы библейских времён. Сами тексты являются архетипами, в которых содержатся наиболее устойчивые (типовые) жизненные ситуации и сопровождающие их психические и эмоциональные состояния. С одной стороны, обращение к текстам псалмов даёт композитору возможность соединить два временных плана – конкретное историческое время (современное автору) и вечность, или в современном увидеть вечное. С другой стороны, композитор может конкретизировать место и время изображения – древнюю Иудею.

Композитор мастерски создаёт аллюзию на древний стиль с помощью многих приёмов. Отметим тембровое решение номера: хор и флейта. В партии флейты – одного из древнейших инструментов – не только дублируются интонации хора, но и появляется собственный инструментальный тематизм, что создаёт двуплановость (заметим, что двуплановость можно сравнить с диалогом двух персонажей, а это уже свойство художественных текстов). До появления флейты номер строится как монолог, на единой сквозной интонации. После введения темы флейты возникает диалог. В данном контексте флейта символизирует надежду на спасение, надежду на ответную реакцию Бога. Помимо этого, автор использует особые ладомелодические модели. Восточный колорит создаётся квази-микрохроматическим скольжением интонации, ладовой основой. Ладовая ячейка начальной попевки – тетракорд со структурой 1:2:1 в объёме

уменьшённой кварты. Во флейтовом наигрыше встречается архаический звукоряд *gis–dis–cis–a–gis–(fis)* с фригийской секундой. Укажем также на линейность мышления (контрапункт мелодических линий).

Примером использования *архаической лексики* в духовно-концертном сочинении служит псалом «Благослови, душе моя, Господа» (Литургия, 1995) В. Агафонникова, а котором использовано весьма необычное соединение церковного стиля и архаики, направленное на создание определённых исторических ассоциаций.

В сочинении создаётся атмосфера суровости, медитативности, аскетизма. Ощущение архаики смоделировано с помощью симметрично-модального типа звуковысотной организации. Уменьшённый лад от *a* в данном контексте воспринимается как укоснённый обиходный лад (с хроматизмом «вразбивку»). Сочетание необычного лада с линейным типом голосоведения и многоголосия (контрапункт двух голосов в терцию и сексту на фоне педали) погружает слушателя в атмосферу мифологической старины, начала христианства на Руси. Строфическая форма (четыре строфы с церковным кадансом в конце строф) также «отсылает» к истокам церковной музыки. Интонационное единство номера обеспечивается вариантным развёртыванием всего тематического материала из начального интонационного ядра. О церковном стиле напоминает попевочная структура темы, интонационная близость попевок к типичным оборотам обиходных мелодий, свободный несимметричный ритм (такты отмечают конец строки). Многоголосие построено на контрапункте мелодических линий (дублирование мелодии в унисон, в малую терцию, в октаву) на фоне педаль-исонов. В кульминации (четвёртая строфа) вводится фрагмент в церковной тональности (автентические обороты параллельно-переменной тональности). Выбор модально-симметричной звуковысотной системы, дающей необходимую автору эмоциональную сдержанность и самоуглублённость, в то же время провоцирует на преобладание линейного типа мышления и мелодических связей.

Примером использования *сонорики* и додекафонной техники служит хоровая миниатюра М. Левандо «Отче наш». Здесь можно выделить два уровня осмысления текста – символический и эмоциональный. На символическом уровне заданием становится воспевание Троицы, что следует из многократного проведения числа «три» на всех уровнях музыкального текста: на уровне формы (трёхчастная) и её структурных гранях, отмеченных троекратным звучанием хорового возгласа «Аминь» (суммирующего все звуки серии), на уровне построения серии (четыре трёхзвучных сегмента).

В эмоциональном плане автор создаёт с помощью звукописи атмосферу медитации и погружения в состояние духовного созерцания. При минимуме средств достигается максимум выразительности

– использование сонорной звучности (ауры) вводит слушателя в транс, в состояние гипнотической отрешённости от бытия. Для этой цели композитор применяет додекафонную технику, благодаря которой интонационность церковной музыки «растворяется» в серии, и стираются ассоциации с земным языком. Сонорный эффект создаётся благодаря одновременному звучанию звуков серии на возгласе «Аминь» (хроматический кластер, обрамляющий хоровую миниатюру, отделяющий разделы внутри композиции). В этом произведении удивительно соединяются аллюзии церковного стиля и полная отрешённость от земных ассоциаций. О церковном стиле напоминают попевочная структура темы, интонационная близость сегментов серии церковным попевкам, свободный ритм (тактовые черты отмечают окончание строк), хоральный тип фактуры в хоровых кластерах «Аминь», исоны (педали, на фоне которых звучит тема), обобщающий тип соотношения слова и музыки.

Авторский замысел раскрывается в выборе техники. Додекафонное сочинение сделано на тональной основе. Хроматическая тональность (C) создаётся с помощью выдержанных нот баса, шагающего по звукам основных функций: в первой части органной пункт на тонике и субдоминанте, во второй и третьей частях – на доминанте и тонике. Востребованы формообразующие функции тональности.

Подведём итоги. Духовно-концертную музыку можно рассматривать как определённый тип музыкально-организованных текстов, которые содержат признаки церковного и концертного стилей, распространяющиеся на ряд произведений. Организующим центром художественного текста выступает его эмоциональная доминанта, влияющая на семантику, синтаксис и стиль музыки. В духовно-концертных сочинениях допускается возможность синтеза различного по природе и жанровой принадлежности музыкального языка. Автор может включать в произведение дополнительную информацию, которая отражает его намерения и эмоционально воздействует на слушателя.

Таким образом, в духовно-концертной музыке стиль выступает как явление диалектическое. Церковный стиль поддерживает связь с генетическим источником духовной области музыки, концертный и авторский стили обеспечивают её развитие и разнообразие. С одной стороны, именно стилевая сторона духовной музыки помогает адаптировать традиционное искусство к меняющимся условиям, внести современное звучание в древнее искусство, и в этом качестве стиль выступает как явление эволюционное, меняющееся. С другой стороны, стиль как структура, фиксирующая духовное содержание и обладающая своими нормами, обеспечивает устойчивость и стабильность существования духовно-концертной области музыки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белоненко А. С. Хоровая «Теодицея» Свиридова: вступит. ст. // ПСС Г. В. Свиридова. Т. 21. – М., 2001. – С. I–XLV;
2. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История. Т. 1. – Сергиев Посад, 1998.
3. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. История. Т. 2. – Джорданвилл, 1978.
4. Гуляницкая Н. С. Русское «гармоническое» пение. XIX век. – М., 1995.
5. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М., 2002.
6. Дабаева И. П. Русский духовный концерт в историческом контексте // Двенадцать этюдов о музыке: к 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского: сб. ст. – М.: МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2001. – С. 7–16;
7. Кандинский А. И. Хоровой цикл ор. 31 С. В. Рахманинова в контексте литургического богослужения // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. – М., 1995. – С. 15–29.
8. Ковалёв А. Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2004.
9. Левашёв Е. М. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова: 1825–1917 гг. (исторический очерк, нотогрфия, библиография). – М., 1994. – (Синодальная хоровая библиотека).
10. Лобзакова, Е. Э. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2007.
11. Мартынов В. И. История богослужбного пения. – М., 1994.
12. Мартынов В. И. О различении понятий богослужбного пения и музыки в Священном Писании // Методы изучения старинной музыки: сборник научных трудов. – М., 1992. – С. 3–13.
13. Николаев Б. (протоиерей) Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения: опыт исследования мелодики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковного богослужения. – М., 1995.
14. Паисов Ю. И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. — Вып. 1. — М.: Композитор, 1999.
15. Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в. – Челябинск, 2000.
16. Плотникова Н. Ю. Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX–начала XX веков.: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1996.
17. Плотникова Н. Ю. Могучая сила чувств // Плотникова Н. Ю. Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории. – М., 2007.
18. Плотникова Н. Ю. Помещик и музыкант // Плотникова Н. Ю. Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории. – М., 2007.
19. Протопопов Вл. В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности: исследование. – М., 1999.
20. Рахманова М. П. Русская духовная музыка в XX в. // Русская музыка и XX в. – М., 1997. – С. 371–405.
21. Рожкова Т. Н. Современное духовно-музыкальное творчество русской православной традиции (период после 1988 года): дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1998.
22. Свиридова И. А. Русский духовный концерт. История и теория жанра: дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2009.
23. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. – М., 1968.
24. Степанова И. В. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество // История современной отечественной музыки: учеб. пособие / ред.-сост. Е. Б. Долинская. – М., 2001. – Вып. 3. – С. 350.

**Урванцева Ольга Александровна**

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



А. Н. ГУСЕВА

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

## К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНРА ВОКАЛИЗА

УДК 784.94

В современном вокальном исполнительстве жанр вокализа занимает важное место. Вместе с тем, достаточно долгое время научное представление о нём было связано преимущественно с его практическим предназначением, то есть он рассматривался в ключе обыденно-практических значений – жанр вокализа как инструктивное произведение. До сих пор не раскрыто содержание понятия «вокализ» как жанровой категории, не исследованы структура и семантика жанра и инструктивного вокализа, и вокализа – художественного феномена, в процессе его концертного функционирования. Кроме того, к настоящему времени не изучены история возникновения и развития жанра, а также функции жанра, имеющего гораздо более широкое применение в теории и практике: «концертный вокализ», «эстрадный вокализ», «вокализ в инструментальной музыке», «вокализ в хоровой музыке» и т. п. В этой связи на сегодняшний день сформировалась потребность к завершению в музыковедении периода накопления и описания внешних примет жанра, осуществляемых в справочной литературе, и переходу к его систематизации, классификации и научному изучению.

Как известно, этимология слова «вокализ»<sup>1</sup> (французский – *vocalize*) восходит к латинскому «*vocalis*», что означает «гласный звук; звучащий поющий» [9, стб. 828] или «издающий звук, говорящий» [5, с. 128]. Его основа производна от латинского «*vox*» – голос. Кроме того, в лингвистике существует термин, близкий названным. Так «вокализмом» называют «состав гласных фонем того или иного языка» [6, с. 242]. Вместе с тем, и в справочной литературе есть разночтения в определении жанра вокализа. В одних изданиях он именуется «упражнением», «пьесой». К примеру, вокализом обозначается «упражнение для голоса или вокальная пьеса, исполняемая без текста на одну гласную», а пение на гласных – вокализацией [там же]. В «Музыкальной энциклопедии» он именуется «произведением»: «произведение для пения без слов на гласный звук» [9, стб. 829]. Очевидно, что в одном случае принимается во внимание только инструктивная функция вокализа, в другом, – концертная. Обе функции обозначены в «Музыкальном словаре Гроува», где отмечается, что вокализ – «во-

кальное упражнение без словесного текста или вокальная концертная пьеса, исполняемая на один или несколько гласных звуков» [3, с. 203]. В отдельных источниках акцентируется специфика исполнения вокализа, например, возможность его импровизации: «... исполняющегося на гласном звуке упражнения для развития вокальной техники, специально сочинённого или импровизируемого певцом» [4, с. 114]. Так или иначе, значение понятия «вокализ», на наш взгляд, формируется на пересечении музыкального и внемзыкального с соответствующим кругом семантических значений.

Такая же непростая задача для исследователя – выявить типологические признаки жанра вокализа как иерархически организованного феномена, включающего целый комплекс взаимосвязанных компонентов. К числу главных отнесём: 1) социальные функции и место бытования в практике музицирования как «первичный признак» жанра; 2) тип коммуникации и исполнения; 3) признаки, устойчивые для определённого исторического периода бытования жанра («средства музыкальной выразительности»); 4) тип композиционного строения; 5) тип «обобщения содержания» (В. А. Цукерман).

В отечественном музыковедении далеко не исчерпана проблема соотношения жанра вокализа с иными родами и видами музыкальных произведений, и шире, – с явлениями искусства и культуры в целом. Отталкиваясь от мысли М. М. Бахтина о жанре как о форме видения и осмысления действительности, исследователи (М. С. Старчеус) акцентируют необходимость рассмотрения жанра в его непосредственной зависимости от культуры, которая по отношению к нему является родовым понятием. В процессе функционирования жанра, в том числе и интересующего нас жанра вокализа, складывается определённый жанровый архетип, связанный с его двумя жанровыми модусами – прикладным и концертным. Так, вокализ возник в период формирования нового, по отношению к предшествующему периоду, гомотонно-гармонического типа мышления, где мелодия, по выражению Л. А. Мазеля, «царствует, но не управляет» гармонией [10, с. 75]. Развитое к тому времени вокальное искусство расцвело и утвердилось, прежде



всего, в опере. Рождённый в её лоне стиль бельканто оказал огромное влияние на большинство европейских вокальных школ. Именно середину XVII – начало XVIII вв. можно считать временем зарождения жанра вокализа<sup>2</sup>, поскольку возникла необходимость в подготовке высокопрофессиональных певцов, владеющих подобной техникой вокального интонирования. В этой связи направленность вокализа на «конкретную техническую задачу называется в культивации определённого приёма – вокализации, то есть мелодического распева гласных звуков без слов» [11, с. 33].

При определении отношения жанра вокализа к видам «практики общественного музицирования» (А. Н. Сохор) и исполнительским средствам, которые учитываются во многих концепциях музыкального жанра, также возникают вопросы. Так, являясь а priori вокальным жанром, инструктивный вокализ в процессе эволюции преобразуется в концертный (при сохранении самого инварианта – инструктивного вокализа), который при исполнении на эстраде приближается к инструментальной музыке. Этот аспект требует обстоятельного изучения, поскольку учёными не определено место вокализа в отношении с другими жанрами инструментальной музыки. Так, О. В. Соколов убеждён, что концертный вокализ «принципиально не отличается» от инструментальных жанров [11, с. 6]. На этой же позиции стоит и А. Н. Сохор, поскольку подходит к вокализу (вокальной музыке без текста) как «редкому исключению» из вокальной музыки, поющей с музыкально интонируемым словом [13, с. 237]. На основании включения и взаимодействия с немusical компонентом А. Н. Сохор относит жанры вокальной музыки к синтетическим жанрам. В результате вопрос о принадлежности жанра вокализа к синтетическим или жанрам «чистой музыки» остаётся открытым, поскольку он, по мнению учёного, «воспринимается как проявление инструментального подхода к голосу» [там же]. Кроме того, этот вопрос связан с изучением выразительных особенностей звука, реализующихся «в том или ином жанре» [7, с. 116]. В этой связи звук вокализа балансирует на грани тончайшей нюансировки и концертного виртуозного блеска.

Обращаясь к сравнению вокальных и инструментальных жанров, невозможно не учитывать, что художественный результат вокализа во многом зависит от условий его формирования, исполнения и предназначения<sup>3</sup>. При этом условия формирования жанра на основе «естественного источника звучания» (М. Г. Арановский)<sup>4</sup> радикально отличны от инструментальных жанров с их «искусственным» способом становления звука, но, как известно, с условиями возникновения жанра достаточно тесно связаны и средства музыкальной выразительности, и типизация содержания. Кроме того, немаловажно

учитывать условия, в которых протекают исполнительские творческие процессы. Так, в отличие от музыканта-инструменталиста, у вокалиста наблюдается природное (акустическое) единство аппарата воспроизведения звука и его восприятия. В этой связи Ю. А. Барсов считает, что «малейшее изменение полости рта отображается на тембре звука» певца [цит. по: 18, с. 214]. В силу названных объективных причин, вероятно, вокализ, занимает промежуточное место и функционирует на грани вокального и инструментального искусства.

Однако даже в тех случаях, когда исследователи дают весьма определённую классификационную характеристику вокализу, возникают сложности. Так, О. В. Соколов относит вокализ так же, как и родственный ему жанр инструментального этюда<sup>5</sup>, к моторно-пластическим жанрам, образующим единую группу простых жанров чистой музыки. При этом для чистой музыки исследователь в качестве главного «основания» выдвигает «однородность материала в реально звучащем художественном тексте», где отсутствуют специфические элементы других видов искусства [11, с. 33].

Действительно, на первый взгляд, содержательный пласт вокализа формируется преимущественно посредством имманентно музыкальной интонационной формы. Вместе с тем, здесь этот принцип не всегда выдержан. Среди подобных образцов, к примеру, можно назвать вокализы, имеющие заголовок<sup>6</sup>: «Искусство пения» Г. Зейдлера, «Ежедневные упражнения» В. Лютгена, «Практическая школа пения» Ф. Абта и Н. Ваккаи, «Вокализ в форме хабанеры» М. Равеля, «Бразильская бахиана № 5» для голоса и 8 виолончелей Э. Вилла-Лобоса, «Пастораль» И. Стравинского и мн. др. В них заголовок проясняет музыкальное содержание. Однако важно другое – здесь к принципу «чистой» музыки подключается вербальный компонент, а контакт композитора со слушателем налаживается посредством программы «разными способами связи немusical компонента с музыкальным содержанием» [7, с. 274]. При этом программа моделирует такое музыкальное содержание, «которое недостижимо средствами сугубо музыкальными» [там же, с. 260]. Кроме того, в вокализе и этот механизм не столь очевиден, поскольку сущность природы жанра двойственна – он, вероятно, балансирует на грани «чистой» и «синтетической» музыки.

В процессе систематизации вокализа возникает ещё один важный вопрос. Так, вряд ли возможно однозначно утверждать об абсолютной «бессодержательности» гласных или названия слогов, которые составляют основу вокализации в жанре. С одной стороны, в вокализе акцентируется имманентно музыкальное содержание, поскольку словесный текст отсутствует и «трактовка словесных частиц, при которой понятность словесного сведена “на нет” и

оставлен лишь фонизм, приближает вокализы к инструментальной музыке» [17, с. 52]. С другой, – при определённых условиях они могут выступать как аналоги «внемusыкальных» компонентов музыкального текста, так как относятся к иному виду художественной деятельности. Здесь возникает проблема и более общего плана – правомерно ли говорить о художественной ценности инструктивного вокализа, поскольку акцентирование фонизма фонем и морфем свидетельствует о внимании к темброво-колористическим свойствам и музыкальной, и «вербальной» материи?

Неоднородность жанра проявляется и на уровне плана выражения. Так, распевы свидетельствуют о важной роли вокального аппарата в формировании интонационных закономерностей вокализов. Следовательно, если включить вокализы в моторно-пластическую группу жанров (О. В. Соколов), необходимо внести дополнение о том, что моторные факторы здесь детерминированы не инструментальными, но вокальными возможностями певческого голоса.

Размышления о месте жанра инструктивного вокализа в ряду других жанров приводят к необходимости определить тип коммуникативной ситуации, в которую он включён. Возникновение жанра по причине практической необходимости и специфика его исполнения (инструктивный вокализ не поётся на эстраде и не предназначен для большой аудитории) как «самовыражение» исполнителей-слушателей, «воспроизводящих музыку для самих себя и от себя», приближают к мысли о том, что эти критерии удовлетворяют требованиям массово-бытовых или культово-обрядовых жанров (по классификации А. Н. Сохора [13, с. 254]). Вместе с тем, вокализ интонируется вокалистом-профессионалом в классе не только для себя, но и для педагога, который осуществляет работу над вокально-технической подготовкой певца. Тем более этот критерий не применим по отношению к концертному вокализу – произведению, имеющему несомненную художественную ценность и поющемуся на эстраде («Вокализ» С. В. Рахманинова, посвящённый А. В. Неждановой, или «Концерт для голоса» Р. М. Глиэра). Кроме того, у вокализов, предназначенных для инструктивного использования (к примеру: Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М., 1951; Гречанинов А. Т. Школа пения. М., 1937 и др.) и для концертного исполнения различны типы коммуникации. Так, в одном случае автор, исполнитель и слушатель часто сливаются в одном лице, в другом, – они дистанцированы друг от друга. Двойственность вокализа, при включении в коммуникативную цепь «композитор – исполнитель – слушатель» свидетельствует, с одной стороны, о процессе эволюции вокализа от прикладного жанра к концертно-

виртуозному. С другой, – о различии «жанрового содержания»<sup>7</sup> (А. Н. Сохор [12]) этих разновидностей вокализа.

Неоднородность жанра особенно отчётливо проявляет себя при определении интонационно-лексических оборотов, которые составляют «интонационный словарь» (Б. В. Асафьев) жанра. Здесь исследователя подстерегает далеко непростой вопрос о том, какие из наиболее распространённых интонационных оборотов, принадлежащих различным историческим периодам и национальным традициям (итальянской, чешской, немецкой, русской и др.) образуют жанровое содержание вокализа. И ещё, конкретнее: какие «интонационно-речевые модели»<sup>8</sup>, запечатлены в вокальной и инструментальной партиях вокализа? Вероятнее всего, эта проблема должна решаться в русле общей проблемы взаимодействия традиции и новаторства, которая коррелируется степенью и мерой востребованности жанра, с одной стороны, и общим уровнем методологических оснований, школ, течений, сформировавшихся в процессе функционирования вокализа, – с другой. Здесь предстоит определить систему взаимодействия инвариантного и вариативного, общего и индивидуального. В процессе изменения социально обусловленных и исторически конкретных условий бытования музыкальных жанров происходит преобразование «форм музицирования» (Б. В. Асафьев). Ярким примером жанровой эволюции является жанр вокализа, который прошёл значительный путь своего развития. В этой связи отдельную проблему представляет изучение механизмов преобразования вокализа в процессе его взаимодействия с другими жанрами. Так, в XX веке жанр концертного вокализа значительно обновляется, поскольку сближается с жанрами инструментальной музыки: скрипичной (5 мелодий для голоса или скрипки и фортепиано ор. 35 С. Прокофьева; «Вокализ-этюд» К. Шимановского), в том числе с крупными жанрами фортепианной музыки («Соната-вокализ» и «Сюита-вокализ» для голоса и фортепиано Н. Метнера). Хоровые вокализы включаются в различные жанры для достижения специфических эффектов («Дафнис и Хлоя» М. Равеля, «Сирены» К. Дебюсси, «Чудесный мандарин» Б. Бартока). Название «вокализ» применяется и по отношению к небольшим инструментальным сочинениям кантиленного характера («Вокализ» для фортепиано А. Хачатуряна).

В данной статье ставилась задача обозначить наиболее важные и взаимосвязанные исследовательские задачи, встающие при обращении к одному из уникальных в своём роде жанров. Многие, бесспорно интересные и перспективные для музыкальной науки и педагогики проблемы, сформированные в процессе наблюдений, требуют обстоятельного исследования и научного обобщения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Термин «сольфеджио» также может указывать на вокальные упражнения для развития голоса [3, с. 806]. Здесь сольфеджирование со слоговыми названиями нот становится инструктивным компонентом. При этом «все музыкальные высоты возникают с соответствующими слоговыми обозначениями, вследствие чего воспринимаются как абсолютная незыблемая константа» [6, с. 45]. Концертные сольфеджио наблюдаем у Ф.-Э. Баха, В.-А. Моцарта, а также в музыке композиторов XX–XXI вв.

<sup>2</sup> Отметим, что к одним из первых по времени возникновения относят вокализы Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо.

<sup>3</sup> Не случайно «генос» жанра (а именно, от понятия «генос», то есть, от латинского *genus*, по мнению А. Г. Коробовой происходит термин «жанр» [8, с. 35]) связан с вокальным голосом, его спецификой звуковедения и произнесения (орфоэпии).

<sup>4</sup> М. Г. Арановский в статье «Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке» выделяет внешнюю и внутреннюю структуру жанра. К последней он относит способы типизации содержания, обусловленные аристотелевскими родами искусства: эпос, лирика, драма; противоположными источниками звучания – естественным и искусственным

(вокальным и инструментальным); целью исполнения музыкального произведения [1, с. 11].

<sup>5</sup> Родство социальных функций и общность коммуникативной ситуации жанров, «предназначенных для демонстрации перед публикой блестящего, виртуозного владения профессиональным мастерством», – отмечает Л. П. Казанцева [7, с. 121].

<sup>6</sup> В большей степени это относится к концертным вокализам.

<sup>7</sup> «Жанровое содержание», по А. Н. Сохору, представляет собой обобщённо типические черты содержания произведений, относящихся к одному жанру [12, с. 132].

<sup>8</sup> «Интонационные модели речи», по мнению Г. Р. Тараевой, опираются на речевой этикет социальных, возрастных, профессиональных групп людей, изучение которых «могло бы немалое прояснить и с языком музыкальных стилей, и с исполнительскими традициями» [15, с. 171]. При этом в основе организации музыкального текста лежит национальная специфика различных школ, обусловленная регламентами музицирования, системой поэтического языка, спецификой музыкальной культуры с «разветвлённым кодексом общения».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.

2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971.

3. Вокализ // Музыкальный словарь Гроува / пер. и ред. Л. О. Акопяна. – М.: Практика, 2001. – С. 203.

4. Вокализ // Музыкальный энциклопедический словарь / ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 114.

5. Вокализ // Словарь иностранных музыкальных терминов / Т. Крунтяева, Н. Молокова, А. Ступель. – Л.: Музыка, 1974. – С. 128.

6. Вокализм // Советский энциклопедический словарь / науч.-ред. совет: А. И. Прохоров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – С. 242.

7. Казанцева Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры: учеб. пособие. – Астрахань, 2009.

8. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007.

9. Лицвенко И. Г. Вокализ // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 1. – Стб. 828–829.

10. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972.

11. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Нижний Новгород, 1994.

12. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Сов. композитор, 1983. – Вып. 3. – С. 129–143.

13. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Сов. композитор, 1981. – Вып. 2. – С. 231–294.

14. Старчеус М. С. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 45–68.

15. Тараева Г. Р. «Интонационные словари» как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 2 (5). – С. 169–175.

16. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М., 1964.

17. Шепшелёва О. В. Музыкально-звуковое воплощение микроэлементов слова // Художественный текст. Автор и исполнитель: матер. Всерос. науч.-практ. конф. молодых учёных 10 февраля 2006. – Уфа, 2007. – Т. 1. – С. 43–53.

18. Шутьяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика: монография. – СПб.: Композитор, 2006.

## Гусева Ариадна Николаевна

аспирантка кафедры истории, теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики  
Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки



Ф. Б. СИТДИКОВА

Лаборатория музыкальной семантики

Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова

## ФУНКЦИИ СКРИПКИ В ПАРТИТУРНОЙ НОТАЦИИ АНСАМБЛЕВЫХ ЖАНРОВ БАРОККО

УДК 78.035(4/9)

Как известно, в каждую историческую эпоху устанавливается прямая и обратная связь музыкальной практики и её нотографического эквивалента. Не являлась исключением и эпоха западноевропейского барокко, где нотный, музыкальный, а также исполнительский тексты запечатлели стиливую, жанровую, композиционную, тембровую нестабильность. Кроме того, неточная нотация, где инструментальные голоса фиксировались «конспективно», открывала путь для активных исполнительских «прочтений». Вариативной, по мнению И. А. Барсовой, была и отображающая эстетику многохорности терминологическая система обозначений, принятая в барочной ансамблевой партитуре. Она, в большей степени, подразумевала особую функцию инструментов, а не состав исполнителей<sup>1</sup>. Вместе с тем, партитурная нотация представляла собой целостную звуковую концепцию и стала своего рода документом эпохи, поскольку запечатлела её антиномичность. Именно в это время в музыкальной практике интенсивно формируются функции инструментов и способы их закрепления в партитурах чисто инструментальных жанров, не перекладывающих вокальную музыку и не предназначенных для сопровождения танцев и песен. При этом особенно велика роль скрипки и скрипичного исполнительского искусства, во многом определяющих и типы инструментальных ансамблей, и их жанровое деление в соответствии с выразительными возможностями инструментов.

В этой связи отдельную проблему, стоящую перед автором статьи, представляет исследование отображения в партитуре ансамблевых сочинений барокко функций скрипки, сформировавшихся в практике музицирования.

В ансамблевой музыке того времени мобильность партитурной нотации обуславливалась многообразием инструментальных составов, которые эволюционировали на протяжении всей эпохи барокко. Так, вначале инструменты для ансамбля объединялись вне зависимости от тембров, главным критерием подбора был их диапазон. Это в значительной степени подтверждают дошедшие до нас партитуры, в которых часто не указывались участ-

ники ансамбля, поскольку их партии были пригодны к исполнению на всех музыкальных инструментах. Одним из универсальных инструментов в этой ситуации стала скрипка. Исследователи отмечают вариативность её функций в музыкальном тексте, во многом определяемую спецификой координирования скрипки с иными партнёрами ансамбля или оркестра в музыкальной практике барокко<sup>2</sup>. Так, в музыкальных текстах ансамблевых сочинений с участием скрипки, с одной стороны, наблюдается её относительная «автономия» (произведения для скрипки и *basso continuo*), с другой, – соподчинение с другими инструментами в жанрах трио-сонаты и *concerto grosso*.

Анализ партитур различных жанров ансамблевой музыки барокко даёт возможность выявить отдельные наиболее устойчивые компоненты – так называемые инвариантные модели, которые демонстрируют связь функций инструментов в музыкальной практике с их нотографическим воплощением. В их роли в барочном музыкальном тексте часто выступают типовые «модели диалогов»<sup>3</sup>, которые выражают *со-положение* и *со-отношение* партий участников ансамбля и предстают соответственно в виде вертикального (одновременное звучание партий *continuo* и *solo*) и горизонтального (противопоставление партий *solo* и *tutti*) диалогов. Эти диалогические структуры запечатлели эстетическую доминанту барокко о разделении пространства посредством контраста различных по тембру и плотности звуковых масс<sup>4</sup>. Они были универсальными и в исполнительской практике, и в организации нотографического текста, поскольку фиксировали самые общие принципы мышления исполнителей и композиторов барокко и явились знаком концертирующего стиля. Кроме того, они в значительной степени повлияли не только на композиционную структуру произведений ансамблевых жанров барокко, но и на их смысловую организацию. При этом диалогические структуры не имели строгой закреплённости за конкретным музыкальным материалом и подвергались контекстным преобразованиям. Так, при сохранении типологических свойств *диалогических структур* функции скрипки в соот-



ношении с иными инструментами и их закрепление в партитуре были совершенно различны в сольных, ансамблевых (трио-сонаты) или оркестровых сочинениях (концерты для солиста с оркестром, сюиты, concerto grosso, увертюры).

Не менее важным фактором, определяющим формирование функций скрипки, явился её универсализм в эпоху барокко, когда она стала инструментом акустически совершенным и художественно ведущим. При этом скрипка ассимилировала отшлифованные в исполнительской практике собственно скрипичные клише, отражающие акустические, технические и выразительные возможности инструмента и разнообразные исполнительские клише иных инструментов<sup>5</sup>. Результатом взаимодействия оригинальных и «заимствованных» клишированных оборотов стало формирование функций скрипки как *сольного*, а также *ансамблевого* и *аккомпанирующего* инструмента.

Вариативность функций скрипки в немалой степени обусловлена предназначением и бытованием барочного ансамбля, где каждая партия мыслилась как самостоятельная. С одной стороны, это свидетельствовало о незавершённости формирования функций инструментов и о подвижности взаимоотношения голосов фактуры, которые во многом обусловлены взаимодействием двух противоположных принципов мышления: полифонии и гармонии. Важнее были инвариантные функции этих партий. Развитие скрипичной техники привело к тому, что партии струнных и духовых инструментов, которые ранее дублировались, со временем стали дифференцироваться<sup>6</sup>. Одним из наиболее очевидных факторов «прикрепления» инструментов к партиям в нотографии, как отмечает А. Карс, были те или иные ключи (скрипичный, басовый, альтовый, теноровый)<sup>7</sup>. С другой стороны, многофункциональность скрипок позволяла им быть центром инструментальных объединений. Так, к примеру, И. Маттезон в одной из книг утверждает, что важнейшими из струнных являются «скрипки, благодаря их всепроникающему звуку». В этой связи он определяет им оркестровую функцию, называя их «*corps de bataille*» («ударной группой», «гвардией») оркестра<sup>8</sup>. Этот процесс не был произвольным и во многом координировался местом и ролью скрипки в универсальных диалогических структурах *continuo – solo* и *tutti – solo*, которые были рождены ситуацией концертирования.

Наиболее ярко процесс формирования различных функций скрипки прослеживается в партитурах ансамблевых сочинениях барокко, основанных на трио-принципе, таких, как трио-соната и concerto grosso, где, как уже отмечалось, она составляла основу ансамбля.

Типичный камерный ансамбль рубежа XVI - XVII веков состоял из двух скрипок (они могли

заменяться флейтой или гобоем), как самых выразительных инструментов, и баса, представленного «аккомпанирующим» (клавир или орган) и/или «мелодическим» (виолончель или фагот) инструментами. В трио-сонате два верхних голоса исполняли мелодию (*solo*), а нижний, как гармонический фундамент (*basso continuo*) их поддерживал. Это взаимодействие сочетало две полярные идеи: полифонической комплементарности (взаимодополняемости) голосов и мелодического рельефа с гармоническим сопровождением. При этом вариативность проявлений функций скрипки в трио-сонатах во многом координировалась относительной стабильностью плотности тембровой и пространственной организации партитуры.

Вместе с тем трио-принцип указывал на количество голосов, а не на число инструментов. То есть, существовало три основных голоса, но количество партий при этом могло варьироваться. Голоса «объединялись по функциям и распределялись в три фактурных слоя, «яруса», которые соответствовали трёхголосному сложению»<sup>9</sup>. В то время были разновидности трио-сонат (*Cinque*), где варьировалось число солирующих инструментов. Так, в Сонате ор. 5 Корелли солирует одна скрипка, а орган и клавир исполняют цифрованный бас. В Сонате «*A Cinque*» Бибера – 2 трубы, 2 скрипки, басовая лютня и чембало (орган). В скрипичных сонатах с клавиром Баха верхний голос поручен скрипке, а два нижних – клавиру. Иногда для дублирования басового голоса подключается третий музыкант (виолончелист).

Голоса начинают закрепляться в нотографическом тексте, распределяясь в виде партий в партитуре: на нижней строке *basso continuo* в партии клавесина, дублированной в партии контрабаса или виолончели, на верхних двух или более строках – партии солирующих инструментов. Гармоническая расшифровка *basso continuo*, которая функционально поддерживала сольные партии, излагалась на верхней строке партии клавесина. Такое расположение партий наблюдается в трио-сонатах И.-С. Баха, Д. Букстехуде, Г.-Ф. Генделя, Ж.-М. Леклера, А. Корелли, Г. Пёрселла, И.-А. Райнкена, Г.-Ф. Телемана и других композиторов барокко.

Так, к примеру, в музыкальном тексте I части (*Largo*) Трио-сонаты *c moll* Телемана две солирующие скрипки противопоставляются поддерживающему басу, исполняемому клавесином. При этом первые вступают в разнообразные ситуативные отношения, подчёркивающие многофункциональность скрипки. Это прежде всего ситуации *ансамблевого со-интонирования* и *солирования*<sup>10</sup>. Признаком первой становятся имитация и дублирование равнозначных по диапазону и регистру партий двух солирующих скрипок, кроме того, они одинаково насыщены виртуозно-техническими

приёмами. Вместе с тем, несмотря на то, что музыкальный материал скрипок идентичен, их поочерёдное вступление, артикуляционно отделённое паузами (т. 1 – 4), подчёркивает значимость обоих инструментов и является ситуативным знаком *солирования*. При этом формируется эффект смены переднего и дальнего планов, который проводит барочную идею игры в иллюзорном пространстве (пример № 1).

Пример № 1 Г.-Ф. Телеман. Трио-соната *c moll*.  
I ч., Largo

В конце части во взаимодействии двух сольных партий вновь включается ситуация *ансамблевого* музицирования, которая проявляется в терцовом «дуэте-согласии» скрипок (т. 2 – 4). Здесь знак *divisi* свидетельствует об отсутствии их функционального разделения (пример № 2).

Пример № 2 Г.-Ф. Телеман. Трио-соната *c moll*.  
I ч., Largo

Названные функции скрипки не постоянны и не изолированы внутри сочинений, они легко трансформируются и сочетаются друг с другом. Этот процесс, несомненно, наиболее ярко демонстрирует жанро-форма фуги, в которой написана вторая часть рассматриваемой трио-сонаты. Поочередное имитационное проведение шеститактовой темы в партиях двух скрипок (*solo*) и клавира (*basso continuo*) свидетельствует об акцентировании внимания на *сольной* функции скрипок. Вместе с тем, далее знаки *имитации* и *дублирования* совмещаются, и на первый план выходит ситуация *ансамблевого со-интонирования*, где имитационный «диалог» двух скрипок (т. 13 – 15) дублирует партию *basso continuo*. Результатом становится универсализм скрипок, вмещающих в себя несколько функций и подчинённых, тем не менее, ситуации *ансамблевого* музицирования.

Ещё одним образцом гибкого переключения от функции *солирующей* скрипки к интонирующей в ансамбле является I часть Трио-сонаты № 1 *A dur* (ор. 5) Генделя. Здесь вторая скрипка вторит партии первой буквально (т. 1 – 3), при этом вначале происходит сопоставление их тембров (т. 4 – 5, 8 – 11), затем взаимодействие, отображающее ситуацию их попеременного *солирования*, принимает форму *диалогической* вторы. В конце части звучит двухголосный «дуэт» (т. 16 – 23), где скрипки *со-интонируют* друг другу.

*Сольная* и *ансамблевая* функции скрипки различаются в тексте во многом посредством темброво-регистровых характеристик. Так, партия первой скрипки выделяется из ансамбля инструментов «вышеположенностью», что подчёркивает её сольные качества. При этом, *сольную функцию* может выполнять и партия второй скрипки, как, например, в Allegro Трио-сонаты *C dur* Б. Марини (т. 29 – 31), где она акцентирует на себе внимание с помощью изложения на квинту выше партии первой.

Помимо *сольной* и *ансамблевой*, намечается и *оркестровая функция* скрипки, как, к примеру, в Трио-сонате для двух скрипок и баса континуо *D dur* (ор. 4 № 3) Дж. Легренци. Здесь в партиях струнных инструментов полностью дублируется гармоническая расшифровка *basso continuo* (она расположена на верхней строке партии клавесина в т. 15 – 16), причём «туттийный» характер этого сегмента текста подчёркивается единообразным ритмическим рисунком партий скрипок и виолончели<sup>11</sup>.

Формирование различных функций скрипки происходило более интенсивно в жанре *concerto grosso*, где скрипка была участником всех оркестровых групп, будь то *concertato*, *ripieni* или *tutti*. Здесь её многопрофильная роль была особенно очевидна. Так, акустическое и техническое оснащение

позволяло скрипкам исполнять в группе *concertato* роль *сольных* инструментов, состоящих друг с другом или с другими инструментами. Дублируя партии *continuo* или *solo*, скрипки осуществляли в оркестровой группе *ripieni* поддерживающую функцию, усиливая общую звучность и создавая план, на котором выделялись партии *concertato*. Кроме того скрипки активно участвуют в формировании линии *basso continuo*, где выполняют роль гармонической поддержки. Здесь инвариантные модели концертирования *continuo – solo* и *tutti – solo* в тексте особенно ярко выражены, так как усиливаются партиями многосоставного инструментального ансамбля. К примеру, *basso continuo* может поддерживаться скрипками, альтами, виолончелями, контрабасами, басовой лютней, теорбой или органом. Следует отметить, что в отличие от редуцированных клавирных и сольных скрипичных текстов, каждая сторона оппозиции (*continuo – solo*) и противопоставления звуковых масс (*tutti – solo*) в концерто гротто представлена в виде развёрнутой партитуры. Это нашло отражение и в графике нотного текста, где все голоса были расшифрованы и каждая партия имела свое место, заполняя слои нотографического целого.

С одной стороны, в жанре *concerto grosso* интонации солистов распределены между солирующими инструментами, которым противопоставлялось звучание оркестра. Этот контраст тембра и плотности звучания, подчёркивающий рельефность *солирующих* партий, становится здесь специфическим. С другой стороны, в случае участия всего состава ансамбля и, в особенности, всех солирующих инструментов, их соотношение в музыкальном тексте подчиняется принципу комплементарности, что свидетельствует о превалировании ансамблевых принципов интонирования. Причём в сравнении с трио-сонатой значительная тембровая плотность партий в *concerto grosso* свидетельствует о зарождении принципов оркестрового мышления. В этой связи контраст звуковых масс (групп *tutti* и *solo*, *continuo* и *solo*) дифференцирует музыкальные события, а также создаёт в музыкальном тексте игру различных планов, эффект их приближения или отдаления. Эта двойственность изначально заложена в жанре *concerto grosso*, а модификации диалогических моделей обусловлены спецификой барочного оркестра.

Рассмотрим воплощение функций скрипки в партитурах сочинений жанра *concerto grosso*. Так, во II части (Adagio) Концерта для пяти инструментов (скрипка *solo*, две скрипки *ripieni*, альт, кларнет или орган; *C dur* Альбини) (т. 1 – 4) функция *солирования* скрипки проявляется, прежде всего, в насыщенности её партии тематизмом виртуозного плана. Вместе с тем, скрипка *ripieno* и третья

скрипка (альт) «расшифровывают» *basso continuo* (чембало), образуя с ним гармоническую вертикаль. Здесь обнаруживаются две функции скрипки: *солиста* (*principale*) и участника ансамбля – расшифровка *continuo* (*ripieno*). Гибкий и стремительный мелодический «поток» (*solo*) образует оппозицию остинатному сдержанному гармоническому пульсу (*basso continuo*), где своеобразное энергетическое поле, составляющее скрытую жизненную сущность произведения, становится символом музыкальной эпохи (пример № 3).

## Пример № 3

Т. Альбини.

Концерт для скрипки *solo*, двух скрипок *ripieni*, альта и клавесина (органа)*C dur*. II ч., Adagio

Аналогичный образец наблюдается в III части (Allegro) Concerto grosso № 3 *e moll* Генделя (т. 13 – 16 и др.).

Среди многочисленных образцов встречаются примеры, в которых партия *solo* озвучивается одной скрипкой и не дублируется партиями других инструментов. Так, в III части (Presto) Concerto grosso № 5 *D dur* Генделя функция *солирующей* скрипки подчёркнута противопоставлением плотности звучания одного инструмента разреженности звучания четырёх (три скрипки и альт в т. 5 – 7). *Continuo* и его расшифровка излагаются в виде коротких «ударов» аккордов на сильных долях тактов и создают «канву», на которую накладывается витиеватый узор партии *solo*. Здесь сопоставление звуковых масс (с участием в нём различных оркестровых групп) имитируют динамический и тембровый контраст по типу *tutti* и *solo* (пример № 4).

Пример № 4 Г. Гендель. Concerto grosso № 5 D dur  
III ч., Presto

При этом проявляется вариативность и полифункциональность скрипки, поскольку тематически рельефный материал неоднократно «перемещается» из партии *solo* в партию *ripieni*.

Функция *солирующей* скрипки выявляется ещё ярче, если её партия насыщена виртуозным и технически сложным тематизмом, как, например, в Четвёртом Бранденбургском концерте *G dur* Баха. Здесь скрипка (*violino principale*) обособляется из ансамбля двух флейт посредством продолжительных (т. 187 – 208) пассажей в быстром темпе, похожих на флейтовые фиоритуры.

«Знаком» ансамблевого музицирования является отсутствие в тексте обособления партии солистов, которое наблюдается, к примеру, в Третьем Бранденбургском концерте *G dur* Баха. Здесь представлены три цельных и темброво однородных, «соревнующихся» друг с другом группы инструментов (три скрипки, три альты, три виолончели), поддерживаемых клавесином и контрабасом. Инструменты каждой группы составляют слаженный ансамбль (без участия солистов). Они включены в полифонические комплементарные отношения и проводят одну интонационную идею. Например, партия *solo* в виде трёхзвучных (по количеству инструментов) аккордов проходит поочередно у скрипок, альтов и виолончелей на «фоне» *basso continuo* клавесина (т. 8 – 10, 15 – 17). При этом скрипки, альты и басы темброво противопоставляются по типу высоких и низких инструментов, образующих группы, которые формируют ансамблевую партитуру.

И, наконец, функции *аккомпанирующей* скрипки наиболее очевидны в таких сегментах текста, где рельефный тематический материал меняет пространственное положение в партитуре и помещается не в партию *solo*, а в партию *continuo*. В этом случае по законам вертикального контрапункта происходит смена положений *solo* и *continuo*. К примеру, в I части Третьего Бранденбургского концерта Баха (т. 19) группа альтов исполняет партию *solo*, ей *аккомпанирует* группа скрипок, проводящих линию цифрованного баса (в виде разложенных гармонических арпеджио).

Таким образом, в партитурах ансамблевой музыки барокко запечатлены формирующиеся в исполнительской практике различные функции скрипки. При этом в каждом из жанров их проявление своеобразно. В жанре трио-сонаты вариативность тембровых и пространственных характеристик скрипки подчиняется относительно стабильной звуковой плотности партитуры. В жанре *concerto grosso* мобильность переключений функций скрипки соответствовала многоступенчатой системе контрастных тембров и плотности звучания инструментальной партитуры. Всё это приводило к стабилизации в ансамблевой партитуре функций скрипки как сольного, ансамблевого и оркестрового инструмента. Постигание этих процессов даёт уникальную возможность реконструирования ситуации барочного скрипичного исполнительства.



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Барсова И. А. Из истории партитурной нотации // История и современность: сб. ст. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 17.

<sup>2</sup> О формировании в музыкальной практике разнообразных инструментальных объединений с участием скрипки пишут исследователи разных жанров и сфер инструментальной музыки барокко: И. А. Барсова, И. Ю. Берман, И. Е. Бялый, А. В. Епишин, Н. М. Зейфас, Э. М. Прейсман, Е. А. Шлыкова и мн. др.

<sup>3</sup> В исследованиях Лаборатории музыкальной семантики (открыта в 2001 году в Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова под науч. рук. Л.Н. Шаймухаметовой) они рассматриваются посредством методологии семантического анализа как смысловые структуры музыкального текста барокко на примере клавирных сочинений. См. к примеру: Шаймухаметова Л. Н. Диалогитюды в работе исполнителя с музыкальным текстом: (на примере фортепианных произведений западноевропейских композиторов XVII-XVIII вв.). – Уфа: ЛМС, 2003; Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2002; Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.-С. Баха для клавира). – Уфа: ЛМС, 2005; Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – №1 (2). – С. 198 – 203 и др.

<sup>4</sup> При этом категории звуковой плотности и пространственной расчленённости «в первые десятилетия XVII века приравнивались к категории тембра» (Барсова И. А. Из истории партитурной нотации... С. 33).

<sup>5</sup> Так, И. Маттезон в одном из трактатов пишет о том, что она обрела способность подражать «всем видам инстру-

ментов: голосу, органу, вьеле, волынке, дудке и т. п.» (цит. по: Зейфас Н. М. Маттезон и теория оркестровки // История и современность: сб. ст. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 47).

<sup>6</sup> Это впервые наиболее отчётливо обозначилось в творчестве А. Скарлатти (1660 – 1725). Дифференциации струнных и духовых инструментов способствовал и тот факт, что композиторы XVII века были часто ещё и исполнителями-скрипачами. В связи с этим в скрипичных партиях появляются различные специфические скрипичные приёмы, например, тремоло (быстрое повторение при помощи смычка одной и той же ноты). Удобный и легко исполнимый на скрипке, как пишет Г. И. Благодатов, он был «труден для исполнителей на духовых» (Благодатов Г. И. История симфонического оркестра. – Л.: Музыка, 1969. – С. 42).

<sup>7</sup> А. Карс описывает их, ссылаясь на теоретический труд М. Преториуса «Основоположения в музыке» (1616 – 1619). (Карс А. История оркестровки: [пер. с англ.]. – М.: Музыка, 1989. – С. 38).

<sup>8</sup> Цит. по: Зейфас Н. М. Маттезон и теория оркестровки... С. 48.

<sup>9</sup> Епишин А. В. Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция: матер. науч.-практ. конф. – М.: Прест, 1999. – С. 148.

<sup>10</sup> Исследованию формирования принципов солирования в ансамблевой музыке барокко на примере басса-остинатных жанров посвящён один из разделов докторской диссертации И. В. Алексеевой (Басса-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко: дис. ... д-ра искусствоведения. – Уфа, 2006).

<sup>11</sup> Аналогичные примеры мы наблюдаем в Трио-сонатах И.-С. Баха, А. Корелли, Ф. Куперена, Ж. Леклера, Г. Пёрселла и др.

**Ситдикова Флюра Булатовна**

профессор, зав. кафедрой

струнных инструментов,

аспирантка Лаборатории музыкальной семантики

Уфимской государственной академии

искусств им. Загира Исмагилова



Е. М. ЛОЗАН

Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского

## «ХОРАЛЫ» СЕЗАРА ФРАНКА В ЗЕРКАЛЕ СТИЛЕВЫХ ДИАЛОГОВ РОМАНТИЗМА И БАРОККО

УДК 783.5

Музыка Сезара Франка до сих пор достаточно редко становилась объектом серьёзного исследовательского внимания. Отчасти это связано с тем, что позднеромантическая культура сформировала более заметные, знаковые фигуры, например, колоссальную творческую личность Рихарда Вагнера. С другой стороны, и сам стиль Франка – внешне неброский, не манифестирующий революционных изменений в музыкальном языке, но исполненный благородной простоты и истинно французского изящества – не всегда привлекал внимание масс слушателей, в основном становясь уделом истинных ценителей.

Среди сочинений Франка особое место занимают органные произведения. Цикл «Три хорала для большого органа» можно отнести к подлинным вершинам не только органной музыки, но и всего творчества Франка.

В качестве ведущих стилистических тенденций в хоралах Франка выделяются барочная и романтическая традиции. Барочная ветвь проявляет себя в обращении к соответствующим жанрам хоральной обработки: прелюдии, фантазии, вариациям. Романтическая традиция дает о себе знать особой эмоциональной наполненностью, яркостью, красочностью, фактурной разработанностью его музыки. Его хоральные обработки имеют новаторские черты, выраженные в остроте гармонического языка (влияние Р. Вагнера), ритмики и динамики, в своеобразии и чрезвычайно высоком накале полифонических средств, в сложности и оригинальности изложения органной фактуры и виртуозной техники. Выявлению специфики данного стилистического диалога и посвящена статья.

Очевидно, что обработка хорала – древнейший вид композиторской техники, господствовавший в профессиональной музыке Западной Европы, начиная с IX века. Термин «хорал» имеет в музыкальной литературе множество значений. Приведем основные.

1. Хорал (от греч. *χορός*) — традиционное одноголосное песнопение римско-католической (григорианский хорал) и протестантской (протестантский хорал) церкви.

2. Церковная мелодия с текстом, которая поётся в медленном темпе всеми присутствующими в католической и лютеранской церквях.

3. Многоголосная хоральная обработка одноголосного хорала.

4. Инструментальная пьеса в стиле многоголосного хорала.

5. Аккордовое изложение равномерными длительностями в медленном движении.

6. Пьеса аккордово-гармонического склада, написанная равномерными длительностями в спокойном движении.

Как видим, в этих определениях использованы совершенно различные подходы. Хорал рассматривается в качестве *обиходного жанра; певческого стиля, связанного с католическим и протестантским богослужением* и излагающего соответствующие религиозные догматы; хорал трактуется как *первоисточник* и его *инструментальная и хоральная обработка*, как *склад фактуры и музыкальное произведение* на основе данного типа фактуры.

В произведениях Сезара Франка задействованы практически все трактовки из перечисленных. В ряде органных сочинений («Молитва», «Пастораль») использован *григорианский хорал как первоисточник*, «Три Хорала» (*музыкальные произведения в данном жанре*) можно рассматривать как органную *хоральную обработку* в духе Барокко, в симфонических и особенно органных сочинениях достаточно часто использован *аккордовый* (так называемый «хоральный») *склад*. Кроме того, в качестве органиста католического храма и верующего человека исполняемые *на богослужении* хоралы Сезар Франк, безусловно, связывал и с *догматами* данной религиозной конфессии.

В немецкой культуре под хоральной обработкой эпохи Барокко понимается её конкретный вид: «род полифонической композиции, в которой избранная хоральная мелодия – основа формы – разрабатывается в первую очередь контрапунктически, через одновременное сочетание с другими голосами, но при этом допускаются также и различные способы обработки самой хоральной мелодии» [14, с. 66].

В протестантском хорале сложилась своя стилистика:

– силлабическое сложение (слог – нота), чёткая метрическая пульсация, преобладание четырёхдольности; при этом отсутствие квадратности, типичность

полупрозрачно-трёхтактных фраз при частом затактовом строении мелодии (что отражает закономерности организации немецкой речи);

- плавность движения, простота и напевность мелодии, отсутствие каких-либо контрастов;

- ясная расчленённость с обязательными остановками в конце музыкально-текстовых фраз в виде фермат (для взятия дыхания).

Чаще других в хоралах встречается строение строфы, в которой последовательному изложению строк в тексте соответствует мелодия, содержащая точное повторение двух начальных фраз. Такое строение строфы образует самую распространённую в протестантском хорале форму – *бар*.

Многие перечисленные свойства в той или иной мере присутствуют в хоралах Сезара Франка (особенно в «Трёх хоралах» для органа). Из приёмов воспроизведения хорала наиболее часто используется мигрирующее, каноническое, симультанное проведение. Например, в хорале № 2 заданная авторская мелодия трактуется как *c.r.f.*, а в последующем вариантном развитии она подвергается орнаментации.

Таким образом, существует достаточно много точек пересечения данных двух эпох, и «воскрешение» многих моментов высокого стиля является для романтизма последних десятилетий XIX века вполне закономерным. При этом показательно, что данный процесс происходил как в немецком искусстве (И. Брамс), так и в творчестве французских (С. Франк) и русских композиторов (С. Танеев). Характерно, что при высочайшем пиетете, с которым относились композиторы-романтики к музыке Баха, многие важнейшие составляющие его стиля оказывались весьма близкими и родственными и растворялись в собственно романтическом музыкальном языке.

Л. Генина [4] в статье об «Анне Карениной» Щедрина очень точно назвала механизм такого типа интертекстуальных взаимодействий: «...кто-то до тебя уже очень точно и ярко почувствовал нечто, крайне важное и близкое тебе, крайне созвучное твоему собственному восприятию данного предмета» [4, с. 21]. Такое «чужое слово» оказывается более чем «своим», так как умножает смысл авторского слова, сочетает в себе важнейшие смысловые плоскости, концентрирует моменты, без которых мысль, быть может, осталась бы невысказанной.

Такое обилие совпадений, «общих речений» не случайно. Барокко, как и романтизм, принадлежит к так называемым вторичным стилям (термин Ю. Лотмана), с опорой на модель и её переосмыслением, жанровыми «микстами», одновременным сочетанием гармонического и антигармонического, поэтического и антипоэтического. Символичность восприятия, многие важнейшие темы творчества также равно характерны для обеих эпох.

Кроме того, для рассматриваемых культурных типов в одинаковой степени типична концепция внутренне напряжённой гармонии, хотя, безусловно, эпохи по-разному видят исток и итог гармонического единства. Общим является создание особой знаковой системы, оперирующей тончайшими аллюзиями и сложной игрой смыслов. Эта самостоятельная система ориентирована на посвящённых, многие её смысловые плоскости весьма загадочны, и их ещё ожидает специальное изучение, дабы «память культуры» оказалась возрождённой.

Важнейшим общим моментом между эпохами в ракурсе данного исследования становится частое совмещение в одном высказывании признаков стиля различных эпох: в барокко аффектная фигура может быть гармонизована подчеркнута ренессансным модальным оборотом, яркие, типично барочные гармонические средства могут сочетаться с простейшей звуковысотной линией, явственно напоминающей средневековый хорал; аналогичным образом мелос позднего романтизма содержит в себе материал самого различного происхождения.

При этом протяжённость хорала разрастается, высказывание не укладывается в рамки простой формы и начинает самостоятельно лепить свободную, гибкую форму.

Изменяется и сфера содержания, семантический план. Утрачивается однозначность хорала. На смену приходит сложная многоуровневая драматургия: структура содержания обогащается необычайным обилием подтекстов, контекстуальных связей. Возникает феномен семантической модуляции, то есть смены установки, изменения трактовки интонационного явления.

Расширение масштабов хорала диктует и изменение в его структуре и драматургии. Изложение хорала становится многофазным, и развёртывание его практически совпадает со становлением формы раздела, а в ряде случаев и части в целом. Неотъемлемым участником развёртывания темы становится драматургический фактор. В выборе драматургических фаз, их последований хорал позднего романтизма достаточно свободен – многочисленные «скачки», эллипсисы, повторения фаз с возвратом к исходной точке определяют специфичность явления.

Художественным открытием становится сам факт сопряжения в едином высказывании нескольких хоралов. Мысль порой раскрывается через различные по характеру, разноплановые мелодии, и только их взаимодействие образует полноту высказывания. Структуры, образующиеся в данном процессе, и не могут быть вполне кристаллическими, так как являются совершенно иным типом понимания формы.

Качественно иным становится понимание репризы, неотъемлемой части многих форм. Реприза

становится либо итоговой фазой развития, имеет результирующий характер (что характерно для кратких хоральных прелюдий в сборнике «Органист»), либо новым импульсом к становлению образа, где возвращение тематизма – лишь отправная точка, некая опора для восприятия в монументальном пути раскрытия концепции (в «Молитве», «Пасторали», «Трёх хорах»).

Наконец, форму «подтачивает» нерегулярное построение структуры. Оно создаёт установку на свободное, нерегламентированное развёртывание интонационной фабулы. Возникает атмосфера рождения темы-образа, в которой даже чёткие разделы формы-кристалла вызывают ощущение не архитектурного совершенства, но психологической правды.

Именно здесь композитор достигает совершенства композиции как бесконечно длящегося, внутренне контрастного и динамического «становления». Концепционный размах, философская глубина, образная насыщенность, сосредоточение драматургических коллизий и, одновременно, самых сокровенных авторских размышлений позволяют сделать вывод о том, что Франк – подлинный философ хора.

В музыковедении принято рассматривать обобщение через жанр в сопоставлении с бытовым прообразом. Данный приём позволяет выявить новые, привнесённые качества, выводящие первичный жанр на уровень вторичного, акцентировать обогащение бытового жанра дополнительными свойствами и «порождение новых смыслов» на этой основе. Но, возможно, не менее интересным и плодотворным могло бы стать выявление отступлений от собственного стилизового инварианта композитора, выявление своеобразных «минус-приёмов» (Ю. Лотман), то есть сознательно исключённых из музыкального языка средств.

В качестве любопытнейшего примера приведём хорал из цикла «Прелюдия, хорал и fuga» С. Франка. Произведение раскрывается как последовательное чередование двух хоралов: хора рубежа XIX–XX веков и традиционного барочного, поданного как хоральный инвариант. Выстраивается трёхчастная вариантная форма из трёх пар АВ, где А соответствует позднеромантическому, а В – барочному хоралу.

Первый хорал содержит типичные для Франка черты. Особенно поразительна гармония в её соотношении с композиторским хоральным напевом. Крайне хроматизированная мелодия достаточно сложна в ладогармоническом отношении, и, что самое существенное, в отдельности от сопровождающих голосов практически не дешифруема. Её реальная гармонизация во многом отлична от диктуемой классическими нормами и задаваемой привычными стереотипами (пример № 1).

Пример № 1 С. Франк. Прелюдия, хорал и fuga. Тема первого хора

Второй хорал очень краток (две фразы повторного строения плюс связка, где происходит постепенная стилевая модуляция от стиля барокко к позднему романтизму) и выполняет в форме роль своеобразного «припева». Но несмотря на краткость сама основная «строка» хора весьма примечательна. Хорал содержит в себе две универсальные интонационные идеи – поступенное гаммообразное движение и квартовые ходы. Их банальность преодолена Франком с помощью фактурной «рокировки»: традиционное для басовой линии квартовое движение переносится в мелодию и, наоборот, поступенное движение, столь характерное для мелодии (данный пример в обращённом виде мог бы стать хрестоматийным школьным примером гармонизации гаммы), становится линией баса, явственно напоминая риторическую фигуру *catabasis*. Хоральные интонации здесь выделены и обособлены в стилевом отношении до степени восприятия как цитаты из неизвестного источника (пример № 2).

Пример № 2 С. Франк. Прелюдия, хорал и fuga. Тема второго хора

Следует отметить предельную диатоничность, прозрачность, ясность второго хора, бесспорно, противопоставленные изощренности и усложнённости первого. Важно отметить, что каждый раз «барочный» хорал завершается четырёхтактом, где происходит постепенное усложнение вертикали, её хроматизация, подготавливающая новую волну позднеромантического хорального высказывания.



В заключение происходит соединение двух четырёх-тактовых связок в единый кодовый раздел, знаменующий собой синтезирование двух хоралов.

Таким образом, анализ должен происходить, на наш взгляд, как соотнесение музыкального произведения с двумя инвариантами – первичного жанра и индивидуального стиля композитора.

Очевидно, что контакты хорала с авторским стилем привносят в индивидуальный стиль большую чистоту и ясность фактурных линий, строгость гармонических и тональных планов, уравновешенность и графичность мелодического плана, гармоничность архитектоники.

Таким образом, в творчестве Франка хоральная обработка получает двойственную, «полифункциональную» трактовку, хотя и с перевесом в разных сочинениях в ту или иную сферу – литургическую либо концертную, учитывает функциональное предназначение хоральных обработок и ориентируется на их соответствие литургии. В то же время он трактует их и как наделённые самостоятельной художественной ценностью концертные пьесы.

С одной стороны, хорал трактуется как музыкальный символ седой древности, одна из возможностей выразить пиетет перед музыкой Баха; с другой, в музыке С. Франка хорал становится и продолжением живой традиции органного музицирования.

Композитор будто совершает исторический экскурс через эпохи, отбирая и впитывая то, что ему самому наиболее близко: отдельные формы полифонии строгого стиля; приёмы мотивной разработки эпохи классицизма; романтическую склонность к непрерывности и взаимосвязанности, к лейтэlemen-

там; наконец, остинатную технику, организующую уже самые ранние формы многоголосной музыки. Так, Хорал № 2 *h moll* соединяет черты пассакалии и сонаты. Моделью Франку послужила, предположительно, знаменитая *Органная пассакалия с toll* И.-С. Баха, идея полифонических вариаций, ведущих к фуге. Однако, кроме вариаций на неизменный бас, здесь есть контрастная вторая тема – собственно «хорал», – который на время «выключает» развитие пассакалии и вносит элемент сонатности. Таким образом, в данном случае можно говорить о «большой полифонической форме» (термин В. В. Протопопова), в которой пассакалия воспринимается как форма второго плана.

В Хоралах Франка задействованы практически все возможные уровни воспроизведения «чужого слова» в жанре хорала – от отдельных мотивов и типов фактуры до целостного произведения и конкретного стиля. Задействован широкий спектр исторических взаимодействий как синхронных (например, Франк – Брамс, Рeger), так и диахронных (ретроспекции, реминисценции, аллюзии минувших эпох, прежде всего позднего Средневековья и Барокко).

С одной стороны, нарабатывается технический аппарат, блистательно реализованный уже в XX веке, а с другой – происходит проверка «растяжимости» основных понятий «своего» и «чужого» слова, возможности их смысловых границ в исследуемом жанре. Та изобретательность и последовательность, которую демонстрирует Сезар Франк в воплощении заимствованного материала, безусловно, свидетельствуют о неслучайности данного ракурса рассмотрения его творчества.

По сравнению с бытовыми жанрами	По сравнению со стилем Франка в целом
Увеличивается степень расчленения фактуры, внедряются элементы подголосочности. Фактура в целом проработана более тонко.	Увеличивается компактность фактуры, явная ориентация на тип: тон – аккорд.
Структура отличается большей гибкостью, появляются связки между разделами.	Структура более упорядочена, преобладает многоуровневая регулярность и пропорциональность.
Более свободный ритмический рисунок в особенности в среднем разделе.	Опора на стабильные ритмоформулы.
Типично авторские тёплые лирические интонации.	Большая сдержанность эмоции, отстранённость.
Большая гармоническая свобода, мелодизация гармонии.	Большая гармоническая строгость, мышление гармоническими оборотами, а не отдельно функционирующими аккордами.
Большая масштабность, появление интонационных связей между разделами.	Отчленённость разделов, организация формы из кратких эпизодов.
Усиление разнообразия образной сферы, эмоциональных нюансов.	Ориентация на единый модус.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. К истории европейской музыкальной нотации. Ч. 2. Григорианский хорал. – М.: Музыка, 2004.
2. Апель В. Григорианский хорал // Григорианский хорал: тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1998. – С. 8-37.
3. Асафьев Б. Сезар Франк // Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. – Л., 1981. – С. 90-91.
4. Генина Л. «Анна Каренина»: театр чувств // Советская музыка. – 1972. № 10. – С. 18-32.
5. Друскин М. Из истории зарубежного баховедения // Советская музыка. – 1978. – № 3. – С. 108-115.
6. Друскин М. Пассионы и мессы Баха. – Л.: Музыка, 1976.
7. Евдокимова Ю. История полифонии. Многоголосие Средневековья X–XIV века. Вып. 1. – М.: Музыка, 1983.
8. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. Кн. 1. От античности к XVIII веку. – М.: Музыка, 1986.
9. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.-С. Баха и её исторические связи. Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции. – М.: Музыка, 1980.
10. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Баха. – М.: Музыка, 1981.
11. Русская книга о Бахе / ред.-сост. Т. Ливанова и В. Протопопов. – М.: Музыка, 1985.
12. Скребков С. Полифонический анализ / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра спец. теории музыки проф. Л. А. Мазеля. – М.; Л.: Музгиз, 1940.
13. Федосова Э. Обработки хоралов в кантатах Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М. – 1984. – Вып. 75. – С. 15 – 31.
14. Франтова Т. Хоральная обработка. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1991. – С. 63-94.
15. Холопов Ю. Месса // Григорианский хорал: тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1993. – Вып. 20. – С. 39-65.

**Лозан Елена Михайловна**

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



А. Е. ЛЕБЕДЕВ

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

## ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ БАЯНА С ОРКЕСТРОМ В КОНТЕКСТЕ РОМАНТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

УДК 781.6.082.5

Основные постулаты романтической эстетики раскрываются в многочисленных трудах по истории искусства, философии, эстетике. Большинство философов, писателей, искусствоведов, давая определение романтизма, подчёркивают его всеохватность, выходящую за рамки одного искусства или одной эпохи. Говоря о романтическом направлении в русской поэзии, В. Г. Белинский пишет: «Романтизм – принадлежность не только одного искусства, не одной только поэзии: его источник в том, в чём источник искусства и поэзии – в жизни. Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм. В теснейшем и существеннейшем своём значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца» [1, с. 173].

Большинство учёных-музыковедов выдвигают в качестве основы романтизма субъективно-личностный взгляд на мир и творчество. Особенно актуальным это стало в музыке XX века, когда всё яснее стала ощущаться потребность в глубоко личном высказывании, в индивидуально-неповторимом взгляде на окружающий мир.

Претворение романтических традиций на современном этапе развития музыкального искусства отличается значительной многогранностью и разнообразием. Е. Б. Долинская пишет: «Возрождение романтических тенденций было закономерным витком развития стилей в отечественной музыке. В последней трети XX века неоромантизм спроецирован тягой художников к внутреннему самоанализу, к запечатлению глубоко личностного начала, к субъективности эмоционального строя» [2, с. 15].

Характерные черты музыкального языка романтизма были особым образом адаптированы в музыке для баяна. Здесь многое подверглось преобразованию, было переосмыслено и расширено современными авторами. Одним из магистральных жанров баянной литературы стал концерт. Именно концерт наиболее полно воплотил в себе исторически устойчивые, универсальные, типизированные свойства романтизма. В этом жанре романтизм XX века получает новое, неожиданное претворение, а переплетение традиционных и новаторских тенденций приводит к оригинальным результатам.

XX век явился периодом зарождения и расцвета жанра концерта для баяна с оркестром. Впервые

заявив о себе как о самостоятельном жанре инструментальной музыки в 1937 году, баянный концерт за относительно небольшой исторический отрезок времени заметно эволюционировал, приобрёл черты зрелого жанра со своими традициями и историей.

В начальный период становления баянный концерт шёл по пути свободной адаптации модели романтического концерта и последующего диалога с современными концертными формами. Направление композиторских поисков в этом жанре определялось ориентацией на исторически устойчивые жанрово-стилевые инварианты, сформировавшиеся, в частности, в русской музыке конца XIX – начале XX веков. Традиции русского концертного стиля, так ярко проявившиеся в творчестве А. К. Глазунова, Н. Я. Мясковского, П. И. Чайковского, оказались тем фундаментом, на котором во второй половине XX столетия формировался молодой жанр. Эпический размах, глубина обобщений в сочетании с неременной опорой на богатейшие ресурсы народной интонационности становятся ключевыми жанровыми признаками, начиная с самых первых сочинений.

Как известно, именно в эпоху романтизма концерт получил глубоко насыщенное поэтическое содержание. Именно поэтому, начиная с самых первых сочинений, в качестве доминирующих жанровых атрибутов выдвинулся *лирический модус*. Лирика становится тем образным смыслом, который в баянном концерте обрёл особую глубину. Причина этого кроется в комплексе тембрально-акустических свойств баяна, а именно – в возможности гибко управлять звуковедением с помощью меха, тонко регулировать подачу воздуха, реагируя на малейшие движения мелодии и аккомпанемента. Богатство баянной кантилены, способность передавать живое дыхание и при этом воспроизводить полноценную многоголосную фактуру, – всё это открывало жанру баянного концерта широчайшие возможности в реализации именно лирического звукового спектра.

В полной мере жанровые признаки романтического стиля воплотились в первом баянном Концерте, созданном Ф. А. Рубцовым (1937). Двухчастная композиция позволила реализовать лирико-эпический тип драматургии с превалированием вариационного начала. Основу тематизма составили темы, по своему интонационному строю близкие народно-песенной традиции.

Необходимо отметить, что Концерт написан для оркестра народных инструментов. Характерное звучание струнных, обусловленное ударной спецификой щипка и звукоизвлечением медиатором, порождает особую фоннику. Как пишет М. И. Имханицкий, «звонные тембры стали не только одним из колоритнейших, наиболее своеобразных по красочной палитре элементом передачи национальных особенностей народно-оркестровой музыки, но и обрели важное драматургическое значение» [3, с. 292]. Они удивительным образом сочетаются с холодноватым звучанием баяна.

Состав оркестра, подчёркивая национальный колорит музыки, создаёт дополнительное поле для реализации романтической установки раннего баянного концерта. Его традиционная романтическая модель обретает новое освещение, окрашиваясь в тёплые тона народно-песенной традиции. Лирический модус приобретает особую задушевность, теплоту, личностное высказывание обнаруживает стремление к камерности. Звонные тембры становятся тем новым, что впоследствии начнёт резонировать с устремлениями молодых композиторов в поисках ими нового образного содержания и современного звукового воплощения (Н. И. Пейко, А. Л. Рыбников, В. Т. Бояшов, К. Е. Волков, А. Л. Ларин и др.).

Таким образом, баянный концерт, основываясь на романтической модели, с самого начала заявил о себе как о самобытном жанре, обладающем собственным потенциалом развития и особой семантикой. Можно сказать, что возникает ещё один инвариант романтической модели концерта, в котором с особой рельефностью проступает русское национальное начало.

Широкое отражение в баянном концерте находит *вариационность*, так свойственная всей баянной музыке с самого начала любительского творчества. Эта форма, разомкнутая в смысловом, темповом и драматургическом отношении, стала основой многих баянных концертов. Применение вариаций и вариационного способа изложения в концертах утверждается одним из основных приёмов колористического расцвечивания, плетения по избранной мелодической канве. Это обусловлено особой значимостью подобных форм тематического развития во всей баянной музыке, тесной и неразрывной связью профессионального баянного исполнительства с народной песенной стихией. Широкое использование вариационных форм и вариантно-вариационных методов развития в баянном концерте обеспечило ему самобытность, а также особый характер реализации идеи состязательности, концертного начала.

Одной из вершин в развитии романтической традиции в жанре баянного концерта является Концерт № 1 *B dur* Н. Я. Чайкина (1950). В русле глубокой почвенности Чайкин создаёт удивительное по своим масштабам и образному охвату сочинение. Концерт отличается красочностью инструментовки и небывалым концертным размахом. На ниве жанра компози-

тор подверг национальный песенный тематизм интенсивному лирико-драматическому развитию. При этом им широко использовались приёмы мелодического прорастания тематического комплекса, вариантность, вариационность, – то есть, те, которые в высшей степени свойственны протяжной русской песне.

Также на волне романтических тенденций в баянном концерте укореняется *импровизиционность* как одна из ключевых идей концертного жанра. Она по-своему корректировала разомкнутость частей, тем самым приближая структуру концерта к слитной многочастности поэзного типа. Одним из ярких примеров в реализации импровизиционно-игрового начала является Концерт-поэма А. Л. Репникова (1966). Написанный для баяна с готовыми аккордами, этот концерт стал одним из наиболее популярных и часто исполняемых сочинений концертного жанра.

Творческий метод Репникова определяется интуитивным стремлением передавать процессуальность явлений действительности, запечатлевать не готовые, откристаллизовавшиеся объекты, а сам процесс их становления. Автор отказывается от какой бы то ни было жанровой определённости, обращаясь к обобщённому отображению идеи движения как такового. Линеарная гибкость, энергия мелодических конструкций формирует тип темообразования, который можно охарактеризовать как «активное тематическое продвижение» (В. П. Бобровский). Едва появившись, тема сразу начинает видоизменяться, образуя разнообразные интонационные ответвления. Активная вариантность основывается на цепном, непрерывном процессе полимелодических и полиритмических изменений первоначального материала. Контурность тем и формообразования превращает их абрис в интригующую завязку сюжетоподобного развития, а композитора – в импровизатора, демонстрирующего своё мастерство маскарадности и исполнительского перевоплощения.

Произведение не случайно обозначено, как «Концерт-поэма». Именно поэдность, отсутствие чётко разграниченных разделов, свобода развёртывания музыкального материала определяют композиционную структуру Концерта № 2. «Поэдность произведения, – отмечает М. И. Имханицкий, – заключена не только в его общей архитектонике, но и в каждой из частей. Грани формы в них по преимуществу как бы намечены пунктиром» [4, с. 55].

Романтическая модель концерта к этому времени прочно обосновалась как магистральная тенденция развития жанра концерта для баяна. Подтверждением тому служат концерты В. П. Власова (1963, 1965), П. П. Лондонова (1970), К. А. Мяскова (1961), Н. Я. Чайкина (№ 2, 1972) и других авторов. С поправкой на различные составы оркестра, они в целом повторяют основные принципы реализации идеи концертной состязательности. В некоторых из них преобладает виртуозное начало (доминантно-сольный тип), другие тяготеют к симфонизированному типу разви-



тия (доминантно-оркестровый тип). Общей является ориентация на романтический тип концертности, ставший эталоном для многих поколений исполнителей и слушателей.

С утверждением концертности возрастает интерес композиторов к дальнейшему раскрытию выразительного потенциала инструмента, более рельефной персонификации баяна-солиста и активному провозглашению новой фоники. Именно осознание композиторами специфики баянного тембра становится ключевым фактором развития баянного концерта как одной из разновидностей инструментального концерта в дальнейшем.

Ключевым фактором, во многом обусловившим интерес композиторов к баяну в последующие десятилетия, стало неповторимое своеобразие звучания баяна, его *многотембровость*. Ресурсы многотембровости существенно расширяла также возможность помимо смены тембров бесконечно варьировать совместное звучание правой и левой клавиатур. Их пространственная разнесённость, различная акустически-волновая направленность позволяли организовывать эффекты переднего и заднего планов, различного звукового освещения, стерео- и монозвучания. Большое количество тембровых комбинаций уподобляли баян оркестру и тем самым существенно расширяли поле для взаимодействия солиста и оркестра, реализации принципов концертности.

Всё это в полной мере нашло свое отражение в концертах последней трети XX века. Этот период отмечен приходом в баянную музыку таких композиторов, как С. С. Беринский, К. Е. Волков, С. А. Губайдулина, А. Л. Ларин, Р. С. Леденёв, Е. И. Подгайц, Т. П. Сергеева, а также новым этапом в творчестве А. И. Куськова, В. А. Семёнова, А. Л. Репникова, А. Н. Холминова. С именами упомянутых авторов связан целый ряд ярких явлений в музыке для баяна последних десятилетий и, в частности, в жанре концерта.

Характерными чертами концертов этого периода становятся существенное расширение жанрово-стилевых горизонтов, активное использование последних достижений камерной инструментальной музыки, а также поиск новых средств выразительности, способных в полной мере реализовать специфику баянного звучания, его необычные тембрально-акустические возможности.

Предпосылки к утверждению нового, синтетического типа баянного концерта обнаруживаются уже в Концерте № 3 А. Л. Репникова (1977). Драматически заострённый, временами до крайности напряжённый характер музыки соединяется с характерной для его стиля свободой интонационного развития, сиюминутной непосредственностью смены образов-состояний, импровизационностью. Обилие сольных эпизодов, развёрнутых монологов солиста свидетельствует о том, что на роль основного действующего лица автор выдвигает именно баян с его богатейшими тембровыми

возможностями и игровой мобильностью. Именно в сольных эпизодах концентрируется наибольшая смысловая нагрузка, солист словно ассоциируется с голосом автора.

Окончательно тенденция формирования нового облика концерта закрепляется в двух концертных симфониях В. А. Золотарёва (1972, 1973). Характерно, что Симфония № 1 сначала была опубликована как Концерт № 1. Эти два сочинения стали рубежными в развитии жанра баянного концерта. Демонстрируя два различных подхода к реализации концертно-симфонического цикла они, тем не менее, знаменуют поворот от романтической эстетики к активному взаимодействию баянного концерта с современными концертно-симфоническими формами.

Симфония № 1 в целом сохраняет ориентацию на романтический канон при заметном влиянии симфонического типа мышления. Об этом свидетельствует как четырёхчастная структура цикла, так и характер развития тематизма. Симфонии свойственны позитивный настрой, широкие линии развития, богатство оркестровых красок. Эпизоды вдохновенного созерцания сменяются моментами волевого подъёма, при этом партия баяна несёт на себе важнейшую драматургическую функцию.

Симфония № 2 наполнена трагизмом и представляет собой опус, в котором композитор применил новые для жанра баянного концерта (симфонии) композиторские приёмы. Большие медитативные разделы первой и второй частей написаны в додекафонной технике, в третьей части происходит заимствование темы из Восьмой симфонии А. Брукнера. Кульминацией произведения становится картина апокалипсиса, когда оркестранты начинают топтать ногами, смеяться, свистеть и кричать: «Morte! Morte!» («Смерть! Смерть!»), а на пике напряжения раздаётся звон разбитого стекла. Четвёртая часть выступает как скорбный эпилог.

Анализируя черты нового концертного стиля, трудно увидеть ключевую тенденцию развития жанра, а именно видоизменение *тембровой композиции* концерта (термин Е. Б. Долинской). Последняя проявляется не только в оркестровке, но прежде всего в характере сольной партии, в которой всё меньшую роль начинают играть традиционные фактурные формулы и все большее значение приобретают новые приёмы звукоизвлечения, происходит «*мансипация*» тембра.

Взаимосвязь тембра и фактуры становится ключевым элементом нового концертного стиля. Переосмысление традиционных выразительных средств приводит к господству единого фактурно-тембрового комплекса. Он чрезвычайно мобилен: любой элемент может парадоксально видоизменяться, передвигаться с периферийных на центральные позиции. Подобная мобильность коренится в самой природе инструмента, его универсальности, поразительной динамической гибкости. В партии солиста закрепились новые тембро-фактурные приёмы: долгое педалирование на

унисонных либо аккордовых звучностях, наложение звучания правой и левой клавиатур в дублирующем диапазоне, эффекты стереозвучания, колокольности, меховые приёмы, приёмы монозвучания.

Многие элементы выразительности, ранее традиционно трактуемые как подчинённые, теперь претендуют на первостепенную или даже главенствующую роль. Эксперименты в области баянной фонки выдвигают на первый план тембр, причём зачастую тембр становится самодовлеющей ценностью, заслоняющей прочие средства музыкальной выразительности.

Смелыми экспериментами в сфере тембра и новых приёмов игры отмечены сочинения С. А. Губайдулиной Партита «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982) и Концерт «Под знаком скорпиона» для баяна и камерного оркестра (2003). В. Н. Холопова пишет о камерных сочинениях композитора: «Главное в них – радикальное расширение экспрессии звука, нахождение новых выразительных приёмов игры на инструментах» [5, с. 5].

В ходе создания данных сочинений исполнителями были применены необычные способы звукоизвлечения, а именно – нетемперированное глissандо, использование воздушного клапана баяна, кластерные мазки, глissандо. Найденные исполнителями пути колорирования звука, его особой нюансировки существенно расширяют палитру баянного звучания, позиционируют его как особый персонаж в структуре концертного диалога. Предельная экспрессия звука достигается через доведение исполнительского приёма до крайних форм акустической реализации, граничащих с невозможностью воспроизведения собственно звука и перехода его в разряд технологических шумов.

Романтическая тенденция продолжает существовать как одна из граней нового синтетического стиля, либо в рамках фольклорного направления в творчестве

отдельных композиторов (Ю. Н. Шишаков, Г. Г. Шендерёв). При этом она уже не является определяющей в структуре жанра, а выступает скорее как краска в палитре современного концерта. Непосредственность музыкального высказывания, проникновенный лиризм, эпический размах уступают место трагическому мироощущению, рефлексии, заострённой экспрессии.

Можно утверждать, что в развитии баянного концерта романтическая эстетика сыграла важнейшую роль, по сути, определив направление развития жанра на начальном этапе. В настоящее время, будучи открытым для новых художественно-эстетических влияний, баянный концерт предоставляет широкие перспективы жанрово-стилевому взаимодействию, а также служит наглядным примером стилевой интеграции, синтеза традиционных и нетрадиционных для камерной музыки выразительных средств. Современный баянный концерт чутко реагирует на различные фольклорные диалекты, охотно пропуская их на свою территорию и наделяя самыми ответственными драматургическими функциями.

В целом же можно заключить, что в жанре концерта для баяна с оркестром совершенно особенным образом оказались адаптированы принципы романтической эстетики XIX века. Для всей баянной музыки XX века эстетические установки предшествующего столетия явились той базой, на которой происходило и продолжает происходить постоянное «обновление в рамках канона» (М. Г. Арановский). Новое здесь не порывает связи с традицией, а является очередным этапом процесса эволюционного обновления моделей, созданных предыдущим веком. Романтизм, достигший своей кульминации в XIX веке, получил новые импульсы развития в XX столетии. Романтический импульс, ощутимо присутствуя в современном творчестве, входит в контакт с новым временем, адаптируется к его условиям.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Эстетика и литературная критика. Т. 2. – М., 1959.
2. Долинская Е. Б. О русской музыке последней трети XX века: учеб. пособие. – Магнитогорск: МаГК, 2000.
3. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002.
4. Имханицкий М. И. Творчество А. Репникова для баяна // Баян и баянисты. – М., 1987. – Вып. 7. – С. 39 – 77.
5. Холопова В. Н. София Губайдулина: путеводитель по произведениям. – М.: Композитор, 2001.

### Лебедев Александр Евгеньевич

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры оркестровых народных инструментов  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова



А. Г. ТРУХАНОВА

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

## О СВЯЗИ ВРЕМЁН В ХОРОВОМ КОНЦЕРТЕ А. ШНИТКЕ

УДК 781.6.082.5

Духовная доминанта, возникшая в последние десятилетия XX века в России, знаменует собой мощную волну возрождения религиозного сознания в обществе. Смена приоритетов, которая обозначилась в музыкальной культуре, связана с огромным интересом к духовным темам и образам, к пробуждению глубинной «исторической памяти».

В контексте религиозного миропонимания духовное возрождение возможно только через покаяние. При этом чувство собственной недостойности, пафос самообвинения, обличения и очищения выступает как «дух совершенствования» (И. Ильин). Потребность нынешнего времени – это исповедальное и покаянное слово в искусстве как путь к правде – личной или исторической, осознание своего прошлого и настоящего. Возможно поэтому в конце XX столетия как бы на новом витке спирали вновь и вновь заявляет о себе тема, волновавшая человека со времён Средневековья – тема покаяния. Она становится близкой и духовному творчеству Альфреда Шнитке, создавшему в 1985 году Хоровой концерт на стихи средневекового религиозного писателя и поэта Григора Нарекаци (951-1003). Обращаясь к такого рода поэтическому источнику, Шнитке раскрывает идею покаяния с точки зрения философского обобщения, соединённого с глубоко субъективным истолкованием литературного памятника средневековья. Книга принадлежит к числу тех произведений, богатство содержания которых раскрывается в веках. По словам композитора, «текст Нарекаци – только подготовка к пониманию истинного сверхсмысла...» [цит. по: 1, с. 118].

Как известно, христианство обострило этическую сущность духовного мира человека, открыв для него тайну спасения, которое заключается в истинном покаянии и очищении души, так как именно покаяние возвращает человека из противоестественного состояния греха в естественное состояние чистоты и смирения. Осознание своей греховности – это непрестанный подвиг «постепенно преображающегося человека, в котором дух своеволия и гордыни уступает место смирению перед Богом, дух насилия и злобы – миру, милосердию, любви и кротости» [7, с. 24].

Мотив страстного раскаяния, представленный в «Книге скорбных песнопений» Григора Нарекаци, раскрывает различные полюса страдающей души, где покаяние отдельного человека объективируется до страданий всего человечества, приобретая во многом сверхличный характер. Рассматривая людские стра-

сти и слабости через призму собственных, «порицая их в самом себе» (III 2, 4) и делая это в назидание всем без различий, Нарекаци выступает выразителем общечеловеческой скорби. Его герой – поэт, воплощающий «погрязшее в грехах человечество»: «Я во всех и всея во мне» (LXXII 2, 186).

Средневековый мыслитель в своём понимании человеческой личности поднимается до предельных высот христианского космополитизма. Суд собственной совести, которому подвергает себя поэт, служит предостережением, назиданием и поучением для людей, которых он страстно желает «строками книги скорбной укрепить» (III 3, 47).

Как известно, Нарекаци был пострижен в монахи, а впоследствии стал варданетом-наставником монашеской братии в Нарекском монастыре. Ещё при жизни он прославился не только как поэт и философ, но и как человек праведный и благородный. Нарекаци, обладая особой глубиной восприятия, как никто другой чувствовал своё несовершенство и понимал, что человек, раздираемый страстями, не может даже приблизиться к пониманию Божественного, насколько оно неподвластно пониманию человеческого разума. Поэта терзает сознание своей раздвоенности, он страстно стремится к возрождению в человеке его божественной сущности. Порыв немислимого стремления достичь совершенства, а значит, в определённой мере, перешагнуть свою человеческую самость, и является основным мотивом такого страстного раскаяния. Драма средневекового мыслителя, верующего христианина, которую он должен пережить, заключалась ни в чём ином, как в сознании собственной греховности. Строки Нарекаци и сегодня звучат современно. Духовно – они глубоко верны, по силе воздействия – просты и гениальны. Вся поэма представляет собой исповедь в форме молитв, это монолог, обращённый к Богу: плач о своих грехах, имеющий сверхличный характер, что во многом не меняет исповедального тона.

Уловить особые духовные вибрации, исходящие от слова Нарекаци (недаром «Книгу скорбных песнопений» почитали как священную, приписывая ей целебные свойства), и найти особый музыкальный эквивалент мог только человек, обладающий особой внутренней устремлённостью к высшим сферам бытия. Душевная тонкость, духовная высота, интеллектуальная и творческая мощь позволили Шнитке глубоко проникнуть в поэзию средневекового мыслителя. Композитор при написании данного сочинения как бы

вслушивается в ход мироздания, улавливает его ритмы, пропорции и создаёт свою Вселенную. «Я написал ту музыку, которую вызвал этот текст, а не ту, которую хотел сам», – говорил композитор [цит. по: 10, с. 238].

В творчестве Шнитке духовное начало образует особый мыслительный пласт: категории нравственности, совершенства, истины, проблемы духовного поиска и самоопределения занимают одно из ведущих положений. В своих интервью композитор не раз высказывался о существовании иного высшего закона мироздания, которое есть нечто большее, «чем вся человеческая жизнь и её содержание» [цит. по: 11, с. 91]. «Нужно исходить из того, что мир упорядочен, что духовный мир структурирован и формализован от природы, что в нём есть свои формулы и законы... есть какой-то высший порядок» [3, с. 138]. «Единственное, что даёт нам правоту, – это нерациональное сознание, некая сущность, которая направляет нас, говоря, хорошо или плохо мы поступаем» [там же, с. 141]. Вся жизнь композитора, по его мнению, «есть непрерывное взаимодействие рационального, божественно предопределённого – и непрерывного потока иррационального, как бы еще не “проросшего”, совершенно нового» [3, с. 139].

Шнитке предстаёт перед современниками не только как крупнейший композитор, он и выдающийся мыслитель, который позволял себе развивать, достраивать вероучение своими собственными идеями, не подчиняясь догмам. Как отмечает В. Холопова, композитор «разработал собственную философскую теорию о связи исторических концепций музыки с проблемой веры в Бога. Действительно, он увидел, что в проникнутые религиозным духом эпохи композиторы пишут произведения, исполненные нерушимого света, а утрате веры соответствует уход из музыки этой незамутнённой чистоты» [9, с. 166].

Текст средневекового монаха как образец авторской поэзии, приближенный к жанру внутреннего монолога, несомненно, предопределяет высокую степень субъективного прочтения. Для Шнитке обращение к духовному тексту выражает индивидуальный порыв к Богу, личностное отношение к вере. Именно поэтому строгая аскетичность соседствует в Концерте с взволнованной экспрессией выражения, выступающей не как конфликтное противостояние, а как одна из сторон человеческого «я», жаждущего в своём порыве спасения.

Сознательно либо интуитивно Шнитке в своём сочинении улавливает смыслообразующую суть церковной музыки, определённые качества которой проявляются в Хоровом концерте. Прежде всего, это соединение различных молитвенных состояний в контексте одного произведения: скорбь и хваление, углубляющие друг друга замкнуты в своём единстве. При этом скорбь не перерастает в экспрессию человеческого страдания (это возвышенная скорбь), а хваление нигде не переходит в ликование (это благоговейное хваление). Особое качество истинно ду-

ховной музыки как раз и заключается в соединении порой несоединимого (например, печали и радости). В этом, по мнению В. Медушевского, «есть непостижимое преобразование, чудо Божие, тайна» [6, с. 4].

Шнитке создаёт новый тип хорового концерта – неконфликтный, однородный, пронизанный единым чувством покаяния и духовного очищения. Как отмечает С. Бевз, привычное «состязательное начало здесь сведено к минимуму, конституирующую функцию берёт на себя другое свойство концертности – контраст образно-эмоциональных состояний» [2, с. 12].

Сосредоточенность, концентрация на одной мысли, длящееся единое действие, состояние дают возможность говорить о создании религиозно-медитативной музыки (этот вопрос рассматривается в исследовании В. Холоповой и Е. Чигарёвой [10]).

Особенности медитативной поэтики Хорового концерта определяются такими музыкальными характеристиками, как медленный темп, замедленное и ровное течение времени, многообразие повторов – точных и вариантных – на основе одного звукового комплекса, смысловым содержанием которого является «углубление покаянного делания». Непрерывное движение, которое не приводит к качественным изменениям, отсутствие явных контрастов, так называемый принцип «динамической статики» (Е. Орлова) является в этом произведении драматургической основой развёртывания музыкальной формы. Такой подход создаёт аналогию с церковной музыкой, в которой не может быть «развития», так как с богословской точки зрения оно «как бы равносильно выпадению из благодати» [6, с. 10].

В церковной музыке не может быть и контрастности (от ит. – *contra-stare* – против-стоять), потому что в церкви нет ничего, кроме единства. Особенности текста Нарекаци (смысловые и структурные), типичные для средневековой поэтики, связаны с нагнетанием синонимических эпитетов и сравнений, выстраиваемых как «бинарные оппозиции». В музыкальном прочтении это передано в сопоставлениях (динамических, регистровых, тональных, фактурных), которые не вносят конфликта и не создают борьбы полярностей, а наоборот, взаимодополняют друг друга, создавая образное и звуковое единство.

В содержательном и композиционном решении Концерта также проявляются истоки христианского миропонимания: мольба ко Господу, глубокое покаяние, исповедь естественным образом приводят к духовному очищению, возвышению человеческого духа. Высокое хваление открывает Концерт (I часть), за слезами покаянной исповеди – страстная молитва (III часть), предваряемая скорбью от осознания своей греховности (II часть), далее – небесное утешение, покой, упование на Бога (IV часть).

Своеобразна музыкальная стилистика Концерта.

Для Шнитке обращение к творчеству наших предков – это прежде всего иное ощущение временного пространства, а именно «ощущение сосуществования всех



времен и возможности их появления независимо друг от друга абсолютно всегда» [3, с. 45]. Музыка Шнитке, как отмечает А. Ивашкин в предисловии к изданию, «становится воплощением единого тока времени не расчленённого на “вчера” и “сегодня”, она функционирует как живой организм, одинаково чуткий к сегодняшним настроениям и к знакам прошлого» [3, с. 8].

В мышлении композитора важную роль всегда играл синтез эпох, стилей, языковых манер, что не могло не отразиться на партитуре Концерта. Несмотря на то, что в произведении нет прямого цитирования, возникающие аллюзии хорошо знакомых стилей дают возможность на музыкальном уровне выявить определённые стилистические модели. Это ассоциации с техникой средневекового органума, барокко, музыкой Шютца, и, несомненно, отзвуками знаменного пения, с преломлением традиционной русской манеры «сплошного пения».

Г. Григорьева усматривает в Концерте ориентацию Шнитке на мелодику армянских песнопений как едва ли не главный стилистический источник. «Создаётся впечатление, что А. Шнитке – с поправкой на современный “хроматический контекст”, на собственные композиционно-драматургические приемы – работал в этой части [имеется в виду III часть Концерта. – А. Т.] “по модели” армянской монодии... Ответ этой структуры есть во всех частях концерта, динамичных и внутренне контрастных» [4, с. 146].

Несомненно, что данное сочинение отличается глубинная почвенность, определяемая опорой на древнейшие пласты музыкального мышления. Тем не менее, несмотря на связь со стилистикой древних традиций, это все-таки современное прочтение средневековой поэзии. Музыкальный язык Концерта очень сложен и в полной мере соответствует стилю письма, в котором работал Шнитке: это, например, многоголосные хоральные замыкания частей с обилием микротональных отклонений и полимодальных построений, многоголосие в духе необарокко с полиаккордикой и полифонией пластов, атональные вкрапления и т. д.

Показательно то, что диссонантные звуковые комплексы в Концерте не воспринимаются как нечто чужеродное или конфликтное. Это своего рода момент поиска истины, становление, блуждание, смысловой итог которого – появление просветлённых хоралов, замыкающих определённые музыкальные построения. Кроме того, диссонантные созвучия способствуют усилению экспрессии плачевых интонаций хора, «где каждый стих наполнен скорбью чёрною до края» (III 2, 2).

Музыкальный язык Концерта, который на первый взгляд совершенно противоположен духу церковного пения, по силе эмоционального воздействия, по внутреннему наполнению настраивает слушателя на духовные вибрации космического порядка. «Не я пишу музыку, я лишь улавливаю то, что мне слышится... мною пишут», – не раз признавался композитор. Присутствие черт современной техники письма свя-

зано прежде всего со звуковысотной системой, которая в данном сочинении воспринимается как многокомпонентная структура.

Ясности восприятия высокого слога поэзии Нарекаци, безусловно, помогают и музыкальные интонации, которые приобретают в данном сочинении порой символическое значение. Сумрачное начало Концерта характеризуется символом страдания – мотив креста, восходящее движение (*anabasis*) – устремление к миру горнему; нисходящие интонации (*catabasis*) – падение в греховную жизнь. Подобного рода музыкальные лексемы придают сочинению интонационную рельефность, смысловую концентрированность тематизма.

Особое место в интонационной сфере занимают возвышенные и прекрасные образы, в том числе образы молитвы и молитвенности. Это прежде всего хоральные замыкания частей: появление классических трезвучий в каждой части возводят духовное просветление и утешение.

Длительные мелизматические вокализмы в I и III частях также можно считать одним из жанровых начал молитвенного пения, где «сердце сливается с вечностью». Создать особую духовную атмосферу покаянной исповеди помогает претворение композитором жанровых признаков плача: нисходящие секунды, мягкие опевания. Сам принцип опевания (раскачивания) опорного тона, характерный для средневековой монодии, который становится ключевой интонацией рассматриваемого Концерта, звучит как выражение «предельной сосредоточенности и концентрированности души» (В. Медушевский).

Особого внимания заслуживает вопрос о создании уникального звукового пространства в Хоровом концерте, точнее пространственно-временных ассоциаций. Организация тембровофактурных, полифонических и гармонических решений, – всё способствует созданию возвышенного вневременного образа. При некоторой «застылости» средств (лад, гармония, мелодия) музыка Концерта обладает особой мистической силой воздействия. Музыкальное время в Концерте тяготеет к бесконечности, а музыкальное пространство – к безграничности.

Музыкальная мысль в своём медленном течении – в опоре на повторы текста – проходит разные стадии становления. Композитор активизирует мелодическое движение (полифонические разделы) во всех голосах, меняя фактурную плотность при сдержанном чередовании аккордов, что создаёт ощущение иных скоростей протекания музыкальных событий.

Священный текст Нарекаци, в котором нет ничего случайного и маловажного, должен быть донесён, он должен быть услышан. Возможно именно поэтому Шнитке, которого считают не без основания выдающимся полифонистом XX века, в Хоровом концерте ограничивает полифонические приёмы до минимума. Для фактуры данного сочинения при основополагающем аккордовом складе письма представленные полифони-

ческие проведения (как правило, в виде канонической имитации) выполняют различную смысловую функцию, в результате чего и возникает их содержательная неоднозначность. Так, во II части Концерта канонические проведения построены по правилам живой речи с отчётливо ощущаемой диалогической функцией. Тема, едва появившись, обрастает «двойником», умножается. Каноны в III части развивают интонационный материал в основном в сторону обострения экспрессии, выступая как один из этапов преобразования музыкального материала. Канон, вовлечённый в процесс развития, создаёт живое дыхание музыкальной речи.

Яркое слуховое впечатление, несомненно, создают фрагменты хоральной хоровой фактуры, моноритмичность которых напоминает молитвенное пение. Использование хорала в трактовке всего концерта приобретает особое символическое значение как выражение некоего «сверхличного» начала, примеряющего и разрешающего все внутренние, душевные коллизии личности. Хоральные аккорды, словно «остановленные мгновения», создают особую реальность, в которой время как будто замирает. Сам жанр хорала в творчестве Шнитке выражает идею возвышенного, вневременного начала.

Особенно показателен в этом отношении финал сочинения: затихающий колокольный звон, который воспаряет над произведением, открывая неожиданный выход вовне, и символизирует не что иное, как обретение благодати и примирение с Богом, – именно таков итог всего сочинения.

Как и стихи, музыка Шнитке вызывает чувство нравственного потрясения, духовного просветления, сопричастности к высшим сферам бытия. Слово и музыка в Концерте – это не просто диалог прошлого и современного, это прежде всего, – приобщение к единому источнику познания.

По словам И. Ильина, «христианин не столько созерцает Совершенство, но и вменяет в обязанность совершенствование: отсюда у него живой опыт греха и чувство собственной недостойности; он судит себя, обличает, кается и очищается... Вот отсюда в христианстве этот дух ответственности, самообвинения, покаяния... И вот почему христианская культура осуществляется только из этого духа и настроения» [5, с. 305].

Глубокое смирение, осознание недостойности своего и в то же время огромное желание получить от Бога всеисцеляющее врачевание, загладить духовные раны, всё то, что составляет основу христианского мироощущения, находит яркое преломление в Хоровом концерте Шнитке на стихи Григора Нарекаци.

Композитора XX столетия и средневекового монаха-поэта объединяет то, что скрыто человеческому разуму, а именно внутренний разговор человека-творящего с Богом, встреча индивидуального сознания с космическим. Особая духовная концентрация, сосредоточенность на главном, приобщение к истинным ценностям – то, что составляет основу мирозерцания Шнитке и роднит его с мыслителем Средневековья.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянова О. Русская музыка второй половины XX века: книга для чтения. – М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2004.
2. Бевз С. Хор в творчестве А. Шнитке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2001.
3. Беседы с Альфредом Шнитке: биография отдельного лица / сост., лит. запись и предисл. А. В. Ивашкина. – М.: Классика – XXI, 2005.
4. Григорьева Г. Армянская интонация в Концерте для хора А. Шнитке // А. Шнитке посвящается. Из собрания «Шнитке-центра». – М., 2001. – Вып. 2.
5. Ильин И. Основы христианской культуры // Собр. соч. Т. 1. – М., 1993.
6. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки: пособие для студентов (и педагогов) педвузов. – М., 2001. – Рукопись хранится в личном архиве автора.
7. Медушевский В. О церковной и светской музыке // Музыкальное искусство и религия: матер. конф. / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994.
8. Франтова Т. Контрапункт в системе авторского стиля А. Шнитке // Стилиевые искания в музыке 70-80-х годов XX века: сб. ст. – Ростов н/Д, 1994.
9. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. – М.: Аркаим, 2003.
10. Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990.
11. Цыпин Г. Беседы с композитором А. Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. К 65-летию со дня рождения. Из собрания «Шнитке-центра». – М., 1999. – Вып. 1.

### Труханова Александра Геннадиевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры дирижирования  
академическим хором Саратовской государственной  
консерватории им. Л. В. Собинова



# ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Г. У. АМИНОВА

*Московская государственная консерватория  
им. П. И. Чайковского*

## «ОРЕСТЕЯ» С. И. ТАНЕЕВА: ТРАГЕДИЯ-МИСТЕРИЯ И ПРАВОСЛАВИЕ

УДК 781.6.082.101.1

В истории отечественного оперного театра «Орестея» Танеева – первая законченная партитура на сюжет трагедии-трилогии Эсхила. Примечательно, что танеевская «Орестея», над которой композитор работал с 1882-го по 1894 г.<sup>1</sup>, значительно опережает, и, в определённом смысле, предвосхищает тот «античный бум», который характеризует русскую культуру с середины 1890-х годов – времени выступления символистов, вызревания движения «Третье славянское возрождение»<sup>2</sup>, с характерным пониманием эллинизма как универсального культурного истока.

Танеев обращается к трагедии Эсхила, идея которой – родовое проклятие. Уже на уровне сюжета трилогия погружает нас в проблемы самых страшных грехов – убийство детей, мужа, матерубийство, готовность к самоубийству. По-видимому, для Танеева, видевшего в современной ему культуре проявления симптомов болезни духа, трагедия есть *способ обращения к внутреннему человеку*<sup>3</sup>. Способность трагедии «при помощи сострадания и страха» производить катарсис, как «очищение», освобождение тела от вредной материи, а «души» – от «скверны» (Аристотель. Поэтика, гл. VI) – вот, что было важным при выборе основы либретто.

Танеев эсхилоскую трагедию воспринимал в качестве классического жанрового образца. Как отмечают исследователи античной литературы, ни у Софокла, ни у Еврипида нет того величия и силы художественного обобщения, как в «Орестее» Эсхила. Эта обобщённость позволяет рассматривать либретто оперы, прежде всего, в контексте моральных взаимоотношений личности с миром вне опоры на социально-исторический подход.

Танеев и Венкстерн сохранили канву трагедии Эсхила, в основе которой лежит конфликт добра и зла. Как спиральные круги нанизываются части трилогии вокруг стержневой идеи оперы – противоре-

чия тьмы и света, мести и милосердия, проклятья и любви. Действие в трёх частях трилогии «замедляется» или «раздвигается» благодаря троекратному раскрытию сходных драматических коллизий, разворачивающихся вокруг отношений: 1) Агамемнон – Клитемнестра (Агамемнон – Эгист); 2) Клитемнестра – Орест (Клитемнестра – Электра); 3) Орест – фурии. В них проецируется главный надличностный конфликт между волей рока и волей богов (Аполлона и Афины). В «Орестее» Танеева, как и в эсхилоской трилогии, ни один конфликт не снимается вплоть до сцены прощения на суде Афины. Несмотря на то, что Оресту велел убить мать ни кто иной, как Аполлон, его судят как настоящего преступника.

Отличительный момент оперной интерпретации: суд Ореста – кульминация оперы, её эпицентр, к которому направлены все события. Танеев делает особый акцент на отношении героя к своим действиям. *Танеевский Орест осознаёт себя преступником, свершившим тяжкий грех. В Афины он направляется с надеждой на прощение. В то время как в трилогии Эсхила, по словам В. Н. Ярхо, «речь идёт вовсе не о грехе, а об очищении от скверны (μίασμα), которую навлекает на себя всякий, кто пролил чужую кровь ... ритуальное очищение Орест получил в дельфийском храме Аполлона»<sup>4</sup>. Более того, в первоисточнике сцена суда, по словам Ярхо, «служит только импульсом» для последней четверти «Эвменид», где собственно и разворачивается главное содержание – «примирение двух поколений богов, которое должно служить образцом общественной гармонии для граждан города Паллады»<sup>5</sup>. Известно, что «представление о греховности человеческой природы, составляющей одну из основ христианской этики, было совершенно чуждо классической античности»<sup>6</sup>. *Танеев вносит в эсхилоскую трилогию евангельское осмысление проблем греха, искушения, совести. То есть, в основе оперной драматургии «Орестеи», как и почти всех значитель-**

ных русских опер, лежит религиозно-нравственный конфликт, который вызван особым подходом к проблеме совести: Борис – «кающийся грешник» (характеристика Б. Асафьева); Герман – ищущий прощения перед смертью у Князя и Лизы; Орест – проходящий страстной путь к покаянию.

По сравнению с эсхилловской «диалектик[ой] рода и индивида в их трагическом развитии, когда все одинаково и виновны, и невиновны»<sup>7</sup>, у Танеева отстаивается православная система ценностей в духовной жизни человека.

В опере Орест, узнавший итог голосования – равное количество голосов против и за, – взывает к Афине, бросаясь к подножию алтаря:

...Сжался над тем,  
Кто страданьем и мукой, болью сердечной,  
Тоской и слезами тяжкий свой грех искупил.

В словах героя оперы явно выражена христианская окрашенность страданий Ореста. Именно с покаяния начинается преобразование человека. Катарсис в «Орестее» происходит во внутренней сути главного героя, «обретение себя в себе»<sup>8</sup>. Последними в партитуре трилогии словами Ореста являются «*О, сладкий миг! Я к жизни возродился вновь!*»

В последующем развёртывании сюжета Танеев и Венкстерн сохраняют только сцену, где Паллада голосует за Ореста (Заклчительная сцена № 30).

В отличие от эсхилловской трагедии-диптиха, «Эвмениды» у Танеева строятся по типу трагедии-монодрамы<sup>9</sup>, в которой содержание трёх картин соответствует определённым этапам на пути Ореста к спасению: *от мучений совести Ореста к надежде на спасение и покаянию*. Эти этапы интонационно оформлены и в симфонических антрактах, предвещающих каждую картину. Тематизм первого, открывающего «Эвмениды», основан на развитии тематизма рока и фурий (*d moll*); антракт ко второй картине полностью опирается на тематизм Аполлона (*C dur*); в третьем, открывающем сцену суда, главной является интонация мотива правосудия<sup>10</sup> (*C dur*). Драматургическая функция антракта «Храм Аполлона в Дельфах» связана с переключением действия в пространство божественного гармоничного мира, полного света, любви и надежды, который на всех уровнях противопоставлен мироотрицающему бездушному образу фурий, рока. Изменение композиции третьей части «Орестей» приводит к изменениям и драматургии трилогии в целом. Всё содержание её в танеевской версии разворачивается к сцене оправдания Ореста. Причём в танеевской трактовке аргументы в пользу оправдания Ореста в корне отличаются от первоисточника, где суд, учреждённый Палладой, утверждает отцовское право, которое противопоставляется древнему материнскому праву. В опере же суд богини в пользу Ореста решается на основании нового закона, которому доступно состраданье и любовь.

Кто сердечным покаяньем  
И слезами грех омыл,  
Кто очистился страданьем,  
Тот прощенье заслужил.

Эвменид слепому мщению полагается предел.  
Состраданье и прощенье людям я даю в удел.  
Пусть отныне и до века не раздор, не кровь за кровь,  
Но уделом человека будет кротость и любовь.

Прощение танеевский Орест воспринимает как возрождение.

Пример № 1 С. И. Танеев. «Орестея». Ч. 3.  
«Эвмениды». Карт. 3, № 29.  
Сцена (Орест, ареопагит)  
В интонационном выражении обращает на себя



внимание обыгрывание оборота опевания, квартный восходящий ход (пример № 1). При сравнении этой интонации с основным мотивом героя – мотивом Ореста-освободителя (или, по Асафьеву, – «мстителя») оказывается, что перед нами его преобразованный мажорный вариант с обращённой версией мелодического ядра (пример № 2).

Пример № 2 «Орестея».  
Ч. 2. Хоэфоры. Карт. 3, № 21.  
Сцена и дуэт (Клитемнестра и Орест)



Подобное интонационное преобразование тематизма охватывает практически весь исходный мелодический комплекс трилогии и составляет своего рода внутренний план драматургической спирали оперы, где «витки» соответствуют ступеням преодоления в земном мире конфликта тёмных и светлых сил. Вследствие длительного наступления сил рока вплоть до «Эвменид» в тематизме трилогии происходит накопление страдательных интонаций. Завершение этого процесса наступает тогда, когда оканчиваются нравственные страдания в душе Ореста. За покаянием Ореста следует сцена прощения, светлые интонации которой знаменуют победу добра и милосердия.

Сравним интонацию прощённого Ореста с исходным музыкальным материалом Вступления трилогии, из которого вырастает тематизм рока и производные от него мотивы фурий, мщения, пророчеств Кассандры, призрака Агамемнона, проклятия, клятв, угроз, пронизывающих всю партитуру трилогии вплоть до заклчительной сцены с Афиной.



Пример № 3 «Орестея». Вступление



В основе тематизма сферы рока – кружение звуков тетраорда в амбитусе уменьшённой кварты, включающее и оборот опевания, и октавный нисходящий ход (примеры № 3, 4).

Пример № 4 «Орестея». Вступление



Обнаруживается, что основные мелодические ходы указанной интонации Ореста (см. пример № 1) – это обращённые варианты элементов мотива рока.

Интонационное преобразование тематизма сферы рока осуществляется и в заключительной сцене с Афиной, которая «снимает проклятие» с рода Атридов (пример № 5).

Пример № 5 «Орестея». Ч. 3. «Эвмениды». Карт. 3, № 30. Заключительная сцена



В вокальной партии Афины обращает на себя внимание явное мелодическое сходство ядра темы с мотивом рока, опора на ту же ладовую основу. Но благодаря секвентному развитию (а не остигатному повтору), которое как бы выпрямляет «кружение», присущее мотиву рока, и опоре на терцово-квартвые ходы (а не опевание в амбитусе уменьшённой кварты) происходит явное преобразование – осветление тематизма.

Заключительный хор трилогии является знаком полного преодоления в душе человека внутренних противоречий и сомнений, преодоления страха за свою жизнь, который вызывает злая воля рока (пример № 6).

Пример № 6 «Орестея». Ч. 3. «Эвмениды». Карт. 3, № 30. Заключительная сцена



Прощение Ореста премудрой Афиной воспринимается как знак всеобщего спасения. В процесс очищения, возрождения втягивается дом Атридов, Аргос, весь народ, живущий под покровительством Афины, то есть, весь мир, окружающий Ореста.

В целом эффект постепенного интонационного «просветления» в опере достигается посредством такого принципа тематического развёртывания, при котором сочетаются приём многократного, рассредоточенного повтора тем, выполняющих функцию носителей идей (подобно лейтмотиву они способствуют созданию сквозного действия) и приём тематического варьирования-прорастания.

Асафьев выделил в партитуре сорок шесть мотивов, подчёркивая, что система лейтмотивов, «как она сложилась у Вагнера (обнажённость чувства и конкретность образов) ... безусловно чужда Танееву»<sup>11</sup>. Своеобразие танеевского преломления лейтмотивной системы видится им в обращении композитора к характерному для русского музыкального мышления вариантному принципу тематического развития.

Поразительная цельность и единство, присущие интонационному строю партитуры танеевской трилогии, достигаются благодаря особому – дедуктивному методу сочинения (о нём Танеев пишет Чайковскому, как об исходном принципе написания оперы<sup>12</sup>). Подобный метод определил и особенность тематизма, характеризующего героев; он не индивидуализирован, связан с той образной сферой, которую герои представляют. Только в процессе развёртывания, путём тематического прорастания, преобразования происходит становление образа, его «очеловечивание».

По-видимому, дедуктивный метод сочинения привёл Танеева к тому, что в «Орестее» мы не найдём ни внешних сценических эффектов, ни театральной иллюстративности. На наш взгляд, Танеев намеренно направляет всё внимание на суть происходящего на сцене, чтобы внешний антураж не мешал зрителю стать соучастником действия. Постепенно события, интонационное развитие вовлекают сознание зрителя, его переживания в процесс познания реального действия, то есть в процесс самого бытия как такового.

Греческая трагедия привлекла композитора своим *мистериальным происхождением*, благодаря которому в ней действуют «очистительные» средства воздействия на зрителя. Несомненно, сама идея пути, пришедшая в трагедию из таинства элевсинских мистерий, посвящение в которые учило греков, по словам Цицерона, «быть счастливыми не только в здешней жизни, но и умереть с лучшей надеждою»<sup>13</sup>, показывает поиск дохристианской культуры божественного

Сушего. В этом смысле правомерно сравнение греческой трагедии и Литургии, которое проводит Жарко Видович. Он пишет: «Трагедия была не только искусством, но (наряду с тем, чем только мечтало быть искусство) более того: способом, организующим общество, начинающегося с личности как фундамента и агента единства. Полностью именно таким – и это действительно проявилось лишь в ней – способом стала Литургия, так что Греки в ней получили то, что искали в трагедии»<sup>14</sup>.

Танеев ощутил особое качество, присущее трагедии Эсхила, – её действие способно «вызвать единое у всех зрителей высокое одушевление», породить «событие, внутренне их определяющее, быть может, навсегда»<sup>15</sup>. Это хоровое начало, благодаря которому поддерживается отождествление зрителя с героем. Лосев классифицирует жанр эсхилловской трилогии «Орестея» как ораторный ввиду большого количества хоров и их значительных размеров<sup>16</sup>. Постоянное звучание хора в трилогии и Эсхила, и Танеева позволяет быть непрерывно в пространстве событий, происходящих в доме Атридов, вместе с народом страдать, радоваться, прославлять, молиться о прощении.

Вагнер утверждал: «Хор греческой трагедии свою роль в драме передает современному оркестру, чтобы, свободно развиваясь в этой драме, дойти до бесконечно разнообразных проявлений...»<sup>17</sup> Он был убеждён, что кантатно-ораториальные жанры уже отжили свой срок и не имеют перспектив в современном искусстве<sup>18</sup>, однако для Танеева функция хора была необходима.

В танеевской «Орестее» ораториальность органично сопрягается как с хоровым компонентом эсхилловского первоисточника, так и с монументальным кантатно-ораториальным стилем русской оперы, русской хоровой культурой в целом. Ораториальность – характерная черта, присущая русской опере, – от «Ямщиков на подставе» Фомина, сочинений Глинки, Бородина, Мусоргского – до «Войны и мира» Прокофьева.

Ко времени создания «Орестей» многолетнее изучение Танеевым хорового пласта истории европейской и русской музыки, несомненно, привело к виртуозному овладению законами ораториального стиля. По-видимому, ораториальные формы, так же, как и формы полифонии, Танеев относил к «вечным», то есть «независящи[м] ни от каких условий», способным «входить в рамки всякой гармонической системы, охватывать всякое мелодическое содержание»<sup>19</sup>. Аналогично Глинке, Танеев стремится отыскать для русской музыки «прочнейший фундамент всечеловеческого опыта интонационного строительства»<sup>20</sup>. Подобная способность Танеева к выявлению общности в многообразной картине художественного бытия свидетельствует об определённой особенности мышления, которое опирает-

ся на принцип «единства отдельных существований, их переплетения во всеохватывающей, живой целостности духа»<sup>21</sup>. В русской религиозной философии такое духовное единство определяется словом «соборность».

Творчество Танеева, его идеи «православной кантаты», «русской оратории» позволяют нам утверждать, что намерения композитора были направлены на укрепление могучего потенциала, содержащегося в национальных традициях русской культуры. Балакиревцы утверждают православные идеалы русской культуры через создание произведений на национальные темы; Танеев «вживляет» эти идеалы в жанры и темы европейские, в данном случае – в жанр оперы на античный миф. Благодаря подобному синтезу в «Орестее» происходит преобразование оперного жанра в синтетическое действие ораториального типа.

Создавая «Орестею» по Эсхилу, Танеев оказался перед двойной задачей, которую решает переводчик всякого классического произведения: первая задача – донести переводимое произведение как факт художественной культуры того времени, когда оно было создано; вторая – сделать это произведение «участником» духовной культуры своего времени. Танеев в своём художественном переводе «Орестей» исполнил эту двойную задачу. С одной стороны, в его трилогии представлены черты мистериальности трагедии Эсхила, ориентир на единое и нераздельное катарсическое действие, где в процессе происходящего на сцене стирается грань «актёр» – «зритель». С другой стороны, в своей интерпретации Танеев является предтечей классицистского<sup>22</sup>, точнее – преднеоклассицистского движения в русской культуре. Основным «инстинктом» классицизма, как отмечает современный философ Н. П. Ильин, является культурное самосохранение<sup>23</sup>. Танеевская «Орестея» – проявление тенденции охранительства в искусстве. Но не сюжеты с изображением Аполлонов, Афродит интересуют русского композитора в период «исканий и соблазнов»<sup>24</sup>. Танеев в своей трилогии обращается к главному «предмету» внимания и заботы русской национальной культуры – душе человеческой<sup>25</sup> или внутреннему человеку.

Орест, пройдя трагический путь, переживает в сцене прощения действительно христианское чувство радости «рая души спасённой и осознавшей, сколь велика цена спасения»<sup>26</sup>. Вот это пробуждение в человеке христианской души было высшей целью русского возрождения, которого «ждали, и ждали, что оно изменит весь мир»<sup>27</sup>. По мысли Ф. Ф. Зелинского: «Если Романское возрождение было эстетическим усвоением античности, а Германское – философским, то Славянское возрождение должно быть религиозным»<sup>28</sup>. С этой точки зрения танеевскую «Орестею» следовало бы отнести к движению «Третье славянское возрождение».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Орестея» С.И. Танеева посвящена А.Г. Рубинштейну, автору оперы «Нерон». В русском музыкальном театре XIX века античная тема была редкостью: А.С. Даргомыжский пишет в 1848 году оперу-балет «Торжество Вакха» (по стихотворению А. С. Пушкина); к 1850-м годам относится работа М. П. Мусоргского над музыкой к «Царю Эдипу» Софокла.

<sup>2</sup> Впервые высказал Идею «Третьего возрождения» Ф. Ф. Зелинский в 1905 году во 2-м издании своих лекций «Древний мир и мы».

<sup>3</sup> Под словом «внутренний человек» имеется в виду не столько эмоциональный мир души, но то, что Прп. Макарий Египетский подразумевал, характеризуя внутреннюю структуру человека: «Как телесных членов много, и все называются одним человеком, так и у души много членов: ум, совесть, воля, помыслы осуждающие и оправдывающие, но душа одна, и это внутренний человек» (цит. по: Сотницы. Начало познания вещей Божественных и человеческих. – М., 2002. – С. 929).

<sup>4</sup> Ярхо В. Н. Трагедия. Древнегреческая литература: собр. тр. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 325.

<sup>5</sup> Там же. С. 276.

<sup>6</sup> Там же. С. 320.

<sup>7</sup> Лосев А. Ф. Античная литература: учебник для высшей школы / под ред. проф. А. А. Тахо-Годи. – Изд. 7-е. – М.: ЧеРо: Омега-Л, 2005. – С. 123.

<sup>8</sup> Макуренкова С. А. Онтология слова: апология поэта. Обретение Атлантиды. – М., 2004. – С. 176.

<sup>9</sup> Трагедия-монодрама, трагедия-поединок или трагедия-диптих, по теории В. Н. Ярхо, относятся к основным композиционным типам, характерным для трагедий Эсхила.

<sup>10</sup> Название мотиву дано Б. Асафьевым.

<sup>11</sup> Асафьев Б. В. Орестея. Музыкальная трилогия С.И. Танеева. Анализ музыкального содержания. – М., 1916. – С. 11.

<sup>12</sup> См.: Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. – М., 1951. – С. 172.

<sup>13</sup> цит. по: Котелов Н. Трилогия и Эсхил // Эсхил. Драмы Эсхила. Т. 1 / пер. Н...в. – СПб., 1864. – С. 7-8.

<sup>14</sup> Видович Ж. Трагедия и литургия / пер. А. Закуренько // Современная драматургия. – 1998. – № 1. – С. 206.

<sup>15</sup> Иванов В. И. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. – Брюссель, 1974-1987. – С. 212.

<sup>16</sup> Лосев А. Ф. Античная литература... С. 117.

<sup>17</sup> Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: избр. раб. – М.: ЭКСМО-Пресс; СПб: Terra Fantastica, 2001. – С. 642.

<sup>18</sup> Вагнер Р. Избранные статьи. – М., 1935. – С. 15.

<sup>19</sup> Танеев С. И. Подвижной контрапункт строго письма / ред. С. С. Богатырёв. – М., 1959. – С. 8-9.

<sup>20</sup> Асафьев Б. В. М. И. Глинка. – Л., 1978. – С. 272.

<sup>21</sup> Франк С. Л. Духовные основы общества. – М., 1992. – С. 325.

<sup>22</sup> В отличие от Вагнера, который в своём творчестве предлагает романтическую немецкую версию мифа.

<sup>23</sup> Ильин Н. П. Трагедия русской философии. – М., 2008. – С. 251.

<sup>24</sup> Так характеризует конец XIX в. Г. Флоровский в книге «Пути русского богословия».

<sup>25</sup> «Душа всего дороже» – вот «основной мотив и Православия ... и народности нашей» (Астафьев П. Е. Национальность и общечеловеческие задачи. М., 1890. С. 34).

<sup>26</sup> Ильин Н. П. Трагедия русской философии. С. 197.

<sup>27</sup> Из лекции М. Бахтина о Блоке (цит. по: Хоружий С. С. Трансформация славянофильской идеи в XX веке // Вопросы философии. – 1994. – № 11. – С. 55).

<sup>28</sup> цит. по: Хоружий С. С. Трансформация славянофильской идеи в XX веке... С. 55.

**Аминова Галима Ураловна**

кандидат философских наук,  
профессор кафедры гуманитарных наук  
Московской государственной консерватории  
им. П. И. Чайковского



А. В. ТКАЧУК

Новосибирская государственная консерватория (академия)  
им. М. И. ГлинкиГАРМОНИЯ СИМВОЛОВ И СТИЛЕЙ  
В «КОРОЛЕВЕ ФЕЙ» ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА

УДК 781.6082.1012

Символично-аллегорический план барочного художественного мышления ярко проявился в области музыкального театра, прежде всего, в оперных прологах и не-оперных жанрах. В связи с этим особое внимания заслуживает английская реставрационная маска (*masque*), воплотившая расцвет аллегории в искусстве Альбиона, а точнее – её ярчайший образец – «Королева фей» (1692/1693) Генри Пёрселла. Это сложное произведение в традициях специфически английского жанра маски соединяет в себе драматический спектакль на основе «Сна в летнюю ночь» У. Шекспира, музыкальные инструментальные и вокальные фрагменты, хореографические номера. Многокомпонентная жанровая природа «Королевы фей» отражается и в стилистической «калейдоскопичности» музыкального языка, что констатируют некоторые исследователи [3; 5; 6; 7; 9]. При этом проблема специфики музыкальной стилистики «Королевы фей» в целом является ключевой в музыковедческой интерпретации произведения. Её решение связано с рядом трудностей, сопряжённых с отсутствием в исследованиях ясного формулирования параметров национальных манер, отмечаемых в партитуре. Даже такие качества, как композиционная схема произведения, жанровые характеристики, техники письма, порой не могут расцениваться как их окончательные показательные признаки. Проблема дифференциации европейских барочных музыкально-стилистических традиций требует поиска объективизированных подходов; представляется возможным очертить характерные признаки, актуальные в связи со временем и местом создания, спецификой жанра и композиционных единиц «Королевы фей».

К специфическим качествам *французской манеры* относятся претворение жанровых моделей из сфер музыкального театра и инструментализма, типы интонационности, «хореографическая» ритмическая организация и тембровые особенности. Ключевым качеством французской музыки по праву считается её в широком смысле дансантий характер. В придворной арии это проявилось в особом качестве мелоса: узкий диапазон линий, регулярная ритмика танцевального типа. Особая текучесть достигается «пренебрежением к тактовой черте» и «отсутствием чётких границ формы» в декламационных речитативах [2, с. 238, 247]. При этом «французская школа

пения не стремится к гладким переходам из одного регистра в другой» [там же, с. 259-260], что характерно, скорее, для итальянского *bel canto*. Французы по-своему представляли критерии «правильного» вокального интонирования: ясно пропеваемый текст с хорошей дикцией и безупречной просодией, благородно звучащий голос, искусное орнаментирование [там же, с. 177, 179, 257], трактовка голоса как одного из равноправных тембров в совместном звучании с инструментами [там же, с. 122, 176]. Жанровые грани «Королевы фей» можно интерпретировать в связи с французской театральной традицией в целом, поскольку типы спектаклей в ней не имели жёстких границ<sup>1</sup>. В качестве основополагающих признаков обозначим обязательность балета, композицию сюитного типа на основе драматургического принципа сюжетно-фабульной и образной дискретности, а также само понимание спектакля как сложного многокомпонентного действия. К сфере инструментализма как одной из жанровых составляющих национальной манеры мы относим французскую увертюру и некоторые танцы. Отличительными качествами «французского» оркестра являются монотембровый состав (приоритет струнных), включающий пять партий – скрипка, три партии альтов, бас при обязательном дублировании каждой партии одинаковыми инструментами [там же, с. 282, 287].

В качестве *итальянских влияний* можно указать на воздействие оперы и музыкальной интермедии, где, в отличие от французской интермедии, доминирует пение при весьма скромном объёме хореографии. При этом центральный компонент оперы – ария, портретирующая определённый аффект (реже – полиаффектная) – был усвоен английскими композиторами вкуче со всем комплексом музыкально-риторических средств, особенности работы с которыми обусловили стилистическую типологию арий. Стиль итальянской музыки современниками Пёрселла воспринимался как необычный, стремительный и преувеличенно свободный от правил, чему способствовала характерная инструментальная виртуозность интонирования и обилие колоратур. Они, в свою очередь, порождали довольно свободную ритмику материала: своеобразное нивелирование регулярной акцентности, создающее ощущение *quasi-импровизационности*.



Вопрос об особенностях *английского «музыкального менталитета»* весьма сложен. В XVII веке английская музыкальная культура развивается по собственному пути, будучи непохожей на континентальные опыты настолько, что отдельные её достижения нередко интерпретируются либо как отставание, либо как опережение общеевропейских процессов. Показательны распространённые подходы к рассмотрению европейских музыкальных культур позднего Ренессанса и Барокко, когда в английской музыке отмечаются (и достаточно определённо характеризуются) иностранные влияния, однако, вовсе не воздействие английского стиля на музыку других стран. Таким образом, осознание его специфики не опирается на процесс сравнения с иными национальными манерами; причём такое положение вещей отмечается и в современных исследованиях, и в аутентичных текстах, где отсутствует столь же яркий и насыщенный «спор культур», как например, многовековая полемика французской и итальянской музыки. В итоге специфика, национальная идентичность английской музыки ощущалась скорее интуитивно, нежели формулировалась в опоре на конкретную аргументацию.

Традиции английской музыкальной культуры «прочитываются» в «Королеве фей», главным образом, через принадлежность к специфичному музыкально-театральному жанру – пьесе с музыкальными сценами, организованными по типу маски. Признаками национального для зрителей спектакля были жанровые наклонения отдельных номеров – английские, ирландские и шотландские танцы, городская баллада, елизаветинская лютневая песня, песня с хором. На уровне музыкального языка английская манера, по-видимому, прежде всего, маркируется качествами, присущими национальному фольклору: специфические ритмические конструкции (характерные синкопы и обратный пунктир) с систематическим нарушением регулярной акцентности, модальные фрагменты в гармонии, асимметричные периодические структуры. В целом английский ариозный мелос, по-видимому, по интонационным характеристикам близок французской арии.

С точки зрения масштабов и интенсивности воплощения как символично-аллегорического содержания, так и стилистической «суммарности», в «Королеве фей» выделяются музыкальные сцены чётных актов.

*Второй акт* содержит огромную «макромаску»<sup>2</sup>, состоящую из двух крупных разделов, связанных единой логикой сюжетного развития, комплементарных в образном отношении и сопряжённых тонально (*C dur – c moll*). Первая маска – лесная сцена, сюжетно обусловленная упоминанием Титанией празднествами фей, вторая – маска Ночи, на которой мы остановимся как на типичном воплощении барочного аллегоризма. Здесь выступают четыре символические

фигуры – Ночь, Загадка, Тайна и Сон; каждая исполняет сольный номер, после следует общий танец<sup>3</sup>.

В маске Ночи доминируют французские модели интонирования и письма. Ярчайшим образцом является открывающая сцену масштабная ария Ночи. Ария обрамлена инструментальным вступлением и заключением у высоких струнных (две скрипки и альт), в котором нисходящий порядок голосов создаёт зримую картину постепенно надвигающейся тьмы. Полифоническая вязкость, медленное моноритмическое движение, тембровая монохромность, очень тихое звучание воплощают образ текучего и вместе с тем завораживающего погружения в атмосферу ночи. Вступление вокальной партии (сопрано) практически не осознаётся началом арии как таковой: голос органично влетает в инструментальную ткань, выступая очередным тембром в условиях однородной тесситуры. Протяжённые узкодиапазонные фразы, в которых почти отсутствует мелизматика, свидетельствуют о преломлении типичной французской лирической интонационности с присущей ей обобщённой риторичностью (выделение ферматами и распевами ключевых слов *see – смотрите, peaceful – мирный, умиротворённый, repose – покой, сон, murmur'ing – журчащий, pleasing – приятный*). Необходимо отметить и метроритмическую свободу партии сопрано: микромотивы, за исключением каденционных, не совпадают с тактовым цезурированием. Исходя из этого, позволим себе не согласиться с отнесением Э. Дентом арии к итальянскому стилю [7, с. 227].

Образно и стилистически арии Ночи родственна последняя в маске ария Сна. Её уникальность относительно предшествующих арий заключается в использовании хора как завершающего раздела сольного номера – слабый отголосок английской песни с хором. Впечатление постепенного погружения в состояние сна создают нисходящие мелодические линии, размеренное монотонное движение с отсутствием каких-либо акцентов, мягкое звучание струнных, а также глубокий низкий тембр голоса (бас). При этом соло, как и в арии Ночи, не выделяется на фоне инструментальной партии, являясь органичной частью фактуры. Особым отзвуком французской интонационной культуры является декламационность вокальной партии с многозначительными паузами и широкими ораторскими интонациями. При этом нужно отметить использование в них «пустых», «холодных» кварто-квинтовых интонаций в пределах октавы. Возможно, это подчёркивает трактовку темы сна как состояния, перетекающего в сферу смерти, небытия. «Шаговая» ритмика, постоянное паузирование вызывают ассоциации с образом траурного шествия<sup>4</sup>. Ария Сна, несомненно, резко выделяется в контексте не только арий маски Ночи, но и большинства арий «Королевы фей». Необычное тембровое и метроритмическое решение, особое качество звукописи, направленной не на изобразительную картинность, а

на «материализацию» неуловимого, непредметного состояния, придаёт этой арии исключительную весомость. По-видимому, это обусловлено особым статусом темы сновидений в барочной онтологии<sup>5</sup>. Сцены, посвящённые теме сна, обрели место в европейском музыкальном театре<sup>6</sup>, а жанр колыбельной стал «визитной карточкой» французской театральной музыки, нередко вступая в союз с пасторальной поэтикой: «Sommeil – грёза о волшебном мире, подобная грёзам о счастливой Аркадии, и сон незаметно обращает всё вокруг – и лесную тень, и голоса птиц, и ручей – в нечто нереальное, эфемерное и далёкое: в недостижаемо прекрасный остров Альдины» [2, с. 253].

Между этими двумя великолепными ариями звучат небольшие арии Загадки и Тайны<sup>7</sup>. Обращает на себя внимание высказывание В. Конен относительно их функции: «композитор искал эффект “облегчения”, – столь откровенно трактует он эти два номера, как интерлюдии между двумя моментами высокого драматического “накала”» [3, с. 163]. Ария Загадки – типичная французская *air de cour*, которую среди номеров маски Ночи выделяет отсутствие инструментального вступления и заключения. Простая мелодическая линия сольной партии продублирована в аккомпанементе, а *continuo* выдержано в характере камерного музицирования. Ария Тайны носит оттенок пасторальной песенки-танца (возможно, менуэта). Регулярное паузирование в инструментальной партии, по-видимому, предвосхищает арию Сна. Концертирующий во вступлении и заключении дуэт флейт (единственный на протяжении всей партитуры «Королевы фей») придаёт арии яркую неповторимость. Их просветлённое, но всё же прохладное, несколько отстранённое звучание, с одной стороны, адресует к сфере пасторали, а с другой, – органично трактовке ночной тематики, связанной с образами смерти и инобытия<sup>8</sup>. Немногочисленные «намёки» на английский пейзаж прослеживаются в мерцании национальной ритмики (обратный пунктир).

Завершается маска Ночи, композиционно родственная французскому дивертисменту, обычным для подобных сцен Танцем спутников Ночи, написанном в технике двойного канона с «опоясывающей» ансамблировкой (1-я тема – виолончели и первые скрипки, 2-я тема – альты и вторые скрипки)<sup>9</sup>. Четыре мелодические линии словно предназначены для каждого из персонажей, которые сгруппированы, таким образом, в соответствии с музыкально-стилистической логикой: Ночь – Сон, Загадка – Тайна. Хореографичность, театральность, персонифицированная зримость этой музыки проявляется и во внутренней активности голосов фактуры: при довольно спокойном движении наблюдается ритмическая нестабильность.

Высокая степень целостности маски Ночи обеспечивается комплексом факторов: ладотональное единство, логика следования вокальных тембров – от самого высокого к самому низкому, интонаци-

онно-ритмические «арки», концептуальная универсальность: «...“маска” Ночи предстаёт перед нами “двуликкой”: как драматическое и возвышенное “таинство” Сна и, одновременно, как земная лирическая “колыбельная”» [5, с. 104].

*Аллегорический дивертисмент IV акта* также представляет собой масштабную «макромаску», звучащую на рассвете после примирения Титании и Оберона. Частое завершение английских масок сценой рассвета [5, с. 114] является наследием традиции ночных маскарадов. Хотя музыкальная композиция IV акта – ещё отнюдь не завершение грандиозного спектакля, некоторые смысловые итоги здесь уже намечаются: прежде всего, магистральная концепция гармонии.

*Симфония*, открывающая «макромаску», выполняет функцию «инструментального пролога». Это обозначение отсылает к итальянской традиции, которая, при общей «полистилистичности» сцены, имеет большое значение. Скорее всего, симфония следует традиции венецианских увертюров второй половины XVII века – крупных композиций, приближенных к циклическим сонатам: с неторопливым началом, контрастом характера и темпа разделов, усиленной полифоничностью и частым концертированием труб [1, с. 32-35]. Первая часть симфонии, в свою очередь, представляет собой «микроувертюру» с торжественным первым разделом и небольшим фугато во втором. Вторая часть обозначена автором как *Canzona*, – снова «итальянский реверанс». Третья (*Largo*) – сарабанда, близкая по материалу ариям Ночи, Сна, Зимы, репрезентирующим «сферу небытия». Четвёртая – полиаффектный финал, где первый раздел (*Allegro*) написан в духе тарантеллы, а медленная середина (*Adagio*) образует арку с *Largo* сонаты. В этом сонатном цикле развернуты две главные сферы, которые получают развитие в маске. Первая – триумфально-героическая – в «увертюре», канцоне и первом разделе финала: *D dur*, фанфарные интонации, активная ритмика, диатоника, динамика *f*, звучание труб и литавр, быстрый темп. Вторая – скорбно-лирическая – в *Largo* и *Adagio* (*h moll* третьей части), с тональными «блужданиями» в середине финала, ламентозной интонационностью, хроматикой, преимущественно тихим звучанием или динамикой «угасания» от *mf* к *pp*, мягкой оркестровкой струнных, медленным темпом. Итальянская стилистика проявлена и в активном концертировании, в яркой риторичности музыки медленных разделов.

Инструментальная интрада сменяется вокальными номерами, представляющими собой вторую часть монументального вступления к явлению Феба. Первый из них – ария *сопрано* – содержит в жанровом отношении синтез английской песни с хором, с присущими ей песенно-танцевальными ритмоинтонациями, и итальянской арии с колоратурами и риторическими фигурами. *Дуэт альтов* (контртеноров) также строится на остинатной фигуре в басу (*ground*),

совмещая бытовой жанр менуэта с оперной колоратурой. Эта микросюита распетых танцев усиливает принцип, намеченный в симфонии, и содержит связи интонационного (фанфарность), конструктивного (эхо-эффекты) и тонального (*D dur*) планов.

Не только вступительная симфония написана как сонатный цикл, но и строение маски Солнца можно уподобить *sonata da camera*. Выход Феба, Ария Феба и приветственный хор составляют собственно маску Солнца. При этом антре божества выполняет двойственную функцию завершения пролога и начала действия. Музыкальные средства, связанные с торжественно-героической образностью славления, объединяют инструментальный Выход Феба и грандиозный хор.

Ария Феба написана в итальянской манере: инструментальное вступление и ариозный речитатив импровизационного характера сменяются пасторальной *aria di minuetto*. Отметим, что здесь также представлены две сферы – смерти (небытия, инобытия) и жизни. Вступление и речитатив, воплощающие образ суровой зимы, написаны в стилистике арии Ночи из II акта (высокие струнные, влетающий в инструментальную фактуру вокальный «голос-тембр», медленный темп, плавное движение мелодических линий с минимальными скачками в узком диапазоне, тональность *a moll*, в которой, кстати, будет звучать ария Зимы из маски Времени года).

Маска Времени года по мотивации появления персонажей, по особенностям введения материала (после помпезной сцены Феба), казалось бы, должна иметь дополнительно-вставной характер. Тем не менее, в смысловом, композиционном и контекстуально-драматургическом отношении она является одним из важнейших концептуальных узлов «Королевы фей».

Тема времени года масштабно развернута в европейском искусстве Ренессанса и Барокко<sup>10</sup>. В XVII веке она звучала пессимистически, как символ изменчивого, преходящего бытия, и в рамках такого толкования получает претворение и у Пёрселла. Появлением в определённой показательной последовательности Весны, Лета, Осени и Зимы композитор воплощает концепцию «от жизни к оцепенению», намеченную уже в угасании звучания среднего раздела финала симфонии. Аллегорическая маска Времени года представляет всё те же сферы жизни и смерти. При общем принципе бинарности в этой сцене имеет место парная группировка номеров.

Ария Весны (сопрано, *h moll*) и ария Лета (альт, *G dur*) обобщённо-пасторального склада, по словам В. Конен, «строятся на танцевально-сюитной основе, масштабы развития невелики, мелодический стиль несколько “простоват”», «всю мощь своего воображения Пёрселл словно бережёт для последних двух аллегорий» [3, с. 177]. Скорее, их можно назвать песнями-ариями, первая из которых имеет итальянский акцент (стилистика *bel canto*, колоратуры, риторическая фигура *circulatio* на слове *round*), а вторая

– французский (сдержанность и элегантность несколько «наивной» придворной арии, стилизованная пасторальность которой усилена введением гобоев).

Несмотря на определённый контраст между арией Осени (тенор, *e moll*) и арией Зимы (бас, *a moll*), в них есть общие «французские» качества, проявляющиеся в линейности вязкой монохромной (струнные) фактуры, полифонической текучести. Они соединяются с такими яркими чертами итальянского музыкального мышления, как концертное скрипко в арии Осени, тотальная хроматизация в арии Зимы, наряду с демонстративной риторичностью (*passus duriusculus* в первой фразе о приходе зимы или *anabasis* при упоминании солнца). При общей тенденции нарастания качеств, репрезентирующих сферу инобытия, от арии Ночи до арии Зимы, отметим особое переходное положение арии Осени, где через опосредованную жанровость (пунктирный ритм, фанфарность) проявляется связь с витальной сферой. Ария Зимы – тихая трагическая кульминация маски, посвящённая осознанию оборотной стороны бытия. Демонстрируя её пугающий лик, голос Зимы словно призывает зрителей к переоценке прошедших перед ними ранее светлых образов. По силе воздействия эта ария сопоставима с такими монологическими высказываниями, как арии Ночи и Сна, речитатив Феба, Жалоба Нимфы из V акта.

В целом, как и маска Ночи, маска Времени года представляет собой французский аллегорический дивертисмент. Явные параллели с музыкальной сценой II акта просматриваются в последовательном появлении четырёх солирующих персонажей, объединяющихся в заключительном танце, общем сгущении колорита через понижение вокальных тембров. Однако, в отличие от маски Ночи, более сбалансированной и композиционно-драматургически уравновешенной «опоясывающей рифмой» арий Ночи и Сна, здесь наблюдается своего рода «парная рифма» со смысловым крещендированием к арии Зимы, которая образует арку с речитативом Феба, тем самым усложняя соотношение масок Феба и Времени года.

Хор, вводимый после арии Зимы, с одной стороны, выполняет драматургическую функцию позитивного финала, восстанавливающего гармонию, а с другой, предельно остро подчёркивает проявление антиномичной природы барочного универсума, в котором «хаотичное состояние мира рационализируется в виде двойственности, разноплановость жизни выражается через всеобщий дуализм» [2, с. 51].

При переработке комедии Шекспира в либретто «Королевы фей» большой объём оригинального текста был сокращён. При этом оказались исключены фрагменты, содержащие выражения человеческих чувств, понимаемых как проявления неразумности. Музыка стала не только весомой компенсацией купированных эпизодов, – она призвана расставить новые акценты в трактовке общей темы вторичности человека по от-

ношению к законам мироздания. Особенно ярко идея неотвратимости универсальных законов проведена в масках-аллегориях Ночи и Времени года, связанных с темой цикличности. Таким образом, в «Королеве фей» относительно «Сна в летнюю ночь» усилена идея дов-

леющих над человеком мировых сил. Именно аллегорический план произведения связан с демонстрацией незыблемых законов бытия, в числе которых оказываются концепция цикличности, изначальной гармонии бытия, непостижимости природных сил.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В связи с «Королевой фей» упоминаются различные виды французского музыкального театра: *comédie-ballet* [8], балетные дивертисменты Люлли [5], *ballet de cour* [3].

<sup>2</sup> Понятие «маска» многоуровнево: масками называли различные композиции – от небольшой сцены до спектакля. В рабочем порядке в статье вводится понятие «макромаски», причём под «маской» подразумевается содержательно и композиционно завершённая вставная музыкально-драматическая сцена, а под «макромаской» – сочетание двух и более таких сцен.

<sup>3</sup> Персонажи сферы ночи традиционны для жанра маски («Оберон» Б. Джонсона, «Маска лордов» Т. Кэмпбелла, «Видение двенадцати богинь» Даниеля [5, с. 101]).

<sup>4</sup> Тональность маски *c moll* использовалась композитором в траурных произведениях («Музыка на смерть королевы Марии», «Канцона для похорон королевы Марии»).

<sup>5</sup> «Сон совершает прорыв в невидимое глазу бодрствующего, а невидимая реальность для барочного художника – всегда реальность истинная. Поэтому сон дороже действительности» [2, с. 240].

<sup>6</sup> Например, Пролог оперы Ф. Кавалли «Любовь Аполлона и Дафны» (1640), где Морфей и его спутники обеща-

ют публике красочные сны (последующее действие – видения наяву); Колыбельная Арнальты из «Коронации Поппеи» К. Монтеверди (1642); сон Атиса из «Атиса» Ж.-Б. Люлли (1676). Божество Сна появляется в «Балете зачарованных рыцарей» (1615) и «Диане Фонтелло» А. Демаре (1686). Пёрселл включает в «полуоперу» «Королева индейцев» (1695) прелюдию Бога снов. В число стереотипных театральных декораций XVII века входила «Пещера снов».

<sup>7</sup> Р. Мур называет их песнями [9, с. 111].

<sup>8</sup> Такое же темброво-фактурное решение встречается у Пёрселла в «Оде на день св. Цецилии» (текст «Напрасно любовная флейта...») и в «Вечерней песне», открывающейся Симфонией для двух флейт.

<sup>9</sup> «Финальный балетный эпизод поразителен тем, что при всей облегчённости восприятия и театральной картинности построен на сложнейшей полифонической основе» [3, с. 164].

<sup>10</sup> Она «наделялась определённым философским смыслом: смена времён года рассматривалась в аспекте смены периодов человеческой жизни, и в таком аспекте весна, то есть пробуждение природных сил, олицетворяла начало и символизировала юность, а зима – конец пути – старость» [4].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко. – М.: Композитор, 2005.

2. Бульчёва А. В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. – М.: Аграф, 2004.

3. Конен В. Д. Пёрселл и опера. – М.: Музыка, 1978.

4. Майкапар А. Е. «Времена года» Антонио Вивальди [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.maikapar.ru/articles/vremena.shtml> (04.01.2007).

5. Роднянская М. Л. Английские национальные традиции в музыкально-драматических произведениях Пёрселла: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1986.

6. Adams M. Henry Purcell: The origins and development of his musical style. – Cambridge, 1995.

7. Dent E. J. Foundations of English Opera. – New York: Da Capo Press, 1965.

8. Lefkowitz M. Masque // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. – Macmillan Publishers Limited, 2001. (DVD-ROM).

9. Moore R. E. Henry Purcell and the Restoration Theatre. – London, 1961.

**Ткачук Алина Владимировна**

аспирантка кафедры истории музыки  
Новосибирской государственной консерватории  
им. М. И. Глинки





В. С. ВИНОГРАДОВА

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

## МИРОЗДАНИЕ ПО МЕССИАНУ (о программах и авторских комментариях к фортепианному циклу «Каталог птиц»)

УДК 781:598.2

Согласно Мессиапу, «... в артистической иерархии птицы – величайшие музыканты, существующие на нашей планете...» [6 с. 43]. Композитор наблюдал птиц постоянно, писал о них как о близких, радовался встречам с ними, выделял из них самых одарённых.

Степень внимания Мессиапа к этим удивительным созданиям не имеет аналогов: «Это может быть грустно, но я, наверное, первый композитор, заинтересовавшийся пением птиц. Я не первый заинтересовался природой, до меня были Берлиоз и Вагнер, любившие горы, Дебюсси, любивший ветер, воду, облака, туманы и все самые прекрасные и самые поэтичные явления природы: о птицах же композиторы явно забыли» [6, с. 55].

Это суждение Мессиапа требует некоторых пояснений. Безусловно, степень его погружения в мир птиц значительно превосходит всю предшествующую композиторскую орнитологию, но, тем не менее, французской музыке в целом близка тематика, связанная с образами птиц, примерами чего могут служить пьесы Куперена, Рамо, Сен-Санса, «Естественные истории» Равеля и многие другие опусы. Возможно, столь частое обращение композиторов Франции к образам птиц сопряжено с национальным образом мира, в котором, согласно А. Гачеву, воздух занимает первичное положение среди природных стихий [1].

Птицам посвящены многие произведения Мессиапа, в том числе «Пробуждение птиц» для фортепиано соло и оркестра, «Экзотические птицы» для фортепиано соло, малого духового оркестра, ксилофона, колокольчиков и ударных, «Чёрный дрозд» для флейты и фортепиано. Упоминания о птицах встречаются в авторских комментариях к фортепианному циклу «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», к «Квартету на конец времени», одна из частей которого названа «Бездна птиц», и к другим произведениям.

Центральным сочинением орнитологической направленности является «Каталог птиц» – фортепианный цикл, написанный Оливье Мессиапом в 1956-1958 гг. «Каталог» состоит из тринадцати пьес, объединённых в семь тетрадей. Каждая из пьес носит название определённой птицы:

*Первая тетрадь*: I. Le Chocard des Alpes (альпийская галка); II. Le Lorient (иволга); III. Le Merle Bleu (синий каменный дрозд). *Вторая тетрадь*: IV. Le Traquet

Stapazin (чёрнопегая каменка). *Третья тетрадь*: V. La Chouette Hulotte (серая неясыть); VI. L'Alouette Lulu (лесной жаворонок). *Четвёртая тетрадь*: VII. La Rousserolle Effarvatte (тростниковая камышовка). *Пятая тетрадь*: VIII. L'Alouette Calandrelle (малый жаворонок); IX. La Bouscarle (широкохвостая камышовка). *Шестая тетрадь*: X. Le Merle de Roche (пёстрый каменный дрозд). *Седьмая тетрадь*: XI. La Buse Variable (канюк); XII. Le Traquet Rieur (белохвостая каменка); XIII. Le Courlis Cendre (большой кроншнеп).

Наряду с этими «центральными персонажами», в литературном тексте присутствуют упоминания и о многих других птицах (всего их более пятидесяти). Каждой пьесе предшествует подробная авторская программа, поэтично рисующая птиц и среду их обитания. Кроме того, в самом нотном тексте немало словесных комментариев, обращённых, главным образом, к исполнителям и содержащих указания, связанные с воплощаемыми образами.

Первое издание рукописи содержало иллюстрации художника Андре Бегена, специально созданные для «Каталога птиц». Иллюстрации выполнены в реалистической манере, птицы выписаны на них тщательно, почти с фотографической точностью. Хотя тот факт, что Мессиап предпочёл фотографиям «живые» рисунки, сам по себе показателен с точки зрения слияния орнитологического и художественного начал. Это слияние важно для творческих установок композитора, чьи программы и комментарии к «Каталогу» представляют ценность не только своими уникальными художественными достоинствами, но и научной составляющей; не случайно, рассказывая о птицах, сам композитор называет себя орнитологом.

Научная составляющая мессиаповских текстов проявлена, прежде всего, в точных указаниях на определённых птиц, причём эти указания даны не только в названиях, принятых в бытовом определении на французском языке, но и на латыни. В комментариях к «Каталогу» Мессиап говорит о том, что написанию произведения предшествовали частые продолжительные поездки, цель которых состояла в подробных записях пения птиц: «... я попытался точно передать пение птицы, типичной для данного района, в окружении её соседей, а также пение в различные часы дня и ночи, в сопровождении, в гармоническом

и ритмическом плане, запахов и красок пейзажа, в котором эта птица живёт...» [6, с. 52].

Картины природы в авторских текстах к «Каталогу птиц» имеют явный космогонический отсвет. Центральным элементом этой космогонии становится солнце, взаимодействующее с разными природными стихиями и ландшафтами – небом, водными просторами, горами, долинами, скалами и т. д. Солнце заливают своим светом каменную пустыню (№ VIII); подобно сверкающей ленте, солнечный свет протягивается по морю (№ IV). Солнце определяет спектр красок мироздания: «Пруд кувшинок, 6 часов утра: восходит солнце, окрашивая всё вокруг в розовые, оранжевые и лиловые тона» (№ VII). Охватывая весь природный ландшафт, солнце преобразует мир, меняет палитру его цветов: «Начиная с вершины, вокруг него всё шире разливается золотое сияние до тех пор, пока солнце полностью не станет золотисто-жёлтым. Оно поднимается всё выше» (№ IV). Краски мира непрестанно меняются. Так, «небо окрасилось в розовые, оранжевые и фиолетовые тона..., становится тёмно-фиолетовым...» (№ VII).

Природные стихии и разные виды ландшафта воссозданы в текстах Мессиаана во взаимосвязи. Так, солнце взаимодействует с водой («... кроваво-красный диск отражается в озере, окрашенном в те же тона, постепенно погружаясь в воду», № VII), вода – с деревьями («В зелёной воде отражаются ивы и тополя», № IX). Игра солнца с морем ассоциируется у Мессиаана с цветовой палитрой драгоценных камней и минералов: море «голубое, как сапфир или Берлинская лазурь» (№ III), оно «серебрится на солнце» (№ XII).

Как видно из приведённых фрагментов, авторские комментарии рисуют не застывшую картину, а непрерывный процесс, происходящий в мироздании. Изменения в состоянии природных стихий, деталей ландшафта, в красках окружающего мира обнаруживаются постоянно; всё живёт, дышит, преобразовывается.

Даже горы представлены как явления живой природы, пробуждающие богатейшие, сменяющие друг друга ассоциации. Так, в пьесе № X гряда скал рождает у композитора аналогии с ритуальными, магическими видениями: «... скопление скал на Макс Эрнст напоминает каменных призраков в монашеских клобуках, несущих мёртвую женщину, волосы которой волочатся по земле... Гигантская рука возвышается над каменными монстрами, изображая магический символ...».

Такого рода описания-ассоциации наталкивают на воспоминания и вызывают многообразные ощущения, что делает их более насыщенными и живыми. Удивительные ассоциации, создающие переливающуюся богатейшим спектром красок картину мироздания Мессиаана, ценны как художественное явление. Подробные, ёмкие, они рожают перед глазами образы, создающие ауру удивительного, разнообразного, живого мира, в котором обитают птицы – основные персонажи «Каталога». В комментариях композитора представлены описания внешнего облика птиц, их повадок и, конечно, пения.

Обрисовка внешнего вида птиц в основном предстаёт посредством аналогий, метафор, сопоставлений. Это могут быть ассоциации с конкретными предметами; например, клюв птицы уподобляется серпу и ятагану: «... на высоких лапах, с очень длинным загнутым клювом в форме серпа или ятагана – это большой кроншнеп...» (№ XIII).

Природа со вкусом «одела» всех птичек, используя богатейшую палитру красок, сочетания цветов, различные их оттенки. Часто с целью воссоздания этого буйства красок Мессиаан приводит несколько градаций цветового спектра; например, у совы «пёстрое, рыжеватое-коричневое оперение» (№ V); большой кроншнеп представлен: «... в полосатом оперении с вкраплениями желтовато-рыжего, серого и коричневого» (№ XIII).

Характер, манера поведения птиц (как своего рода персонажей театра природы) также отражены в мессиаановских словесных описаниях. Порой «амплуа» этих персонажей представлены в сопоставлениях – как, например, в первой пьесе («Альпийская галка»), где буквально в нескольких словах рисуется картина, наполненная энергетикой, исходящей от птиц: «Величественный и безмолвный, большой королевский орёл парит, широко раскинув крылья, поддерживаемый воздушными потоками. Слышатся хищное хриплое карканье и ворчание ворона, властелина высоких гор».

Иногда Мессиаан описывает полёт птиц; например, в № 4 читаем: «Трио больших воронов взлетает над прибрежными скалами с громким важным карканьем...». Порой возникают ассоциации с фигурами высшего пилотажа: «... Галки, с криками, совершают акробатические полеты (планирование, пикирование, мёртвая петля) над пропастями...» (№ I).

Мироздание Мессиаана полнится разнообразными звуками. В тексте постоянно встречаются такие речевые обороты, как «крик хохлатого жаворонка», «свистящие переливы скворца», «двойной хриплый крик фазана».

Пение птиц отражено в авторских текстах посредством богатейшей палитры ассоциаций, в том числе связанных с музыкой и поэзией. Наиболее часто встречаются музыкальные определения: «у крапивника стремительный и быстрый речитатив», «пронзительные рулады соловья...», «стаккато пусьтельги», «слышится долгое соло тростниковой камышовки», «отдалённые волшебные нотки...» (об удоде), «дробь на двух мелодичных нотах певчей славки», «скрипучие трели» (сарыча), «три ноты садовой овсянки», «чарующие репризы» певчего дрозда.

При описании техники владения голосом возникают аналогии с вокальным искусством (упоминание о «блестящем виртуозном пении» дрозда) и с типом речи (пение скворца Мессиаан называет «скороговоркой»). Ритмические фигуры пения птиц Мессиаан фиксирует посредством размера стиха: «анapest удода», «амфимакр горихвостки», «ямбические ритмы» коростели.

Тембровые особенности голосов птиц также передаются в мессиаановских программах посредством

ассоциаций; он пишет о «хрустальном перезвоне просянки», «переливах очковой славки», о «ликующем, звенящем» пении скворца, о певчем дрозде, который «добавляет свой чарующий тембр к жемчужным каскадам зарянки». Особенно часто возникают аналогии со звучанием музыкальных инструментов. Так, пение камышовки напоминает «звук ксилофона», в нём слышится «дребезжание струны и глассандо арфы»; в связи с пением удода говорится о «блестящих выпадах (словно звуки клавирина, слившиеся со звуком гонга)...», «рёв большой выпи» вызывает аналогии со звучанием охотничьего рога (№ VII).

В текстах фиксируется характер голоса птиц: например, зарянка обладает «вкрадчивым и нежным голоском», «причудливая весёлость» свойственна горной овсянке, «победоносная песнь» – зяблику, «громкое, резкое, прерывистое» пение отличает чёрнопеюгу каменку. Встречаются и уподобления настроению, как в описании пронзительных криков серебристых чаек, исполненных «резкой, дробной насмешки». Сравнение с голосом человека в состоянии аффекта находим в пятом номере: «...призыв неясный: то мрачный и печальный, ... то переходящий в вопль ужаса, словно крик избиваемого ребёнка!...». В одном из номеров описан «причудливый необыкновенный хохот зелёного дятла» (№ VII)

Ассоциациями с явлениями звукового мира полнятся тексты Мессиаана. Так, песню зарянки композитор сравнивает со звуком «перекагывающихся жемчужин, сминаемой бумаги, шелеста шёлка», пение камышовки – со «скребующимися звуками ... скрипом вынимаемой пробки», а «пеночка-теньковка добавляет в общую картину отрывистые звуки, похожие на падающие капельки воды». Порой пение птиц рождает зооморфизмы: «...мяукающие и тьякающие звуки, издаваемые сычом...».

Встречаются в мессиаановских программах и образы-ассоциации с фантастическими, ориентальными, мистическими явлениями: «слышно только отдалённое

уханье, похожее на звук колокола из потустороннего мира...» (№ V). Аналогии с музыкой экзотических стран рождает пение дрозда: «В скалистой расщелине, от которой отражается эхо, поет синий каменный дрозд... Его пение, почти экзотическое, напоминающее музыку Балинезии, сливается с шумом волн» (№ III).

Пение птиц представлялось Мессиаану неотъемлемым элементом мироздания, вписанным в космогонию солнца. В птичьем пении отражается их сопричастность миру, чувствительность к восходу и заходу солнца, к сезонным изменениям в природе: «Самое благополучное время года – весна, пора любви, то есть апрель, май, июнь, а лучшие часы – восход и заход солнца, то есть утром около шести часов в апреле и между четырьмя и пятью часами в июне и вечером около семи часов в апреле и около девяти и даже половины десятого в июне» [6, с. 50].

Это наполненное пением птиц звучащее мироздание антропоморфно, оно способно передать состояние и настроение окружающего природного ландшафта как живого существа. Так, в тринадцатом номере Мессиаан описывает пение большого кроншнепа, «... неторопливые грустные трели, спонтанные, постепенно нарастающие, и переливчатый трагический призыв, выражающий полное уныние морского пейзажа».

Все составляющие подробных авторских программ, комментариев и ремарок, которыми полнятся тексты «Каталога птиц», фиксируют, казалось бы, детали, носят характер отдельных зарисовок, кратких описаний картин и образов, но это не приводит к дробности, фрагментарности текста. Однако, за лаконичными зарисовками воссоздаётся целостное, пульсирующее мироздание; каждый элемент органично вписывается в него, дополняет неповторимыми красками. Все эти элементы сосуществуют рядом, в гармонии, образуя единую и удивительно живую картину мира, воссозданного композитором.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Академия, 1998.
2. Екимовский В. Оливье Мессиаан. – М.: Сов. композитор, 1987.
3. Мессиаан О. «Вечная музыка цвета...»: речь на конференции в Нотр-Дам / пер. и примеч. Е. Кривицкой // Музыкальная академия. – 1999. – № 1. – С. 233-235.
4. Мессиаан О. Противоположности // Советская музыка. – 1988. – № 12. – С. 114-115.
5. Bernard J.W. Messiaen's Synaesthesia: the Correspondence between Color and Sound Structure in his music // Music Perception. – 1986. – № 1. – P. 41–68.
6. Messiaen O. Catalogue d'oiseaux pour Piano. – Paris: Alphonse leduc, 1975.
7. Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. – Paris, 1967.

### Виноградова Вера Сергеевна

аспирантка кафедры истории музыки  
Саратовской государственной  
консерватории им. Л. В. Собинова



Л. В. ГУРЬЯНОВА

Воронежская государственная академия искусств

## ОБ ОСОБЕННОСТЯХ МЕТРОРИТМА В ЦИКЛЕ ИГОРЯ РЕХИНА «24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ ДЛЯ ГИТАРЫ»

УДК 781.62

Диалектика музыкально-исторического процесса – явление многомерное, всеохватное и во многом определяемое с позиций конкретного временного отрезка. Различные его составляющие могут претерпевать значительные и незначительные оценочные коррективы, равно как и обладать достаточной устойчивостью в своём фактическом и вербальном выражении. Одной из таких составляющих, не подлежащих сомнениям и оспариванию, безусловно, является жизнеспособность отработанных временем жанровых и структурно-стилистических моделей. Феномен одной из них вот уже несколько столетий занимает умы и приковывает внимание не одно поколение мыслящих музыкантов. Речь идёт о структурной модели прелюдий и фуг, заданной «Хорошо темперированным клавиром» И.-С. Баха.

Активное обращение композиторов XX столетия к форме полифонического макроцикла во многом срезиссировало тенденцию интереса к ней музыкантов современности. В широком смысле слова процесс появления полифонических циклов на разных исторических этапах и в рамках различных национальных школ можно уподобить «вариациям на один жанр» (В. Болобольшева), первые страницы которых открыли имена Д. Шостаковича, Р. Щедрина.

Созданные в последующие десятилетия циклы прелюдий и фуг в значительной степени расширили панораму авторских «вариаций» баховской модели. Полифонические опыты Р. Беллака, Б. Лестера, Э. Раутаваара, А. Флярковского, С. Слонимского, Д. Смирнова, Г. Джапаридзе и других композиторов мастерски продемонстрировали её возможности не только как «лаборатории» современного контрапунктического письма, но и как органичного «пространства» для выражения художественно-эстетических принципов музыканта, его индивидуальной стилистики.

Полифонический цикл Игоря Рехина «24 прелюдии и фуги» для шестиструнной акустической гитары – первое сочинение в ряду созданных для инструмента соло и полностью структурно соответствующее баховской модели. Написанный ранее для 2-х гитар макроцикл М. Кастельнуово-Тедеско «Les guitares bien temperées» («Хорошо темперированные гитары», op.199) иначе организован тонально (по минорно-мажорному квинтовому принципу) и ориентирован на полифонию в дуэтом исполнении. Последнее, в свою очередь, является серьёзным основанием для

констатации лишь косвенной связи обоих сочинений, отсутствии прямых параллелей.

Принимая во внимание неоднократно отмеченную в публикациях (Н. Симакова, В. Болобольшевой, И. Васирук) высокую оценку самого факта появления цикла Игоря Рехина, более значимым представляется вопрос рассмотрения полифонического цикла в контексте отражённых в нём проблем современности и авторского взгляда на них. В конечном счёте, звуковой образ любого музыкального сочинения является проекцией эстетической диады Художник – Время.

Будучи убеждённым, что «...для композитора сегодня главное не в количестве написанных сочинений, а в их художественной ценности» [7, 159], Игорь Рехин в своей музыке находит весьма интересные способы выражения эстетических представлений своих современников, придавая, тем самым, произведению действительно художественную значимость и актуальность. И в этом не последнюю роль играют вопросы программности – основополагающие и ключевые для понимания образного содержания цикла. Менее всего этот ракурс освещён в музыковедческих исследованиях, так как механизм выявления факторов программности требует детального изучения оригинального нотного текста в рамках всей циклической композиции.

Определённые ориентиры, указывающие на тематическую заданность цикла «24 прелюдии и фуги для гитары» можно найти в авторской статье [7], последовательно раскрывающей истоки творческого замысла, а также мотивы обращения именно к баховской модели полифонического цикла. Интерес к музыке великого гения, почитание классических традиций барокко и желание, по словам самого композитора, «проститься с музыкой XX века» смелым «росчерком пера» в новом тембровом звучании – всё это уже можно отнести к стилевой и формообразующей направленности программы.

Другая её составляющая – жанровая – также читаема. И не только в прямом значении этого слова, имея в виду авторские комментарии в вышеупомянутой статье, но и другом его смысловом выражении – в музыкально-звуковом. Использование полистилистики ярче всего открывается в аллюзиях на жанр: «Я искал свободы в использовании любых музыкальных средств и стремился не связывать свою фантазию. В общих чертах в этом цикле можно най-



ти: прелюдии – стилизации барочных форм (1), прелюдии – импровизации (2), прелюдии – медитации (3), этюды (4), пьесы в ритмах блюза (5) и шансон (6)» [7, с. 164].

Однако особенный интерес всегда представляют не явные проявления программности, а её скрытое действие на уровне семантики отдельных музыкально-лексических единиц. Фундаментальное исследование Болеславом Яворским творчества И.-С. Баха и изучение «Хорошо темперированного клавира» с точки зрения смыслового выражения использованного в нём интонационного «словаря эпохи» – яркое тому подтверждение. А мысль о том, что «... понятие “чистой” музыки становится весьма условным ... Истинная музыка всегда программна, её программа – отражение процесса невидимой жизни духа» [6, с. 17], – представляется закономерным выводом, проявляющимся в условиях современности и опирающимся на высокий уровень научных исследований в области музыковедения.

Проблема актуальности сочинения, отражения в нём характерных «примет» времени и соответствующих ему ценностных ориентиров всегда представляются сверхзадачей для любого мыслящего художника. Поэтому не совсем беспочвенной выглядит гипотеза о трактовке музыкального произведения как некоего звукового пространства, фиксирующего определённый временной отрезок, и связанная с этим идея его наполнения определёнными содержательно-смысловыми единицами. В цикле И. Рехина «24 прелюдии и фуги для гитары» некоторые из них можно выявить и достаточно чётко обозначить на примере рассмотрения особенностей метроритмической драматургии.

Относясь к музыке как к объективно созданной эстетической реальности, композитор задаёт ей свою меру – меру музыкального времени, меру соотношения его сильных и слабых долей. Динамика движения мысли, основанная на борьбе стабильных и нестабильных её элементов – метра и ритма – подвергается значительной внутренней «перепланировке». Регулярность, как основное свойство метра, фактически теряется. И первое, что явно указывает на временную раскоординированность, – неровность пульсации, выраженная в фиксации счётной доли различными длительностями (четвертью, восьмой). Метрическое поле многих прелюдий и фуг в цикле характеризуется микстовым биением, что, учитывая также отсутствие какого-либо внутреннего ритма в его чередовании, является прямой проекцией авторского восприятия пространственно-временной модели реальности. Его истоки – в самой природе человека, где дыхание и пульс соответствуют наименее автоматизированному, нерегулярному ритму, связанному с различными эмоциональными состояниями.

Так, в прелюдиях *C, cis, D, Es, f*, а также в фугах *Des, d, F, Ges, A, a, b* разнородная пульсация четвер-

тями и восьмыми представлена в весьма свободных вариантных сочетаниях (примеры № 1, 2).

Пример № 1

И. Рехин. 5. Prelude *D*

Пример № 2

3. Fugue *Des*

Однако при всей произвольности в смене разнородных долевых единиц нельзя не заметить общей тенденции, характерной практически для всех прелюдий и фуг, написанных в подобном метрическом плане. Речь идёт о принципе временного сжатия, выраженном в идее сокращения основной пульсационной доли. Все вышеназванные примеры, где четверть изначально задана в качестве ведущей меры счёта, в процессе своего развития «учащают» дыхание, вовлекая в свою орбиту размеры 2/8, 3/8, 5/8, 7/8. Данное обстоятельство вполне логично воспринимается как знаковый символ общей идеи ускорения ритмов Нового времени, его динамичного пульса. Композитор же «...имеет дело с временем как с реальным материалом» [1]. Концепционное видение его во многом соответствует образной метафоре: «Время упруго и требует руки мастера, который внутренним пульсом, как резцом придаст этой живой материи свойства энергетического “холста”» [1].

Но не только этим знаком «учащённого пульса» отмечены в цикле пространственно-временные характеристики. Свободное взаимодействие чётной и нечётной метрики (двудольности с трёхдольностью), произвольные чередования простых, сложных и смешанных размеров также дезорганизуют музыкальное поле, ставя во главу угла его нестабильность и переменность. Стихией максимально свободной акцентировки пронизаны практически все микроциклы. В прелюдии *cis moll*, например, восприятие метра как такового вообще относительно. Причудливые сочетания размеров 3/4, 2/4, 4/4, 5/8, 3/8, 4/8 только лишь номинально организуют звуковое пространство, фактически характеризуя его как иррациональное. Однако, несмотря на столь свободную трактовку временной меры в большинстве прелюдий и фуг цикла, показательна авторская идея «внутреннего ограничения» только кажущейся, на первый взгляд, максимальной свободы. Она ярко просматривается в принципе метрической архитектоники, включающем

в себя обязательное возвращение тематического материала коды в рамки основного размера. Безусловно, роль сдерживающего общую динамику фактора здесь налицо как одного из главных и направляющих в драматургическом процессе.

Отмеченные выше метрические характеристики составляют подобие «правил», действующих в пределах заданной структурной модели и установленных сообразно авторскому видению Настоящего. Скрытая программность диады Художник – Время реализуется достаточно рельефно.

Однако, следуя смысловой аксиоме «не бывает правил без исключений», а также, опираясь на анализ внутренней метрической организации цикла «24 прелюдии и фуги для гитары» И. Рехина, возможно «прочтение» знаковых элементов «Прошлое – Будущее». Показательно, что представляющие их жанры фуги и прелюдии как нельзя лучше выражают идею временной параллели: контраст рационального и эмоционального, заданного и импровизационного, строгого и свободного. В рамках общей композиции оба компонента антитезы также разведены во времени, вполне естественно не составляя единый микроцикл. Метрическая модель представлена в начальном разделе цикла, проявления аметрической модели – в завершающей его части.

Так, символом Прошлого, своеобразным «реверансом» давно ушедшей эпохе, можно назвать фугу *cis moll*. Это единственный образец в цикле, очерченный рамками выдержанной от начала до конца стабильной метрики (2/4). Устойчивость и соразмерность, как основополагающие начала, находятся в полном соответствии с заложенными в полифонической форме канонами *ratio*.

Аметрические, написанные вне какого бы то ни было музыкального размера, прелюдии *a moll* и *h moll* в образном смысле, пожалуй, можно уподобить смелому «взгляду в Будущее», не ограничивающему себя в перспективном видении звукового пространства (примеры № 3, 4).

Пример № 3

20. Prelude *a*

Пример № 4

24. Prelude *h*

В музыкальном же отношении подобная метрическая свобода – не что иное, как использование одного из приёмов ограниченной (управляемой) алеаторики. В данном случае алеаторики артикуляционной, предусматривающей «сочинение» исполнителем тех или иных артикуляционных элементов в ритмических условиях, заданных композитором. Отсутствие авторского деления звукового пространства на какие бы то ни было временные отрезки даёт музыканту определённый карт-бланш в возможности его моделирования в соответствии с собственными представлениями. А это, в свою очередь, является неоспоримым фактом сотворчества – процесса, предполагающего множественность музыкально-выразительных решений исходного замысла. Ведь «...любое искусство, не представляет собой нечто “уже-данное” и “уже-существующее”. По сути, вся временная сторона музыки представляет собой некую “виртуальность”, некую возможность, которая только имеет шанс на бытие, и впрямую зависит от степени и уровня усилия исполнителя» [1].

Рассматривая элементы скрытой программности на уровне метрико-временной реализации, нельзя обойти вниманием и другую немаловажную её составляющую – ритмическую.

Основанное на известном изречении Платона «Ритм – это порядок в движении звуков» [5], возможное развитие мысли относительно связи ритма с движением Времени не кажется столь уж нелогичным. И с этой позиции цикл И. Рехина можно интерпретировать как панораму ритмов современности, представленную сквозь призму художественного авторского видения.

Последовательно проводя единую концепцию Времени, характеризующуюся антитезами стабильность – нестабильность (переменность), рациональность – эмоциональность, заданность – свобода, композитор продолжает «озвучивать» их на уровне ритмических структур, используемых в цикле. При этом в качестве выражения свойств непрерывности времени, его текучести и стабильности как категории, выступают прелюдии и фуги с однородным ритмическим полем, основанном на движении равными длительностями. Это могут быть группы из восьмых, шестнадцатых, триольные комбинации в четвертных размерах, моторика звучания которых в своей непрерывности создаёт эффект заданности и поступательности объективного движения (пример № 5).

Пример № 5

1. Prelude *C*

По такому принципу строятся прелюдии *C, e, G, f, Ges, b*, фуги *f, B, H*. Уникальным примером в этом отношении является прелюдия *E dur*, выдержанная от начала и до последнего такта на тоническом органном пункте. Изложение его четвертями создаёт полную иллюзию механической пульсации, строго и непреложно организующей звуковое пространство. В данном случае ритмический фактор оказывается значительно сильнее метрического в драматургии целого, так как стабильность размера 4/4 всё же претерпевает единожды «сбой» (пример № 6).

Пример № 6

9. Prelude *E*

Однако выдержанность тонического остинато позволяет практически не ощутить внутреннюю переакцентировку, сохраняя временную константу в звуковом пространстве прелюдии.

Большая же часть прелюдий и фуг в ритмическом смысле отражает идею «упорядоченной свободы», выходя на безусловные параллели с аналогичным аспектом в метрической драматургии цикла. Идея взаимосочетаемости отчётливо просматривается в фактуре пьес, музыкальная ткань которых соткана на основе органической взаимосвязи нескольких ритмических фигур или групп. При этом тип рисунка каждой может быть различным, но практически во всех вариантных сочетаниях присутствует элемент синкопы. Для цикла – это неотъемлемая часть музыкального синтаксиса, находящаяся в прямом соответствии с её авторской трактовкой как знака нарушения, вторжения, несовпадения, дезорганизации. А это, в свою очередь, не что иное, как образная проекция на реалии настоящего Времени – Времени, которое поставило проблемы смещения акцентов в рамках, казалось бы, устойчивого и незыблемого.

Взаимосочетаемость особенно зрима и слышима в фугах *c, d, e, F, Ges, fis, G*, где контрапунктические соединения тем, противосложений и интермедий образуют неповторимую вязь ритмического узора (пример № 7).

Пример № 7

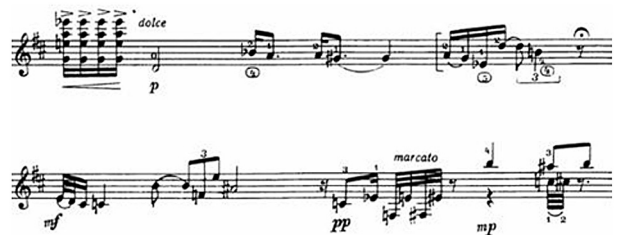
10. Fugue *e*

Однако идея свободного дыхания ритма всё же чётко регламентирована самим фактом его наличия в рамках заданного музыкального пространства. Композитор, по-видимому, осознанно не наделяет

эту структурную единицу чертами алеаторичности подобно метрическому решению прелюдий *a moll* и *h moll*. Возвращаясь к изречению Платона, характеризующему ритм как порядок, путь от полного его освобождения можно образно уподобить дороге к беспорядку, хаосу. А в условиях полифонической структурной модели, где чётко заданы координаты ладовые, тональные, формообразующие и тематические, такое движение полностью разрушило бы концепцию макроцикла, низведя её до абсурда.

Проявлением возможной степени свободы в трактовке ритмики, пожалуй, можно считать её «выход» из органики взаимосочетаемости. Но, тем не менее, даже в мозаично комбинированном, разнородном поле не теряется ощущение единства, повторяемости, последовательности, необходимое для осознания ритма вообще. Внутренняя пульсация четвертными длительностями так или иначе незримо присутствует, уподобляясь некоему «метроному» как механизму, регулирующему Время (пример № 8).

Пример № 8

24. Prelude *h*

Выразителем идеи раскоординированности и иррациональности, как знаковой для Времени настоящего и в большей степени будущего, является жанр прелюдии. Упомянутые выше в плане нетрадиционной метрической трактовки образцы *a moll* и *h moll* ярко демонстрируют перспективы движения по линии наибольшей свободы и на уровне ритмического синтаксиса.

Осознанию факта семантического единства метра и ритма в цикле и естественному слиянию этих понятий в более ёмкое «метроритм» способствует и выявление аналогичных принципов в подаче каждой из составляющих. Так, принцип временного сжатия, речь о котором шла ранее на примере диминуции метрической единицы, можно наблюдать и в рамках ритмического решения прелюдий *cis, d, g, A, as*, фуг *C, h*. Идея «учащённого пульса Времени» преломляется в ускорении темпоритма, являющегося, в свою очередь, результатом диминуции длительностей. В фуге *es moll*, например, динамика общего движения строится на постепенном сжатии начальной ритмической единицы темы – половинной длительности – до её малого бинарного эквивалента – шестнадцатой. Истоки подобного ускорения вполне объяснимы. Ведь «внутренний темпоритм имеет двигательную природу, неотделим от чувственной, эмоциональной стороны человека» [2]. И здесь можно отметить не



только удивительную последовательность в проведении авторской концепции восприятия объективного течения Времени сквозь призму сознания его субъекта – со-Временника, но и оценить мысль о том, что сам процесс – явление «живое» и достаточно динамичное. Проведение этой мысли в рамках фуги поистине мастерское, так как форма своей канонической заданности многих параметров, казалось бы, мало ориентирована на выражение эмоцио как смысловой антитезы рацио.

Резюмируя всё вышеизложенное, хочется вернуться к теме причины столь долгой жизнеспособности структурной модели темперированного полифонического цикла. Считавшаяся одной из форм «чистой музыки» на протяжении нескольких столетий, в XX веке эта модель обрела свою «вторую жизнь» во многом благодаря новому взгляду на творение великого полифониста. Уровень развития музыковедческой мысли позволил определить прелюдии и фуги из WK И.-С. Баха как «...музыкальное отображение его психически-умственной культуры на образах Священного Писания» [6, с. 17]. Раскрытие смыслового содержа-

ния музыкальных символов, их прочтение и дешифровка наполнили нотный текст духовной программой, окончательно отнеся «Хорошо темперированный клавир» к узко-программным произведениям.

Обращение современных авторов к баховской модели, по-видимому, обусловлено этим же мотивом. Цикл предоставляет блестящую возможность отображения картины окружающей действительности посредством красок разнотональной звукописи. И «24 прелюдии и фуги для гитары» Игоря Рехина – прямая тому иллюстрация. Авторское видение Времени, ощущение пульса, ритма его течения и «ветра перемен» достаточно чётко обозначены в музыкальном синтаксисе. Метроритм – лишь один из его уровней, наиболее яркий и показательный в плане пространственно-временных характеристик. Научиться распознавать знаки этих характеристик, а также соотносить их с определёнными смысловыми координатами – задача далеко не простая. Но для Музыканта, способного слушать и слышать, только такой путь является единственно истинным в непрерывном процессе движения во Времени.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аркадьев М. Музыкальное время [Электронный ресурс]. – URL: <http://mihailarkadev.load.cd.ru/blog/articles/view/148.html> (25.08.2010).
2. Блаженкова О. Психологическое изучение музыкального ритма [Электронный ресурс] / МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1998. – URL: <http://www.psychology.ru/lomonosov/tesises/em.htm> (09.12.2009).
3. Болобольшева В. Полифонический цикл «24 прелюдии и фуги» в контексте истории [Электронный ресурс] // Вестник РАМ им. Гнесиных. – Электронный журнал. – 2006. – № 1. – URL: <http://www.vestnikram.ru/issue.php?Number=1> (01.12.2009).
4. Васирук И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2008.
5. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития [Электронный ресурс]. Кн. 2, ч. 7, гл. 5, § 7. – URL: <http://www.philosophy.ru/library/lofef/iae8/txt29.htm> (25.08.2010).
6. Носина В. Символика музыки И.-С. Баха. – М., 2008. – (Классика – XXI).
7. Рехин И. Путь к циклу «24 прелюдии и фуги для гитары» // Процессы музыкального творчества: сб. тр. № 165 / РАМ им. Гнесиных. – М., 2004. – Вып. 7.
8. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и фуга. Кн. 2. Фуга: её логика и поэтика. – М.: Композитор, 2007.
9. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. – М.: Музыка, 1971.
10. Холопова В. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении // Ритм, пространство, время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974.

### Гурьянова Лариса Викторовна

ассистент кафедры теории,  
истории и педагогики искусства факультета  
искусств и художественного образования  
Педагогического института  
Саратовского государственного университета  
им. Н. Г. Чернышевского,  
аспирантка кафедры истории музыки  
Воронежской государственной академии искусств





# ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА



М. А. СМЕРНОВА

Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского



## О СЕМАНТИКЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КАДЕНЦИЙ XVIII – XX ВЕКОВ: К ВОПРОСУ ЭВОЛЮЦИИ

УДК 781.15:78.035

Проблема каденции солиста, рассматриваемая в последние десятилетия, продолжает оставаться привлекательной для исследователей. Анализируются вопросы, связанные с особенностями сочинения и исполнения каденций (главным образом, на материале произведений эпохи Барокко и Классицизма), проводятся изыскания и расшифровка неизвестных записей, концертная каденция изучается и как композиционное явление, традиционно связываемое с определёнными участками формы и обладающее особыми функциями. Однако более детальное обращение к данному феномену рождает ещё ряд вопросов, которые пока

остаются на периферии интересов музыковедов: каково образно-смысловое содержание каденций, существует ли зависимость типа содержания от композиционно-тематических особенностей сочинения; можно ли обнаружить некий тип семантики, который преобладает в ту или иную эпоху, каковы причины подобного выбора?

В предлагаемой статье раскрывается один из аспектов, касающихся семантики инструментальных каденций: автор выявляет и систематизирует наиболее характерные типы образного содержания каденций в инструментальной музыке XVIII–XX веков.

Прежде всего, отметим, что работ, специально посвящённых сольной каденции и общей классификации её видов, практически нет. Единственный пример классификации содержит статья А. М. Меркулова «Каденция солиста в XVIII – начале XIX века», где выделяются каденции трёх типов: *пассажные*, основанные на общих формах движения; *мотивные* (или пассажно-мотивные) – каденции, в которых в общие формы движения «вкрапляются» мотивы, отдельные элементы тематического материала «в виде кратчайших интонационных формул»; *тематические* (или пассажно-тематические), в основе которых «оказываются явные тематические образования, отличающиеся ... высокой степенью индивидуализированности, композиционной оформленности, репрезентативности и т. д.»<sup>1</sup>.

Приведённая систематика ограничена временными и жанровыми рамками: рассматриваются только каденции в концертах эпохи Классицизма. Однако семантика каденций со временем меняется и обогащается, их содержание (впрочем, как и композиционные особенности, рассмотрение которых не является задачей данной статьи) индивидуализируется.

Для создания более целостной картины необходимо расширение прежде всего временных границ классификации, с освещением, помимо Классицизма, разных эпох – от Барокко до XX века включительно. Также представляется необходимым введение иных критериев – таких, как жанрово-стилевой, коммуникативный, композиционный и семантический. В рамках данной статьи мы позволим себе предложить опыт классификации только по одному из приведённых критериев – семантическому.

В целом, в качестве общих семантических типов каденции были выделены три основных: а) доминирование сольного виртуозного начала (наиболее характерная семантика для жанра сольного концерта разных эпох); б) концентрация субъективного лирического высказывания (она становится основой содержания, начиная с концертов романтического стиля); в) изображённая концертность (в жанрах помимо сольного концерта). Рассмотрим их более подробно.

1. *Доминирование сольного виртуозного начала* – это наиболее характерная семантика в концертах эпохи Барокко и Классицизма.

Как известно, практика введения каденций в музыкальную ткань концерта стала очень распространённой, начиная с эпохи Барокко. Причина состояла в том, что именно в это время в русле практической музыкальной деятельности активно формируется концертный стиль, в рамках которого происходит становление каденции как импровизации солиста, являющейся важным показателем его мастерства<sup>2</sup>. Прототипом инструментальных каденций послужили импровизации, базирующиеся на технике диминуирования<sup>3</sup>. Именно на её основе под влиянием складывающейся новой эстетической модели и новой коммуникативной ситуации<sup>4</sup> возникает привычный для более поздних эпох тип импровизации, нашедший яркое воплощение в сольных каденциях эпохи «концертирующего стиля». Каденция понималась как своего рода итог части и нередко соизмерялась с основным тематическим материалом по важности и силе воздействия.

Рассмотрим в качестве одного из многочисленных примеров каденцию *первой части Концерта № 24 В.-А. Моцарта (KV 491)*. Местоположение каденции в первой части, согласно традициям эпохи Классицизма, отмечено в нотном тексте фермой и словом «Cadenza» (при том, что выписанная авторская каденция отсутствует). Подобное указание предоставляет свободу исполнителю в реализации каденционной функции: он мог воспользоваться уже имеющейся каденцией (своей или кем-то написанной) либо импровизировать её. Определяющим здесь является именно момент *переключения* состояний: от модуса ансамблевого концертирования к модусу сольного концертирования, демонстрации виртуозных возможностей, отступлению от основной линии «действия».

Отметим, что повышение роли сольного виртуозного начала приводит уже в эпоху позднего Классицизма к тому, что каденция начинает выходить за пределы традиционного местоположения и используется на других участках формы. Так, в *первой части Фортепианного концерта № 5 Л. ван Бетховена (ор. 73)* содержатся три каденции: часть *начинается* с каденции и ещё две вводятся на репризном участке – одна перед репризой (вариант первой каденции в функции предыкта), вторая – перед кодой. Последняя наиболее традиционна как по местоположению, так и по выполняемой функции (но она – один из первых примеров каденций, *вписанных* в основной текст самим автором). Наиболее необычна для того времени по местоположению начальная каденция, которая подготавливает проведение темы главной партии в оркестре. Эта каденция построена на общих формах движения (виртуозные пассажи, охватывающие весь диапазон фортепианной клавиатуры на основе полного гармонического оборота) и записана без тактовых черт, что служит знаком её прелюдийного

характера. Но, в отличие от прелюдий эпохи Барокко, здесь главным является процесс актуализации исполнительского начала, *заявление о доминирующей роли солиста*.

2. *Изображённая концертность*. Уже в эпоху Классицизма в рамках неконцертных жанров (таких, как соната, вариационный цикл) наблюдается ещё один тип содержания, который можно было бы обозначить как *изображённая концертность*. Она непосредственно связана, помимо прочего, с феноменом «изображённой каденции». Формирование последнего явилось результатом утверждения статуса сольной концертной каденции как жанрового признака и с процессом его семантизации. Возникает возможность изображения характерных черт концертного модуса в рамках сольного произведения, а также в произведениях других жанров: например, в фортепианной сонате, в вариационном цикле и др. Остановимся на нескольких показательных примерах.

В *финале Фортепианной сонаты В.-А. Моцарта (KV 333)*, написанном в форме рондо-сонаты, каденция, зафиксированная в нотах и обозначенная словом «Cadenza», находится на традиционном – для жанра концерта – месте: после репризы, перед кодой, выполняя одну из своих основных композиционных функций дополнительной работы с тематическим материалом в каденции. То есть, Моцарт явно пишет эту часть по модели финала концерта и, таким образом, здесь можно говорить об *изображении* ситуации концертирования в сонате – жанре, не связанном с присущей концерту дифференциацией по типу «tutti – solo», но моделирующим её. Соответственно, средствами единственного инструмента имитируются узнаваемые приёмы фактурной организации: ясно слышится «оркестровое tutti» и реплики «солиста», создавая характерные эффекты внутреннего расслоения звукового пространства. Развитие материала при этом следует логике концертной формы как структуры-«схемы», являющейся в данном случае методом *игры* со слушательским восприятием.

В *сонатах Бетховена* (прежде всего, фортепианных) введение в музыкальную ткань quasi-импровизационных участков (каденций<sup>5</sup>) встречается довольно часто. При этом генезис их неодинаков. Например, в *Тринадцатой фортепианной сонате (ор. 27 № 1)* в третьей и четвёртой частях Бетховен вводит одноголосные фрагменты, выполняющие функцию связки, перехода между разделами. Истоки этих небольших каденций (выписанных в свободной форме, без тактов) относятся, скорее всего, к области вокальной музыки: в частности, речитатива к ариям.

В *Сонате № 28 (ор. 101)*, где в третьей части Бетховен вводит каденцию (также со снятыми тактовыми чертами), генезис другой: здесь явно изоб-

ражена каденция скрипичная, что проявляется в характерном типе фактуры, в диапазоне и облике мелодизма, который имеет инструментальную природу.

Каденции встречаются, как уже говорилось, также в вариациях, примером чего может служить «Пастораль с вариациями (каденциями)» В.-А. Моцарта (KV 500). В этом произведении двойственность названия отражает двойственность трактовки вариаций. С одной стороны, это именно вариации орнаментального типа, с другой – использование определённой фактуры (общие формы движения, в которых растворён тематический материал) и запись вне рамок тактового метра приближают некоторые вариации к концертным каденциям. В результате данной трактовки орнаментальных вариаций в самом процессе развёртывания музыки можно обнаружить некий момент исполнительской «театрализации»: артист вынужден менять амплуа, «действовать» словно бы в двух ипостасях – как камерный пианист, точно выполняющий все авторские указания, и как концертный солист-виртуоз, в чьи задачи входит увлечь публику своим мастерством.

Эпоха Романтизма привносит нечто новое в трактовку каденции. Расширяется жанровая палитра: явление «изобразённой каденции» вместе с модусом концертности проникает также в сюиту, в концертную пьесу, шире представлено в вариациях. В вышеперечисленных жанрах тот или иной инструмент может временно принимать «амплуа» концертирующего солиста. Например, в *финале Третьей оркестровой сюиты П. И. Чайковского (ор. 55)*, написанном в форме вариаций, композитор вводит две каденции солирующей скрипки: перед десятой вариацией и непосредственно после неё. Обе отмечают своеобразную смену инструментального «амплуа»: в первой каденции происходит выделение из общей группы сольной скрипки, её «заявление о себе» (актуализация виртуозного начала), а во второй – обратный процесс – растворение солирующего голоса в оркестровой ткани. С тематической точки зрения каденции построены на общих формах движения. Использование их, наряду с дифференциацией фактуры по принципу tutti – solo, способствует, таким образом, воссозданию в оркестровом произведении образа типичной каденции и, как следствие, возникновению в сюите модуса концертирования.

Ещё один интересный пример использования каденции обнаруживается в «Прелюдии» К. Дебюсси из *Сюиты для фортепиано (1901)*. Здесь она появляется в условиях неконцертного жанра (автор даёт в качестве ремарки и само слово «cadence»), где становится некой квинтэссенцией импровизационной природы жанра прелюдии, трактованного в барочном духе – как вступление к циклу. Эта каденция находится в кодовом разделе (перед за-

ключительными аккордами) и содержит переход от прихотливых пассажей в духе *regretium mobile* к выразительному речитативу-декламации, звучащему будто «слово от автора» и затем постепенно растворяющемуся в колоритных «переливах» по звукам *h* локрийского и целотонной гаммы. Апеллируя к образу импровизационности, каденция в сюите Дебюсси обретает дополнительный смысл: как вообще знак исполнительской свободы, самовыражения музыканта-солиста.

3. *Лирическое высказывание.* В эпоху Романтизма модифицируется, среди прочего, и образное содержание традиционной концертной каденции: на первый план выходит лирическая трактовка её как монолога, воплощающего внутренние переживания «героя» произведения, что даёт основания для выведения ещё одного типа образного содержания, который можно обозначить как *концентрация субъективного лирического высказывания*. Именно этот вид семантики становится основой содержания во многих произведениях романтического наклонения в XIX и XX веках (среди них – Фортепианные концерты Ф. Мендельсона № 1 и 2, Концерт *a moll* Э. Грига, Второй и Третий концерты С. Рахманинова, оба концерта М. Равеля). Так, например, в репризе первой части *Первого фортепианного концерта М. Равеля (1931)* каденция является лирическим центром всей части. Она представляет собой переизложение *побочной темы* (только в самом конце она подхватывается оркестром). В каденции происходит фактурное и мелодическое варьирование данной темы (она лишается намёка на блюзовую сущность, присущую ей сначала, и «облачается» в певучие фигурации), а также сокращение её масштабов по сравнению с экспозицией.

Ещё один показательный пример – каденция *во второй части Второго фортепианного концерта С. Рахманинова (1901)* – лирическая, очень проникновенная по звучанию. Она появляется перед репризой и становится «тихой кульминацией» всей части. Каденция построена на общих формах движения, которые после непрерывного мелодического развёртывания воспринимаются как звуковое воплощение душевного трепета, восторга перед красотой мира (в этом отношении содержательный модус каденции очень близок семантике лирических романсов Рахманинова).

Отметим, что, несмотря на превалирование лирического типа содержания, в эпоху Романтизма сохраняет своё значение и наиболее традиционный для каденции модус *доминирования сольно-виртуозного начала*. Этот семантический типаж находит особенно яркое воплощение в творчестве Ф. Листа. Остановимся на *Первом фортепианном концерте (1849-1856)*. Это творение композитора является отражением его исполнительского кредо и концер-

тного духа эпохи Романтизма. У Листа здесь роль оркестра ближе к аккомпанирующей, а на первое место выходит солист-виртуоз, чья главная задача – захватить воображение публики и утвердить собственное лидерство в «ведении» концерта. В этом произведении сам модус концертной каденции с самого начала даёт о себе знать в партии пианиста. Периодически на разных участках формы он актуализируется в виде виртуозных quasi-импровизационных фрагментов, особым образом записанных (без тактовых черт, более мелкими нотами), что даже визуально сразу выделяет их из общего контекста и соответствует традиционной записи концертной каденции<sup>6</sup>. Их главное назначение состоит в подчёркивании доминирующей роли Художника, а также в демонстрации виртуозно-технических возможностей исполнителя, получающего возможность «самовыражения».

В XX веке композиторская практика восприняла и сам феномен каденции, и его внутреннее видовое разнообразие, в том числе с точки зрения семантики. Но, в отличие от предыдущих эпох, в это время происходит не только синтезирование (и видоизменение) опыта предыдущих поколений музыкантов, но качественный скачок в композиционном мышлении. Что же касается феномена каденции, можно видеть, что и в этой области многое существенно изменяется: возникают новые разновидности, не имеющие аналогов в предыдущие эпохи, углубляется собственно содержание каденций, обретающих некий дополнительный смысл, не связанный напрямую с их первоначальной функцией. В отдельных случаях можно говорить о своего рода «психологизации» каденции, а значит – о появлении нового типа содержания:

#### 4. Каденция-размышление, каденция-медитация.

Рассмотрим в связи с этим *Концерт для скрипки с оркестром Б. Чайковского (1969)*. В нём, подобно упомянутому концерту Ф. Листа, в музыкальную ткань сочинения в разных разделах включено много кратких каденций-«реплик». Но смысл их совершенно иной: если у Листа они наполнены мощью и энергией, то здесь, в духе философии экзистенциализма, как бы дано размышление о совершаемом человеком пути.

Общая концепция произведения накладывает отпечаток и на распределение партий: солист здесь выступает в роли повествователя. «Герой» не столько переживает (претерпевая всё, что с ним происходит под воздействием внешней событийности, которая отражается в партии оркестра), сколько пытается осмыслить её. Отсюда и характер каденций, разбросанных по всей музыкальной ткани этого одночастного концерта. Их размеры и тематизм различны, но семантическая основа близка: каденции представляют собой экспрессивные монологи-речитативы, эмоциональный план которых

окрашен в различные тона – от светлого созерцания до острого переживания, переплавляющегося, наконец, в надмирное смирение перед уходом в небытие.

Анализ Скрипичного концерта даёт основания говорить о смысловом обновлении «рассредоточенной» каденции. Если сравнивать с упомянутым концертом Листа, виртуозность присутствует и у Б. Чайковского, но из цели она превращается в средство для более полного и яркого раскрытия экспрессии в выражении рефлектирующего внутреннего «я» героя, персонифицированного в партии солиста.

Таким образом, в XX веке содержание каденции углубляется, охватывая область рефлексии, ухода в «зоны» внутреннего психологического действия. Развитие подобной семантики напрямую связано с перестройкой драматургии концерта, с повышением процессуальности и диалогичности высшего порядка, понимаемой уже не как сопоставление «tutti – solo», но как демонстрацию разных взглядов на мир.

Наиболее ярко обозначенный содержательный модус проявляется в каденциях нового композиционного вида – самостоятельных частях цикла. В связи с этим показательным примером может стать *Первый виолончельный концерт Д. Шостаковича (op. 107)*. Каденция – третья часть концерта, и окружающие её части (все, кроме первой, идут без перерыва) представляют собой эпизоды непрерывно развёртывающейся музыкальной драмы<sup>7</sup>, связанные тематическим единством. Каденция – словно отдельный акт «действия»: герой, оставшись один, произносит монолог, заново осмысливая всё, что произошло в двух первых актах<sup>8</sup>. В ней практически нет привычных для виртуозных каденций «рамплиссажей» – почти вся музыка соткана из основных тем концерта, возвращающихся в новом освещении, в иных ракурсах. Как в кино, в обратном порядке проходит цепь знакомых образов, постепенно трансформирующихся. За счёт «смены кадров» и постепенной трансформации тематического материала в Каденции осуществляется плавный переход от второй части к четвёртой, своего рода композиционно-тематическая модуляция. Смысл Каденции (по сравнению с традиционным модусом) иной: теперь это показанное «крупным планом» пространство духовного мира человека, наполненное мучительными противоречиями. В образном отношении Каденция обретает некий дополнительный смысл: здесь она воспринимается как воплощение *личностного начала*, что связано с дальнейшим развитием идеи солирования-монолога.

Итак, феномен инструментальной каденции получает новое развитие в музыке XX века. Кардинально и стремительно меняется картина мира,



что оказывает влияние на музыкальное мышление эпохи, на средства музыкального языка, жанры и формы. Изменения коснулись и содержательной стороны сочинений, в целом ряде произведений на первый план выходит тип семантики, связанный с углублением в сферу рефлексии и медитации. Именно этот содержательный модус стал наиболее характерным и для инструментальных каденций XX века. Отметим, что сохраняют своё значение и более традиционные типы содержания, сформировавшиеся в предыдущие исторические периоды. Всё вместе это приводит к обогащению семантической палитры каденций.

В данной статье был рассмотрен только один аспект, касающийся феномена инструментальной каденции: выявлены особенности образного содержания каденций и обозначен некий исторический вектор в его развитии. Большой интерес представляют вопросы, связанные с систематизацией разнообразных видов инструментальной каденции (включая и XX век), разработкой её типологии, с осмыслением новой композиционной функции каденций, а также более частные аспекты, касающиеся особенностей их исполнения и внутреннего строения. Вероятно, эти вопросы могут стать достоянием для будущих исследований.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Меркулов А. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века // Старинная музыка. – 2002. – № 2. – С. 22, 24.

<sup>2</sup> Надо сказать, что импровизация – основа культуры музыкальной деятельности – воспринималась к этому времени как «искусство», отличное от «искусства» композиции, по словам Е. Красуцкой, – как «высший вид исполнительской и композиторской деятельности. Главным было – передать музыкальные закономерности с предельным совершенством» (Красуцкая Е. Импровизация и профессионализм в XVI веке // Московский музыковед. Ежегодник. – М.: Музыка, 1991. – Вып. 2. – С. 247).

<sup>3</sup> Диминуции, являющиеся одним из способов мелодического обогащения голосов путём дробления основных тонов на более мелкие длительности, широко применялись в исполнительской инструментальной практике XVI – начала XVII веков, особенно в Италии, Англии, Германии.

<sup>4</sup> Музыкальное исполнительство выходит на концертную сцену, повышается значимость музыкантов-практиков и интерес к их деятельности.

<sup>5</sup> Слово «каденция» Бетховен не пишет, но, поскольку все узнаваемые признаки каденции имеются, то подобные quasi-импровизационные вставки правомерно, на наш взгляд, называть каденциями.

<sup>6</sup> Здесь может идти речь о феномене так называемой «рассредоточенной каденции». Подобные «вставки», помимо демонстрации лидирующей функции солиста, способствуют также более органичной связи всех участков композиции и особому выстраиванию драматургии концерта.

<sup>7</sup> Четыре части концерта связаны с четырьмя самостоятельными композиционно-драматургическими функциями, при этом каждая из частей тяготеет к определённой образной сфере: первая часть – драматическая экспозиция, вторая – центральный эпизод (лирическая исповедь), третья часть – собственно каденция (задумчивый монолог солиста, заново осмысливающий всё ранее прозвучавшее), и, наконец, четвёртая часть – полуфантастическое скерцо, завершающееся праздничной кодой. Этот ряд образов проходит стремительно, в безостановочной смене мыслей и состояний; только в средних, медленных эпизодах автор «останавливает действие», чтобы дать выход накопившимся эмоциям, исполненным возвышенной чистоты и сердечности.

<sup>8</sup> Происходит переключение планов действия с внешнего на внутренний, которое подчёркивается и тональной инверсией: ключевые знаки меняются с диэзов на бемоли (от переменного *A-fis* к *g moll*), и тональность Каденции как бы оказывается внутри круга тональностей второй части.

**Смирнова Мария Александровна**  
аспирантка кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории  
им. М. П. Мусоргского



К. Н. РЕПИНА

Лаборатория музыкальной семантики

Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исамагилова

## ПАРТИТУРНЫЕ ПРИЗНАКИ ТЕКСТА КЛАВИРНЫХ СОНАТ Д. СКАРЛАТТИ

УДК 781.71

Автор статьи является художественным руководителем ансамбля старинной музыки «*Navis Temporis*», в репертуар которого входят клавирные сонаты Доменико Скарлатти, озвучиваемые нетрадиционно – в различных тембрах (клавесин, скрипка, альт, барочные блок-флейты, арфа) и меняющихся инструментальных составах (дуэт, трио, квартет). Вне зависимости от избранного состава сонаты исполняются по *клавирным* уртекстам без выписывания партий с применением технологии преобразования клавира в *quasi-партитуру*<sup>1</sup>.

В предлагаемой статье излагается теоретическое обобщение наблюдений над акустичес-

кими образами оркестровых инструментов и их различных сочетаний в клавирном тексте и рассматривается возможность вариантного прочтения клавирных опусов как *quasi-партитур*. В связи с этим обозначаются партитурные признаки клавирных произведений Д. Скарлатти (сюжетно-ситуативные знаки – репрезентанты традиций концертной практики барокко) и даётся анализ смысловых структур текста, без которых невозможна аутентичная его интерпретация и применение технологии ансамблевого музицирования.

Клавирное наследие выдающегося мастера итальянского барокко Д. Скарлатти насчитывает более чем 500 опусов. Большинство сочинений носит обобщённое обозначение «sonata», иногда оно заменяется более конкретным – Fuga, Pastorale, Aria, Capriccio, Minuet или Minuetto, Gavotta, Giga, Toccata. Клавирные произведения Скарлатти стоят в одном ряду с подобными произведениями его современников, озаглавленными, как «Инвенция», «Sinfonia» и т. д., относящимися к сборникам пьес для музицирования – не только сольного, но и ансамблевого. Примечательно, что уртексты «сонат» композитора представляют собой «клавиры» – свёрнутые партитуры ансамблей любого состава барочной эпохи.

Именно эта особенность клавирных уртекстов Скарлатти (сонаты как *quasi-партитуры*) позволила Чарльзу Ависону (1709 – 1770) создать серию оркестровых сочинений – 12 *concerti grossi* на основе клавирных сонат Скарлатти. Однако подобная практика работы с клавирыми уртекстами по схеме «клавиры – партитура» возможна не только в индивидуальном претворении уникального мастера, но и в обычной исполнительской и учебной работе<sup>2</sup>.

Как показывают наблюдения, уртекст клавирных опусов Скарлатти обладает свойствами *quasi-партитуры*, в которой прослеживаются признаки других, неклавирных типов текста XVII – начала XVIII вв.: оркестрового и камерно-инструментального. Их

выявление предоставляет большие возможности и в раскрытии содержания сонат композитора, и в изучении уникальных свойств клавирных уртекстов как свёрнутых *quasi-партитур* для различных инструментальных составов барочной эпохи.

В большинстве клавирных сонат композитора зафиксированы акустические образы оркестровых групп XVII – начала XVIII вв.: *solo* (группа солирующих инструментов) и *continuo* (группа сопровождения, «продолженный бас»). Эти *quasi-оркестровые* партии образуют в музыкальном тексте несколько грамматических моделей<sup>3</sup>:

$\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$	$\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$	$\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$	$\frac{\text{continuo}}{\text{solo divisi}}$
$\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$	$\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$	$\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$	$\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo divisi}}$

Все грамматические модели являются смысловыми структурами текста, с помощью которых в клавирных опусах происходит фиксация сцен музицирования ансамблевой культуры барокко<sup>4</sup>. Так, к примеру, грамматическую модель возможно определить в клавирных уртекстах XVII – начала XVIII вв. благодаря яркому противопоставлению партий – виртуозной партии группы *solo* и ритмического и мелодического остинато *continuo*. Эта модель мигрирует из текста в текст очень многих произведений, где обнаруживается её типичная лексикография (пример № 1).

Пример № 1 Д. Скарлатти. Соната К. 433, L. 453



Нередко в одном опусе встречается сочетание различных моделей. Так, в следующем примере из Сонаты К. 122, L. 334 (пример № 2) зафиксированы две модели сочетаний quasi-оркестровых групп<sup>5</sup>:

**solo**

1) **continuo divisi** solo (такты 1-11 верхней строки) – continuo divisi (нижняя строка);

**solo divisi**

2) **continuo divisi** solo divisi (такты 12-13 верхней строки) – continuo divisi (нижняя строка).

Пример № 2 Соната К. 122, L. 334



Акустический образ партии solo в данном случае идентичен широко распространённому типу партии «универсального солиста», которую мог исполнить любой солирующий инструмент XVII – XVIII вв. Этот вид партий возник благодаря одной из особенностей музицирования того времени – нерегламентированного состава ансамблей и камерных оркестров, который мог меняться в зависимости от наличия тех или иных исполнителей.

В связи с этой особенностью музицирования эпохи барокко также необходимо отметить, что quasi-оркестровые партии solo и continuo в клавирных уртекстах нередко являются редуцированными партиями solo divisi и continuo divisi (два и более инструментальных голоса). Способ расшифровки скрытой партии с помощью той или иной дублировки, может быть указан самим композитором. Так, в Сонате К. 528,

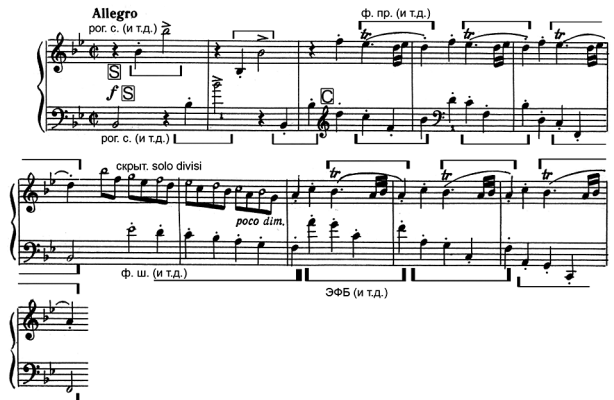
**solo**

L. 200 (пример № 3) кроме модели **continuo** (такты 3-5, 8-11) зафиксирована и другая разновидность

**solo divisi**

– **continuo** (см. выделенные ноты партии solo в тактах 6-7), но в скрытом виде. Способ развёртывания партии solo в solo divisi с помощью дублировки в сексту или терцию (в зависимости от развёртывания второго голоса выше или ниже выписанной партии solo) указан композитором: последовательность нисходящих четвертей в партии continuo представляет собой дублировку скрытого голоса в партии solo<sup>6</sup>.

Пример № 3 Соната К. 528, L. 200



В партии solo часто содержится запись «скрытого солиста». Это связано с традицией вариантного развёртывания quasi-партитуры (подобную структуру имеют большинство клавирных уртекстов светской музыки XVII – XVIII вв). Она предоставляла большую свободу в исполнении как на клавирах различной механики (клавесины и органы с различным количеством мануалов), так и в исполнении ансамблями различного состава. В барочной традиции светского ансамблевого музицирования скрытое solo divisi могло быть акустически расшифровано с помощью различных приёмов преобразования – терцовой и секстовой дублировки, регистровки и др.

Помимо моделей, фиксирующих в клавирных опусах акустические образы барочного оркестра, сонаты Скарлатти содержат грамматические модели различных ансамблевых групп. С помощью этих смысловых структур в клавирном уртексте фиксируются другие, отличные от оркестровых, сцены музицирования: акустические образы ансамблей солистов в типичных составах эпохи барокко: дуэт и трио. В сонатах Скарлатти мигрируют из текста в текст следующие разновидности грамматической модели ансамбля солистов:

$$\frac{\text{solo}}{\text{solo}} \quad \frac{\text{solo divisi}}{\text{solo}} \quad \frac{\text{solo}}{\text{solo divisi}}$$

В данных моделях все инструментальные голоса обладают самостоятельностью, интонационным и метроритмическим разнообразием, в отличие от грамматических моделей, фиксирующих образы барочного оркестра, где обязательным является наличие партии continuo.

В лексикографии Сонаты К. 55, L. 335 (пример № 4) зафиксированы:

**solo**

а) модель дуэта: **solo** solo (такты 1-11 верхней строки) – solo (такты 1-11 нижней строки);

**solo divisi**

б) модель трио: **solo** solo divisi (такты 12-19 верхней строки) – solo (такты 12-19 нижней строки).

## Пример № 4

Соната К. 55, L. 335

Все инструментальные голоса в этом фрагменте представляют собой партии «универсального солиста» и могут быть исполнены любыми солирующими инструментами в практике исполнения клавирной «сонаты» тем или иным инструментальным составом.

Помимо перечисленных грамматических моделей, свойства quasi-партитуры клавирным уртекстам Скарлатти обеспечивает фиксация в нём *семантических фигур* различной этимологии и смысловой структуры *орнамента*.

К семантическим фигурам в уртексте клавирных сонат композитора мы относим: клише различных инструментов (духовых, струнно-щипковых, струнно-смычковых), пластические фигуры, вокальные интонации (интонации *lamento*) и риторические фигуры в опусах, построенных по типу фуги [см.: 1; 8].

Среди семантических фигур выделяются частым присутствием фигуры неклавирного происхождения: *сигнальные интонации* (различные виды *роговых сигналов*, интонации *фанфар*, характерных для партий духовых инструментов XVII – XVIII столетий); инструментальные клише *флейты* (развёрнутая трель), клише струнно-смычковых инструментов – виол различного диапазона, клише струнно-щипковых инструментов – арфы и лютни. Наряду с этим встречаются и *пластические фигуры*: этикетные формулы баса, фигуры женского и мужского реверанса, поклоны и приседания, танцевальные ритмоформулы<sup>7</sup>. В каждой сонате эти фигуры в различных сочетаниях составляют *интонационную лексику* произведения, посредством которой фиксируются те или иные предметно-образные представления, изображения или развёртывание их в сюжете.

Так, в Сонате К. 528, L. 200 (пример № 3) обе партии содержат различные *инструментальные клише*, благодаря которым при исполнении клавирного опуса создаются акустические образы барочных инструментов. Клише духовых инструментов зафиксированы в клавирном тексте фрагмента с помощью октавных и квартово-квинтовых *роговых сигналов* (rog. c.<sup>8</sup>), исполнение которых типично для валторн

барочной эпохи, кроме того, многочисленные трели являются признаками акустических образов продольных и поперечных флейт XVII – XVIII вв. различного диапазона. Партия continuo, выписанная в примере последовательностью четвертей, традиционно исполнялась группой виол да гамба, предшественниками виолончелей (в данном случае – имитация приёма *pizzicato* струнных в клавирном тексте посредством *staccato*). В примере № 2 инструментальные клише духовых инструментов представлены в клавирном уртексте *сигнальными интонациями* – двутактовой *фанфарой* (фанф.), и *сигналом выдержанного тона* (rog. c.). На признаки *инструментального клише* струнно-смычковых инструментов указывает движение терциями на *staccato* (партия *continuo divisi* – клише виол да гамба, приём *pizzicato*) а также бурдонный бас – выдержанная квинта, нередко встречающаяся в партии *continuo* (типичный элемент фактуры для партий «ножных» виол).

Пример № 4 также содержит интонационную лексику XVII – XVIII вв.: *роговые сигналы* зафиксированы с помощью квартово-квинтовых интонаций (rog. c.) и *сигнала выдержанного тона* (такты 1-3 нижней строки), пластические фигуры представлены *фигурами приседаний* (ф. пр.) и *этикетными формулами баса* (ЭФБ). Немаловажную роль играет наличие смысловой структуры *внутреннего орнамента*<sup>9</sup> (шестнадцатые) в обеих партиях как фиксации в клавирном уртексте сюжета «*соревнования исполнителей-виртуозов*», которыми могут быть как духовые инструменты (благодаря обилию *роговых сигналов*), так и струнно-смычковые инструменты XVII – XVIII вв. – виолы различного диапазона.

В примере № 4 многие *сигнальные интонации* скрыты в триольном движении и *внутреннем орнаменте* (см. выделенные ноты, объединённые скобкой с обозначением «rog. c.»)<sup>10</sup>.

Выявление в клавирных опусах разнообразных инструментальных клише даёт большие возможности для развития особого типа артикуляции, основанной на сюжетно-образных представлениях. Средства современного фортепиано позволяют имитировать приёмы звукоизвлечения большого количества инструментов: точное и чёткое звучание валторн с помощью *marcato*, острое *pizzicato* струнных с помощью *staccato*, кантиленное звукоизвлечение смычком барочных виол с помощью *legato*, лёгкая и отчётливая артикуляция при имитации фиоритур и украшений флейты. Подобная имитация позволяет избежать стилизованных противоречий и показать содержание текста как изображение *сцен музицирования*, которые содержатся в большинстве клавирных уртекстов барочной эпохи. Также в перечисленных партитурных признаках (инструментальные клише неклавирной природы и акустические признаки оркестровых групп барочной эпохи – *solo* и *continuo*) содержатся возможности преобразования первоначального клавирного текста



в реально звучащие ансамбли различного неклавирного состава.

Итак, в клавирных сочинениях Скарлатти получили фиксацию различные неклавирные – quasi-партитурные признаки: грамматические модели, фиксирующие имитацию партий оркестровых групп solo и continuo, модель ансамбля солистов (дуэт, трио). В определении этих моделей в клавирных сонатах композитора содержится «ключ» к раскрытию конкретного образного содержания опусов, а также возможность выбора артикуляции, не противоречащей стилю XVII – XVIII вв., цель которой – имитация различных инструментальных клише и оркестровых групп, зафиксированных в клавире как свернутой партитуре.

В клавирных уртекстах Скарлатти содержится всё богатство интонационной лексики XVII – XVIII вв.

различного происхождения, благодаря чему возможно знакомство со «словарём эпохи» итальянского барокко: выявление акустических образов различных инструментов, а также элементов пластики как признаков танцевальных жанров в инструментальной музыке.

Рассмотренные смысловые структуры в клавирных сонатах Скарлатти свидетельствуют об уникальности сочинений композитора как феномена музыкальной культуры эпохи барокко, предоставляющего поле для широкого круга исследований. В партитурных признаках «сонат» для клавира содержатся возможности для раскрытия особенностей структуры и содержания произведений, а также для их преобразования и развёртывания в ансамбли различного состава – возрождения традиции музицирования эпохи барокко.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Участники ансамбля старинной музыки «Navis Temporis» – студенты Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова и концертирующие исполнители: Эмилия Гайсина (клавесин), Алина Сулейманова (скрипка), Анна Николаева (альт), Ксения Репина (клавесин, блокфлейты – бас, тенор, альт, сопрано, сопранино), Гульназ Саяхова (арфа).

<sup>2</sup> Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств постоянно проводятся мастер-классы и курсы практического освоения технологии, позволяющей свободно читать клавирные тексты любой степени трудности (в том числе, начинающими) ансамблем различного состава, а также на одном (или двух) роялях в 4, 6 и 8 рук. С 1998 года технология входит как обязательный компонент обучения в программу «Основы музыкального интонирования» для пианистов и «Чтение музыкального текста» для музыковедов.

<sup>3</sup> Обозначения quasi-оркестровых групп над чертой относятся к верхней строке клавирного уртекста в двуручном изложении, обозначения под чертой – к нижней.

<sup>4</sup> Как показал ряд исследований, свойствами quasi-партитуры обладают не только произведения для клавира композиторов итальянского барокко, но и клавирные опусы композиторов Германии [см.: 3; 6; 7; 9; 10; 14; 16; 17].

<sup>5</sup> Quasi-оркестровые и ансамблевые группы отмечены в тексте примеров следующими обозначениями: «S.» – solo,

«S. d.» – solo divisi, «C.» – continuo, «C. d.» – continuo divisi. Фрагменты текста, представляющие собой редуцированный вариант партии solo divisi обозначены «скрыт. solo divisi».

<sup>6</sup> Также знаком присутствия в тексте скрытого инструментального голоса являются первые два такта, в которых выписана переключка двух солистов с помощью *роговых сигналов* в различных регистрах. О сигнальных интонациях см. далее.

<sup>7</sup> Так, в Сонате К. 528, L. 200 (пример № 3) содержатся фигуры пластической этимологии: фигуры *приседаний* (ф. пр.), *шага* (ф. ш.) и трижды повторенная *этикетная формула баса* (ЭФБ).

<sup>8</sup> Здесь и далее в скобках даны сокращённые обозначения различных элементов *интонационной лексики* в терминологии Л. Н. Шаймухаметовой [см.: 15], которые указываются в нотных примерах.

<sup>9</sup> Смысловая *структура орнамента* имеет две разновидности: а) *внешний орнамент* – фиксируется с помощью обозначений (мелизматика), в сонатах Скарлатти используется с целью подчёркивания разных долей танцевального движения или с целью создания акустического образа различных инструментов в клавирном тексте; б) *внутренний орнамент* – различные виды арпеджио, гамм и других фактурных элементов, выписанные мелкими длительностями [см.: 5].

<sup>10</sup> Также в скрытом виде в тактах 5-10 нижней строки содержится партия solo divisi – партия *«скрытого солиста»* (см. выделенные ноты).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: исследование. – Уфа, 2005.

2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.

3. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах

«Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – №1 (2). – С. 198-202.

4. Гордеева Е. В. Музыкально-акустическое пространство как содержательный компонент музыкального произведения (на примере клавирных текстов барокко) // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. научных статей. – Ростов н/Д:

Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2006. – С. 351-357.

5. Гордеева Е. В. Орнамент как смысловая структура текста клавирных произведений И.-С. Баха // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. IV Междунар. науч.-практ. конф. 25 января 2008 г. / Тамбовский гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2008. – Ч. 1. – С. 16-18.

6. Гордеева Е. В. Тембровая вариативность и акустические образы музыкальных инструментов в «quasi-партитуре» клавирных произведений И.-С. Баха // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. ст. по матер. II Междунар. науч. конференции «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития» 13-14 ноября 2008 г. – Астрахань, 2008. – С. 93-97.

7. Гордеева Е. В. Сюжетно-ситуативный знак «ансамбля солистов» и его лексикография в клавирных сочинениях И.-С. Баха // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. ст. Всерос. науч. конф. 6-9 апреля 2009 г. / ГКА им. Маймонида. – М., 2009.

8. Кириченко П. В. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко. – Уфа, 2002.

9. Кириченко П. В. Творческое взаимодействие начинающего пианиста с клавирным текстом барокко // Музыкальный текст и исполнитель. – Уфа, 2004. – С. 57-72.

10. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.-С. Баха для клавира: дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2005.

11. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены

Бах» // Музыкальный текст и исполнитель. – Уфа, 2004. – С. 39-56.

12. Крайнец И. А. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю. – М.: Музыка, 1994.

13. Петров Ю. Скарлатти Д. // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – Стб. 46-50.

14. Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2002.

15. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999.

16. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. Интонационные этюды в классе фортепиано. Ролевые игры и задания по композиции (на материале клавирной музыки западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв.): учеб. пособие. – Уфа, 2002.

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

18. Carole F. Vidali Alessandro and Domenico Scarlatti: A Guide to Research. – Garland Publishing, 1993.

20. Flannery M. A Chronological Order For The Keyboard Sonatas Of Domenico Scarlatti (1685-1757) (Studies in the History and Interpretation of Music). – Edwin Mellen Press, 2004.

21. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. – Princeton, 1953; 1970.

22. Place A. de. Scarlatti. – Fayard, 2003.

23. Sutcliffe W. D. The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style.

### Репина Ксения Николаевна

аспирант Лаборатории музыкальной семантики  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова



Р. Р. ХАТЫПОВА

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира ИсмагиловаВИРТУОЗНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ТЕМАТИЗМА  
В СКРИПИЧНЫХ КАПРИСАХ Н. ПАГАНИНИ

УДК 781.6.082.9

Известно, что XIX век выдвигает на авансцену новый тип исполнителя – виртуоза-композитора, подчиняющего своё композиторское творчество личному виртуозному исполнительскому мастерству. Высокая техника наиболее ярко передаётся в «чистых» инструментальных жанрах, находящихся на грани дидактического назначения – концертных этюдах для фортепиано и скрипичных каприсах. Однако, несмотря на преобладание в подобных жанрах, в частности, в скрипичных каприсах, тематизма нерельефного характера, «*loci communes*» («общих мест»), они не воспринимаются только как технические упражнения, не обладающие личностным началом<sup>1</sup>. Продолжающаяся жизнь каприсов свидетельствует о высоком потенциале, особой энергетике и магнетизме их тематизма<sup>2</sup>.

Тематизм скрипичных каприсов во многом основан на *общих формах движения и орнаментальных структурах*. Общие формы движения являются одной из «мощных энергетических потенций музыкальной интонационной формы, основывающейся на движении, как всеобщей категории развития»<sup>3</sup>. Именно они наиболее способны передать динамику и тот энергетический накал, характерный для виртуозных сочинений. Орнаментальные структуры, выполняющие обычно декорирующую функцию, функцию смягчения моторно-двигательной природы<sup>4</sup> в контексте виртуозных сочинений приобретают иное значение.

В статье будут рассмотрены акустико-технические, моторно-двигательные и темброво-регистровые (диалогические) виртуозные компоненты тематизма, выявленные в скрипичных каприсах Паганини.

24 каприса для скрипки соло ор. 1 (1820) Николо Паганини (1782–1840) расширили возможности инструмента, перевернули представления о скрипичной игре в целом и опередили своё время. По мнению исследователей (К. Моцарт, И. Ямпольский, Б. Гутников, Т. Берфорд, А. Булатова, А. Синайская, Ф. Борер<sup>5</sup>) виртуозность Паганини во многом связана с новыми техническими трудностями и колористическими находками исполнителя-композитора.

Будучи исполнителем, Паганини создавал свои каприсы непосредственно на сцене, в ситуации импровизации. В процессе многократного вариантного исполнительского повторения виртуозные пассажи, фигурации, орнаментальные обороты шлифовались, став инструментальными клише. Формулы-клише несут в себе мощный энергетический заряд, поскольку возникли в особой коммуникационной ситуации «живого общения» музыканта со слушателем. Они мигрировали из текста в текст и откристаллизовались как знаки инструментального стиля исполнителя-виртуоза и импровизатора.

В процессе анализа скрипичного тематизма каприсов Паганини обозначились репрезентанты виртуозности. Условно назовём их *акустико-техническими, моторно-двигательными* и промежуточными между ними *темброво-регистровыми (диалогическими)* компонентами. В контексте тематизма каприсов они свободно чередуются и синтезируются, ставя перед исполнителем технически сложную задачу быстрого переключения с одного на другой вид виртуозных компонентов.

Для *акустико-технических* виртуозных компонентов характерно запечатлённое в тематизме расширение приёмов звукоизвлечения и границ акустических возможностей инструмента (3-й, 5-й, 8-й и 19-й каприсы)<sup>6</sup>.

В немалой степени особенности виртуозных компонентов тематизма Паганини обусловлены значительно обновлёнными возможностями собственно скрипки и техники игры на ней. Это выразилось, с одной стороны, в расширении скрипичного диапазона – контрастном противопоставлении далёких регистров, частом употреблении низких третьей и четвёртой струн. С другой стороны, Паганини «сужает» расстояние между тонами за счёт хроматизации пассажей, глиссандо, вибрации. Эти и другие технические возможности инструмента, по сути, формируют новый образ скрипки<sup>7</sup>.

Здесь орнаментальные структуры являются смысловой доминантой и неотъемлемой частью стилистики виртуозного тематизма каприсов. Они выражены как посредством *внешних*, так и *внутритематических* фигур орнамента. Первый тип содержит мелизмы, украшающие основной каркас мелодии. Второй,

– представлен *фигурациями* (выполняют роль основных элементов в структуре мелодии) и *диминуциями* (встраиваются по добавочному принципу и метрически формируются за счёт «измельчения» опорного мелодического тона).

При этом тематизм либо включает минимальное число орнаментально-декоративных элементов, как например, в 24-м каприсе (3-я, 6-я, 8-я и 10-я вариации), либо они переводятся в основные тематические элементы. А «медленный» темп, не всегда обозначенный в тексте, становится исполнительской традицией (см. крайние части каприсов № 3, 11, 18, 22, первый раздел каприса № 21 и каприс № 14). Он как бы создаёт дополнительное время для акцентирования внимания на колористических находках.

Важную смысловую нагрузку в тематизме каприсов несут *фигуры орнамента* в виде *трелей*. Вопреки сложившимся в музыкознании представлениям об их внешней декоративно-прикладной функции в тематизме каприсов они являются автономными внутритематическими смысловыми структурами, поскольку мигрируют в постоянном лексико-интонационном контексте и сохраняют своё строение.

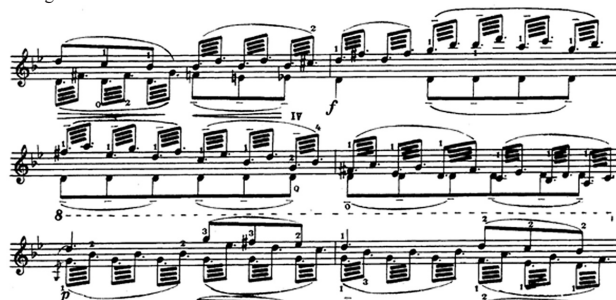
Так, основным виртуозным компонентом тематизма 2-й вариации 24-го каприса становится фигура *трели*. Она подчёркивает находящиеся в сильной метрической позиции опорные тоны *a* и *e*, ключевые для темы каприса. Трель, по мнению Э. Курта, «выводит выдержанный звук из состояния покоя и «вдыхает» в него музыкальную жизнь»<sup>8</sup>. За счёт многократного повторения фигуры трели в быстром темпе создаётся эффект безостановочного движения по типу *perpetuum mobile*.

Не менее, а возможно, и более энергетически активна в тематизме каприсов фигура *тремоло*. Не случайно, Э. Курт сравнивает тремоло с *вибрато* струнных, благодаря которому «тон приобретает интенсивность; он пробуждается из состояния лишённой энергии; в чисто звуковом (акустико-физиологическом) впечатлении начинает трепетать музыкальная жизнь»<sup>9</sup>. Так, в каприсах № 6 и № 23 тремоло является доминантой виртуозности, поскольку звучит в наиболее значимых моментах и аккумулирует энергию движения (пример № 1).

В контексте каприсов орнаментальные структуры *трели* и *тремоло* существенно преобразуются. В скрипичном тексте композиторов-классиков они являлись частью стилистики и служили элементом смыслового акцентирования значения галантных танцевальных фигур кадансов и интонаций пластического происхождения (прежде всего, в контексте медленных частей сонат, менуэтов<sup>10</sup>) и комического эффекта в быстрых частях. В тексте каприсов они становятся важными виртуозными компонентами. У Паганини трели и тремоло являются неотъемлемой

Пример № 1 Н. Паганини. Каприс № 6 *g moll* для скрипки соло (ред. А. Ямпольского)

Adagio



частью моторно-динамических с чертами инфернальности художественных образов. Ещё более экспрессивно и виртуозно звучат *двойные трели* (октавные трели открывают каприсы № 3 и № 8), которые предполагают владение аппликатурным принципом «фингерированных» октав.

Особый экспрессивный колорит тематизма каприсов создаётся за счёт использования низкого регистра скрипки. Из воспоминаний скрипачей-современников музыканта известно, что звучание нижней струны Паганини производило на них большое впечатление. Так, тематизм крайних частей каприсов № 3 (*Sostenuto*) и № 24 (третьей вариации) звучит на нижних (третьей и четвёртой) струнах.

*Моторно-двигательные* компоненты виртуозности предполагают включение в тематизм каприсов разнообразных клише *общих форм движения*. Их многократное повторение и секвенцирование в быстром темпе обуславливает высокую степень виртуозности.

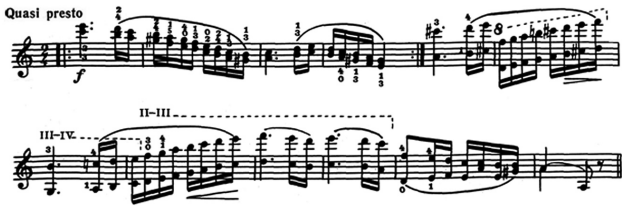
Важными становятся динамические моторные и пластические свойства тематизма каприсов. Жанр скрипичного каприса представляет собой «разновидность художественного этюда» (В. Третьяченко<sup>11</sup>), аналогично жанру концертного этюда в фортепианном искусстве. В этой связи закономерно, что жанровыми и фактурными моделями каприсов становятся этюдность и токкатность.

Виртуозные компоненты тематизма формируются также посредством общих форм движения в виде *двойных нот*, представляющих сложность с точки зрения звукоизвлечения на инструменте даже в относительно медленном темпе и содержащих большой заряд энергии. Так, например, виртуозный тематизм 6-й вариации 24-го каприса формирует переключение движения терциями на движение децимами. Исполнительская сложность партии левой руки возрастает благодаря *аппликатурному* приёму «фингеризации» октав: движение параллельными интервалами достигается за счёт использования не соседних пальцев, а по принципу «через один» (1-3, 2-4)<sup>12</sup> (пример № 2).



Пример № 2

Каприс № 24 *a moll*  
для скрипки соло. 6-я вар.

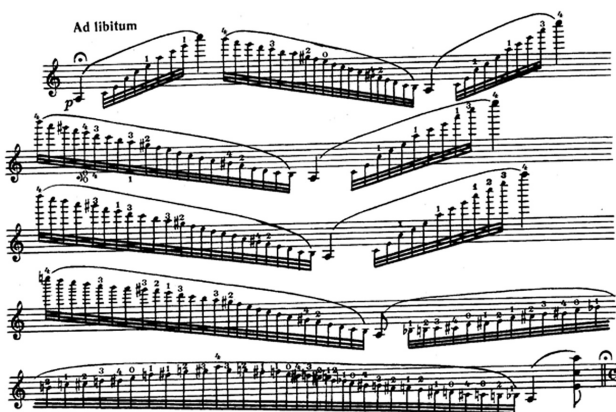


Перевод декоративных элементов в основной тематический слой; доведение до мыслимого предела виртуозных свойств тематизма каприсов и их сверхдинамичное развёртывание; форсированный темпоритм, – всё это формирует эффект особого напряжения.

Клише гаммообразного движения включаются в контекст *нисходящего* направления тематизма каприсов № 7, 10, 17, 21, 23, что не было освоено в полной мере до Паганини<sup>13</sup>. Наиболее интересным образцом гаммообразных пассажей является один из самых сложных – 5-й каприс (*a moll*). В крайних разделах каприса нисходящие диатонические *линии-пассажи* охватывают четыре (!) октавы ( $a^4 - a$ ). Они как бы расцветивают один тон – *a*, пространство которого заполняется всё теснее<sup>14</sup>. Техническая сложность обусловливается быстротой движения (тридцатьвторые), а также штрихом *legato*: все двадцать семь звуков пассажа объединяются одним движением смычка по струне. При этом задействованы все струны скрипки (пример № 3).

Пример № 3

Каприс № 5 *a moll*  
для скрипки соло, вступление



Клише в виде неизменного возвращения мелодической линии к исходному опорному (верхнему или нижнему) тону с постепенным расширением амплитуды интервального отклонения от него (клише сферического типа движения<sup>15</sup>) запечатлено во 2-м и 12-м каприсах. При этом оппозиция «динамика – статика» формирует максимальное напряжение.

Сверхсложной исполнительской задачей, запечатлённой в тематизме каприсов, становится произнесение аккордов в 8-й вариации 24-го каприса, следующих друг за другом без перерыва. При этом в недрах «многоголосия» формируется мелодический слой, который всё время перемещается из одного голоса в другой (пример № 4).

Пример № 4

Каприс № 24 *a moll*  
для скрипки соло, 8-я вар.



Здесь процесс тематического «прочтения» подчиняется принципу развёртывания вертикали в горизонталь, поскольку только так возможно исполнить трёхголосные аккорды на скрипке<sup>16</sup>. Этот приём не нов для скрипичного текста, однако Паганини существенно усложняет его посредством расширения диапазона между крайними тонами аккордов и артикуляционных пауз, дискретизирующих тематическую ткань. Трактовка скрипки приближается, с одной стороны, к ударно-молоточковой природе фортепиано, а с другой – к декламационно-речевым интонациям восклицания и скандирования.

Дополнительным фактором виртуозности в тематизме каприсов являются *мелодические фигурации*, исполняемые *флажолетами*. Они ставят перед исполнителем новые технические трудности. В одном случае высокий регистр, динамика (*p*) и технически сложный приём игры скрипичным «фальцетом» (флажолетами) формируют художественный эффект «мерцания» (4-я и 10-я вариации 24-го каприса). В другом, – в тематизме поставлена более сложная задача игры *двойными* флажолетами (9-й каприс). С помощью этой техники игры в высоком для скрипки регистре создаётся эффект эфемерности, быстротечности времени.

Специфика *темброво-регистровых* (*диалогических*) компонентов (см. каприсы № 1, 2, 6, 10, 12, 17 и 19) заключается в расслоении скрипичного многоголосия на *опорный* и *орнаментальный* слои (М. Арановский<sup>17</sup>). За счёт скрытого двух-, трёх- и четырёхголосия преодолевается «линейная» природа скрипичного тематизма и формируются *диалогические структуры* на разных уровнях: *регистровом, лексическом и артикуляционном*.

*Диалогические структуры* «накапливаются» от начала цикла каприсов к концу, апогеем становится 24-й каприс, где идея диалога реализуется не только

внутри каждой из вариаций, но и от темы к финалу. При этом репрезентантом виртуозности 5-й, 7-й, 9-й и 11-й вариаций становится стремительное переключение от одного тематического элемента к другому, предельно *регистрово* отдалённых. Их фрагментарность и резкая смена формируют убыстрение темпоритма интонационного движения. А сопоставление крайних регистров создаёт эффект «эха» и расширяет звуковое пространство, обуславливая дополнительную исполнительскую сложность (пример № 5).

Пример № 5

Каприс № 24 *a moll*  
для скрипки соло. 11-я вар.

Ярким примером развёртывания диалогической структуры в объёме вариации является 5-я вариация 24-го каприса. Здесь речь участников диалога контрастна и по интонационно-лексическому наполнению. «Реплики» одного из участников образуют двузвучные ямбические мотивы восьмых, маркированные акцентами. Другой участник диалога характеризуется октавными переключками шестнадцатых в высоком регистре.

В результате образуется эффект «двойного эха»: внешнего – между участниками диалога и внутреннего – в репликах одного участника (октавные отзвуки). Сложность для исполнителя заключается в воспроиз-

ведении того содержательного контраста, который создаёт частая смена скрипичных штрихов и темброво-регистрового контекста противоположных тематических слоёв. В контексте сверхбыстрого темпа виртуозное переключение тематического развития из одного регистра в другой, с почти мгновенной сменой приёмов звукоизвлечения, формирует эффект динамизации.

Одним из наиболее трудных для исполнения является *артикуляционный* диалог: в тематизме 9-й вариации 24-го каприса попеременно запечатлены различные приёмы звукоизвлечения: *pizzicato* (щипком) и *arco* (смычком). Здесь не только расширяются темброво-регистровые и артикуляционные возможности самого инструмента, но и усложняются технические задачи посредством сверхбыстрого темпа.

Таким образом, виртуозные компоненты в скрипичных каприсах Паганини воплощаются не только посредством решения «исполнителем-виртуозом» сверхсложных технических задач – оригинальных приёмов, штрихов и способов звукоизвлечения. Виртуозные компоненты формирует «композитор-виртуоз», создавая новый тип тематизма, в котором на первый план выходят общие формы движения и орнаментальные структуры. Представленные в контексте скрипичных каприсов орнаментальные структуры направлены на продление моторно-двигательных движений. Повышенную энергетику тематизма аккумулирует темп, создавая при этом дополнительные сложности для выполнения технических задач.

Разумеется, содержание статьи не исчерпывает всего многообразия феномена виртуозности тематизма скрипичных каприсов Паганини. Скорее это лишь попытка приблизиться к его постижению, обозначающая в свою очередь, новые загадки гения, которые ждут своего исследования.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подобное «срастание» исполнительского и композиторского начала, сконцентрированного в клишированных музыкальных оборотах свойственно не только искусству романтиков, но и современному джазу. Так же, как и романтиков, джазовых исполнителей можно узнать по формулам-клише, составляющим портреты современников, например, Паганини и Шопена в «Карнавале» Шумана, или Билла Эванса и Джинно Ванелли в «Паганини-вариациях» А. Розенблата.

<sup>2</sup> Этого было бы недостаточно для того, чтобы объяснить, например, тот огромный стимул, который дали каприсы Паганини как исполнителям (не только скрипачам, но и пианистам, гитаристам, флейтистам и мн. др.), так и композиторам XIX и XX веков.

<sup>3</sup> Особые энергетические потенции тематизма общих форм движения в клавирной (фортепианной) музыке ис-

следованы и описаны в изданиях: Шаймухаметова Л. Н. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха) // Звук, интонация, процесс / РАМ им. Гнесиных. – М., 1998. – Вып. 148. – С. 36–45; Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998; Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко / УГАИ. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005 и др.

<sup>4</sup> Классификация, характеристика и функции орнаментальных структур в музыкальном тексте содержатся в издании: Тухватуллина Н., Кириченко П. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002.

<sup>5</sup> Мострас К. Г. 24 каприса для скрипки соло Паганини: методические комментарии / вступит. очерк И. М. Ямпольского. – М.: Музгиз, 1959; Ямпольский И. М. Капричи Н. Паганини. – М.: Музгиз, 1962; Гутников Б. Л. Об искусстве скрипичной игры. – Л.: Музыка, 1988; Берфорд Т. В. 24 каприса Паганини. Единство разнообразия // Музыкальная жизнь. – 1998. – № 2. – С. 42–45; Булатова А. Л. 24 капричи для скрипки соло Н. Паганини. Проблемы текстологии и редактирования. – М.: Русская исполнительская школа, 2002; Синайская А. Смычковые штрихи как один из факторов ритмообразования // Ритм и форма. – СПб., 2002. – С. 39–57; Borer Ph. X. Twenty-four caprices of N. Paganini: Their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era. – Zurich, 1997 [Борер Ф. Кс. Двадцать четыре каприса Н. Паганини: их значение в истории скрипичного искусства и музыкальной культуре эпохи романтизма. – Цюрих, 1997].

<sup>6</sup> Здесь и далее мы рассматриваем каприсы Паганини в редакции А. Ямпольского (М.: Музыка, 1965).

<sup>7</sup> Так, Т. Берфорд, в противоположность образу «скрипки-кастрата», сложившемуся в Италии в предыдущую эпоху, метафорически называет образ скрипки Паганини «наполеоновским» («императорским»), подчёркивая маршево-декламационную природу тематизма и связывая его с французскими влияниями на творчество Паганини (Берфорд Т. В. Образ скрипки в эпоху Паганини: Франция – Италия // Муз. академия. – 2003. – № 4. – С. 102–111). Отметим также противоположную точку зрения Г. Фельдгуна о французских влияниях на творчество Паганини (Фельдгун Г. Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2006. – С. 208.)

<sup>8</sup> Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М., 1931. – С. 53.

<sup>9</sup> Там же. С. 53.

<sup>10</sup> По-видимому, аналогичные функции выполняли орнаментальные структуры и в клавирных сочинениях. См. об этом: Асфандьярова А. И. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна. – Уфа: РИО УГИИ, 2001 и др.

<sup>11</sup> Третьяченко В. Ф. Пути развития скрипичного этюда. – Красноярск: Красноярский гос. университет, 2003. – С. 78.

<sup>12</sup> Известно, что сам Паганини не играл фингерированные октавы в связи с физиологически длинными пальцами, не требующими дополнительных «манёвров». Вместе с тем, А. Булатова предполагает, что наличие в тематизме каприсов № 3, 8, 17 октавных трелей, указывает на владение Паганини принципом фингерированных октав (Булатова А. Л. Указ. соч. С. 37).

<sup>13</sup> Такое нарушение норм – предпочтение нисходящих более распространённым восходящим пассажам – Б. Гутников считает «строптивостью» гения, «чертой подлинных талантов» (Гутников Б. Л. Об искусстве скрипичной игры. – Л.: Музыка, 1988. – С. 30). А Т. Берфорд отмечает возможность влияния вокального инструментализма на нисходящий рельеф пассажей (Берфорд Т. В. Инструментализм Н. Паганини и итальянское вокальное искусство второй половины XVIII – первой половины XIX веков: пути взаимодействия. – Великий Новгород, 2008. – С. 36).

<sup>14</sup> Пассажи и арпеджио, изложенные без тактометрической пульсации, запечатлённые в тематизме 5-го каприса, передают quasi-импровизационность, подтверждая версию о том, что Паганини создавал свои каприсы на сцене.

<sup>15</sup> Художественные возможности этих орнаментальных клише в связи с особой графикой изображения на материале «Инвенций» И.-С. Баха описаны в работе: Шаймухаметова Л. Н. Указ. соч.

<sup>16</sup> Отметим и обратный приём «свёртывания», который применяет один из многочисленных интерпретаторов каприсов Паганини Ф. Крейслер. Так, в его обработке 24-го каприса в 5-й вариации вместо выписанных Паганини октавных переключек шестнадцатых длительностей, у Крейсlera звучат аккорды восьмыми.

<sup>17</sup> Зарождение функционального расслоения темы преобразует её линейную природу. Звуковое поле начинает дифференцироваться на опорный слой (передний план) и неопорный – орнаментальный (дальний план). Специфика взаимодействий между опорным и неопорным орнаментальными линейными слоями исследуется М. Арановским в его работе: Синтаксическая структура мелодии. – М.: Музыка, 1991.

### Хатыпова Раушания Рашидовна

преподаватель, аспирантка

кафедры теории музыки

Уфимской государственной академии искусств

им. Загира Исмагилова



М. С. ВЫСОЦКАЯ  
Московская государственная консерватория  
им. П. И. Чайковского

## АНАГРАММИРОВАНИЕ КАК СТРУКТУРНО-СМЫСЛОВОЙ ЭЛЕМЕНТ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ СОЧИНЕНИЙ ФАРАДЖА КАРАЕВА)

УДК 78.045

В системе парадигматики искусства, возможно, именно музыка наиболее близка *праобразу* универсального языка, в лоне которого элементы иных знаковых образований, удивительным образом сцепляясь и переплавляясь, обретают свойства музыкального «слова». Утверждение абсолютности, самодостаточности «чистой» музыки, находящей обоснование исключительно в звуке и отношениях между звуками, – с одной стороны, и движение музыки к смысловой понятности речи, конкретике жеста, визуальной определённости архитектурной конструкции и живописи, – с другой: в истории эти взаимоисключающие тенденции развивались параллельно. Образно-символическая суть музыкальных знаков во все времена являлась стимулом для изобретения разного рода кодов, шифров, загадок и шарад: от мотивно-числовых формул средневековья и барокко эта линия ведёт к музыкальной композиции XX века, в которой конструктивный замысел и его символический смысл порой не отделимы друг от друга, – идёт ли речь об акциональности концептуализма, музыкальной криптофонии, отражении ритма числа в пропорциях формы, символике тембра, лада и способов звукоизвлечения.

Практика анаграммирования, имеющая в истории культуры столь же древние основания, что и цитирование текстов, связана с номинативной функцией звуковой тайнописи. В диалогическом пространстве современного стиля это – один из способов построения вертикали смысла с выходами в иные тексты, иные знаковые системы искусства. Наряду с локальной трактовкой, подразумевающей воссоздание в звуковой структуре текста имени, анаграммирование может быть понято и более широко – как реализация в пространстве сочинения свойств и закономерностей некоего текста, жанра, формы или стиля (часто – не называемого, внеположенного). В такой расширительной трактовке, подразумевающей наследование и претворение в авторском тексте стилевой атрибутики прошлого, анаграммирование смыкается с понятиями стилизации и аллюзии. В любом из искусств подобные семантические процессы представлены достаточно разносторонне, являясь базовой установкой исторического сознания и проводником интертекстуальных тенденций.

Ассимилируя совокупный исторический опыт, вновь создаваемый художественный текст, вне зависимости от желания автора, оказывается своего рода «гетероглоссией», бесконечным континуумом ассоциаций, трансформаций, переплетений и наслоений слов, лексем и смыслов, пришедших из недр языковой памяти, – реминисценции мотивов, жанровые парафразы, устойчивая иконография, весь разнообразный аллюзийный потенциал, раскрываемый посредством системы субкодов и межтекстовых связей, обнажает факт существования культурного *пред-текста*, во многом ответственного за процесс знако- и текстообразования нового опуса.

Теория *интертекстуальности* получила разработку в контексте общетеоретических концепций постструктурализма и, прежде всего, в исследованиях Ю. Кристевой, впервые использовавшей новый термин в эссе «Слово, диалог и роман» (1967), в котором понятие интертекстуальности сформулировано на основе переосмысления диалогической концепции М. Бахтина: «Диалогизм Бахтина идентифицирует письмо одновременно как субъективизм и коммуникацию, или, лучше сказать, интертекстуальность» [3, с. 68]. Более детальное обоснование данная система получает в сборнике статей 1969 года «Semeiotiké. Исследования по семанализу» («Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse»).

Структурная разработка теории анаграммирования ведёт свою генеалогию от исследований Ф. де Соссюра, впервые обратившего внимание на фонематические закономерности древних индоевропейских гимнов и выдвинувшего гипотезу об универсальности принципа по отношению к поэтике более позднего времени<sup>1</sup>. Отталкиваясь от модели Соссюра, Ю. Кристева выстраивает свою *теорию параграмматизма* как объединения в тексте (в данном случае, литературном) потенциального множества других текстовых образований и несомых ими смыслов: «Литературный текст включается в ансамбль текстов в облике письма-реплики, представляющей или отрицающей другой (другие) текст (тексты). Благодаря особой манере письма, возникающего из чтения всего корпуса предшествующей и современной литературы, автор живёт в истории, а общество вписано в авторский текст. Параграммати-



ческая наука должна принять во внимание тот факт, что поэтический язык представляет собой диалог двух дискурсов. Чужой текст входит в пространство письма и поглощается им, в соответствии с закономерностями, которые только предстоит обнаружить. Так в текстовой параграмме функционируют все тексты, прочитанные писателем» [2, с. 181]<sup>2</sup>.

На исходе XX столетия понятие интертекстуальности выдвинулось в одну из главных категорий семиотической структуры искусства, став, по сути, концептом художественного текста и методологической основой его интерпретации. Среди зарубежных и отечественных исследователей феномена – М. Риффатерр, Ш. Гривель, Ж. Женетт, Л. Женни, З. Бен-Порат, И. Смирнов, М. Ямпольский, А. Жолковский. В музыковедении проблематика межтекстового взаимодействия (включая и рассмотрение принципов моно- и анаграммирования) получила отражение в монографиях и статьях А. Шеринга, К. Корсина, Й. Страуса, М. Э. Бондса, К. Герингера, Е. Самса, Е. Веллеца, А. Шнитке, А. Меркулова, Я. Гиршмана, Л. Дьячковой, М. Арановского, Л. Шаймухаметовой, Ю. Векслер, М. Раку, Д. Тибы, И. Снитковой, А. Денисова, О. Юферовой<sup>3</sup>.

В музыке анаграммирование традиционно связано с идеей буквенной звуковой символики, в XX веке нередко предстающей в облике анаграмматического вычленения букв фамилии композитора как основы тематического строительства, а в ряде случаев и музыкальной темы с устойчивой семантикой, – например, DECH Д. Шостаковича или EDEs Э. Денисова. Столь же богатая в плане *смыслопроизводства*, сколь и конструктивная, эта идея одухотворяет множество оригинальных музыкальных композиций, в ряду которых – Лирическая сюита и Камерный концерт А. Берга, «O King» Л. Берно, «Anagrama» М. Кареля, «Variazioni» и «Echoes of Time and the River» Дж. Крама, Третья и Седьмая симфонии, «Канон памяти И. Ф. Стравинского», Септет А. Шнитке, гепталогия «Свет» К. Штокхаузена, «Répons», «Messagesquise», «Incises» и «Sur Incises» П. Булеза, «Четыре стены» Дж. Кейджа, Третий струнный квартет С. Губайдулиной, «Реквием» Э. Денисова, струнное трио «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)» Н. Корндорфа, «Монограмма», «Элегия», «Прощальная песнь» и Шестой струнный квартет Д. Смирнова и другие сочинения.

В музыке Фараджа Караева анаграмма имени – это звуковой объект и знак метафорической отсылки к *persona incognita* или *persona d'eterna memoria*, рождающий внемузыкальные ассоциации символ и композиционный принцип, определяющий драматургию музыкальной формы. Подобный приём применен в трёх сочинениях: фортепианной Сонате для двух исполнителей (1976), сюите для струнного квартета «In memoria...» памяти А. Берга (1984) и фортепианной Постлюдии (1990)<sup>4</sup> – во всех случаях из букв имени рождается главная музыкальная тематическая микросерия, становящаяся основой звуковысотной

организации, интонационно-гармонических и формообразующих процессов<sup>5</sup>.

В сонорно-алеаторическом пространстве четырёхчастной Сонаты для двух исполнителей<sup>6</sup> драматургия анаграммы женского имени (EADHA) составляет один из главных векторов музыкального развития. Впервые появляясь во II части в виде разрозненных «точек», расплывённых в диатонике аккордики, тема-символ обретает целостный облик в созвучии, открывающем III часть. Именно в двух последних разделах сочинения анаграмма инкорпорирована в музыкальную ткань во всём многообразии приёмов: от использования звуков в качестве средства «тропирования» материала (ц. 18) – до оптической репрезентации в виде силуэтов букв, проступающих из графического текста (ц. 16-18).

Так, пример № 1 демонстрирует фрагмент III части (ц. 15), в котором каждой из инструментальных линий одной фортепианной партии ( $A_1$  и  $B_1 - y I pf$ ) соответствует линия другой ( $A_2$  и  $B_2 - y II pf$ ), таким образом, что и внутри партий, и между ними формируется зеркальный бесконечный канон ( $A_1 = B_2$  и  $B_1 = A_2$ ), — «парящую» мелодическую надстройку образуют вынесенные в крайние регистры ферматные звуки E, A, D, H. В примере № 2, иллюстрирующем один из фрагментов IV части (ц. 20), в каждом из графических кругов расположены многократно воспроизводимые звуковысотные образования — производные основного серийного ряда Сонаты в транспозиции от звуков анаграммы.

В Постлюдии тот же анаграмматический комплекс участвует в структурировании серийного ряда (пример № 3), образуемого сцеплением двух диатонических микрорядов – белоклавишного (7 тонов) и чёрноклавишного (5 тонов), — одновременно представляя один из трёх сегментов, выстроенных по единому интонационному образцу:  $\downarrow 7 - \uparrow 5 - \uparrow 5(9)$ , — где цифра обозначает количество полутонов. Общая последовательность составляющих ряд интервалов основана на принципе их взаимнообратимости:  $[\downarrow 5 - \uparrow 4] - [\uparrow 6 - \downarrow 3] - [\downarrow 5 - \uparrow 4] - [\uparrow 4 - \downarrow 5] - [\downarrow 5 - \uparrow 4] - [\uparrow 4 - (\downarrow 5)]$ , а диатоническая природа сегментов становится основанием для выделения местных центров *a*, *b* и *ges*, что сообщает гармоническому целому свойства модальности.

12-тоновая мелодия, как и мелодия имени в Сонате, формируется не сразу, обретая свой окончательный облик лишь к ц. 3 партитуры. Вплоть до этого момента звуковая «россыпь» из звуков анаграммы воспроизводится репетитивным методом, наподобие минималистского паттерна – путём накопления микроизменений осуществляется количественный и качественный рост структуры.

В оригинальной версии Постлюдии фортепиано с помощью специальных исполнительских приёмов, высвобождающих шкалу призвуков, достигает эффекта *эхо* в границах собственного тембра. В ряде инструментальных редакций<sup>7</sup> в качестве вибрирующего фона развёртываемой мелодии композитор использует клас-

тер, последовательная деструкция которого подчинена определённой логике: начальный хроматический комплекс в масштабе двух с половиной октав постепенно перетекает в свою диатоническую разновидность, а затем сужается до чистой квинты. Структура интервалов, образующихся между верхним и нижним основаниями кластера в процессе его движения (квинта, октава), как и итоговая точка этого движения – акустическая квинта *a-e*, позволяют рассмотреть лейтинтервалику и моноинтональность пьесы с позиции закономерностей, обусловленных интонационной природой серии и анаграмматического сегмента как её части.

В сюите «*In memoriam...*» анаграмма имени Альбана Берга (АВАБЕГ), являясь скрытой программой цикла, в буквальном смысле строит форму – воплощая оригинальную конструктивную концепцию, от первой к шестой части буквы зашифрованного имени последовательно суммируются, в итоге складываясь в целостную музыкальную тему – *santus firmus* финала. Параллельно процессу звуковой аддиции осуществляется буквенный «рост» анаграммы как составной части титров частей: I A(l) – *Инвенция на одну ноту*; II A(l)B – *Первая интерлюдия на две ноты*; III A(l)BA(n) – *Интермеццо на три ноты*; IV A(l)BA(n)B – *Вторая интерлюдия на четыре ноты*; V E(r)G + 8 – *Похоронный марш на двух нотах с Trio на десяти нотах*; VI A(l)BA(n)BE(r)G – *Cantus firmus и кода с цитатами на двенадцати нотах*.

Караевское сочинение содержит целый комплекс ассоциативных отсылок к стилю Берга, являясь в этом отношении образцом многопараметровой интертекстуальности. Помимо анаграммы имени композитора, в сочинении цитируется его музыка (Скрипичный и Камерный концерты), воссозданы принципы техники и формообразования, а также разрабатывается и варьируется характерная авторская ритмоформула: вся сюита представляет собой моноритмическую композицию, в основе которой лежит формула «ритма судьбы» из оперы «Лулу» (♩♩♩♩). Процесс «собираения» звуковой анаграммы происходит в контексте ритмических преобразований *Hauptrhythmus*. Так, во II части появление второй буквы анаграммы (b) осуществляется на фоне пропорционального уменьшения ритмического модуля: ♩♩♩ – у скрипки I и ♩♩♩ – у скрипки II. Полифоническая структура III части представляет собой канон, в котором виолончель и скрипка I проводят тему в прямом, а альт и скрипка II – в ракоходном движении; при этом по вертикали объединяются три версии главного ритма: ♩♩♩, ♩♩♩, и ♩♩♩, – а сама тема, формируемая сцеплением нескольких комбинаций *a-b-a*, зеркально симметрична и со второй половины изложена в ракоходе с частичным обращением интервалов. Десять тактов IV части – следующая фаза становления именной формулы – ознаменованы сворачиванием мелодической линии в созвучие. Впрочем, логика полифонических преобразований сохраняется и

здесь: звуковой комплекс данного раздела объединяет основную и ракоходную формы анаграмматической конструкции, сопоставляемые как по вертикали (т. 1-4), так и по горизонтали (т. 1-2 и т. 3-4).

Все линии драматургического развития сюиты сходятся в финале, где мелодия имени становится основой 12-тонового ряда, структурирующего додекафонную вертикаль. Растворённый в серийной звуковой ткани, *santus firmus* анаграммы поочередно звучит у второй скрипки, альтя и виолончели, оплетаясь полифонией голосов или становясь частью гармонической вертикали (пример № 4).

В детально разработанной композиционной структуре квартета отсутствует понятие «закадрового пространства», «заднего плана», здесь нет импульсов, оставшихся нереализованными, как нет и «лишних» элементов, не вписанных в драматургию, всё – главное и всё есть тема. Шесть частей «*In memoriam...*» прочно спаяны системой внутренних связей, имеющих чисто музыкальную природу, и это свойство композиции обеспечивает ей цельность, вне зависимости от параллельно развивающейся «фабулы» в облике становящейся анаграммы. В ассоциативном комплексе композиции разные «срезы» интертекстуальности видятся один сквозь другой: «вдвойне» мемориальное заглавие, жанровые реминисценции, воспроизведение композиционной техники Берга (имитационная полифония, ритмические каноны, свободная додекафония, техника *santus firmus*), использование темы-анаграммы, ритмическое и тематическое цитирование. Музыка интерпретируется музыкой, и путь интерпретации пролегает не только от явного к тайному, но и в обратном направлении – от анаграммируемой стилистики к теме-имени и посвящению.

Интертекстуальность как условие и способ существования текста в семиотической культурной среде применительно к композиционному процессу отдельного художника обретает значение методологии. У каждого творца – свои коды, приёмы, своя технология выстраивания межтекстовых взаимосвязей. В отношении творчества Фараджа Караева правомерна постановка вопроса об интертекстуальном методе как универсалии, определяющей характер прекомпозиционной работы и композиционную структуру сочинений. Наряду с иными формами – аллюзийно-цитатной техникой, жанровым «переинтонированием», транскрипцией чужой музыки и созданием редакций собственных произведений как разновидностью автокомментария, или автогерменевтики, – анаграммирование составляет важнейший компонент поэтики караевской композиции, одновременно выступая в качестве генератора текстовой *смыслопродуктивности* (термин Ю. Кристевой) современного художественного творчества в целом. Ибо, говоря словами героя одного из самых эзотерических романов XX века, «истина – это анаграмма анаграммы. *Anagrams = ars magna*. То есть великое искусство» [1, с. 629].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См., в частности: Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах / пер. с фр. В. Иванова // Соссюр. Ф. де. Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – С. 639-647.

<sup>2</sup> М. Риффатерр, со своей стороны, описывая модель лексической реализации параграммы, уподобляет её принципу развёртывания некоей матрицы и подчёркивает значение в этом процессе косвенных, метафорических и метонимических текстовых дериваций: «Заслуга гения Соссюра, по меньшей мере, раннего Соссюра, – в понимании того, что подлинный центр текста лежит за пределами текста, *снаружи*, а не скрыт *под* или за текстом, как полагают критики, считающие намерение автора более важным, чем сам текст. Подлинная значимость текста – в сцеплении отсылки от формы к форме и в том факте, что текст всегда повторяет то, о чём он говорит, вопреки непрерывным вариациям манеры и способа говорения. Соссюр понял, что *глубинный смысл* текста и есть эта система, запечатлённая в структуре отсылки и повторений, а вовсе не содержание повторяемого» [4, с. 76].

<sup>3</sup> См., к примеру: Schering A. Bach und das Symbol // Bach-Jahrbuch, Jahrg. 22. – Leipzig, 1925; Geiringer K. Symbolism in the music of Bach // Lectures on the History and Art of Music. – N. Y., 1968. – P. 123–137; Wellesz E. Schumann and the cipher // The Musical Times. – London, 1965. – №10. – P. 767-771; Sams E. Did Schumann use Ciphers? // Musical Times. – CVI (1965). – P. 584–591; Sams E. Elgar's Enigmas: a Past Script and a Postscript // Musical Times. – CXI (1970). – P. 692–694; Korsyn K. Towards a New Poetics of Musical Influence // Music Analysis. – 1991. – Vol. 10. – P. 3-72; Straus J. Remaking the Past. – Harvard Univ. Press, 1990; Меркулов А. Из наблюдений над звуковой символикой (интонационные символы и музыкальные шифры в фортепианном творчестве Шумана: к 175-летию композитора) // Советская музыка. – 1985. – № 8. – С. 92-96; Гиршман Я. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. – Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 1993; Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального текста в контексте культуры: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – Вып. 129. – С. 17-40; Векслер Ю. За гранью музыкального... Размыш-

ления о символике в музыке Альбана Берга // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 178-183; Векслер Ю. Символика в музыке Альбана Берга: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1998; Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998; Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998; Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999; Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 9-21; Сниткова И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1999. – Сб. 25. – С.98-109; Денисов А. К проблеме семиотики музыки // Музыкальная академия. – 2000. – № 1. – С. 211-217; Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. – М.: Композитор, 2004. – С. 97-101; Шнитке А. Третья часть Симфонии Л. Берио // Там же. – С. 88-91; Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. – М.: Композитор, 2004; Носина В. Символика музыки И. С. Баха. – М.: Классика-XXI, 2006; Юферова О. Монограмма в музыкальном искусстве XVII-XХ веков: дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2006.

<sup>4</sup> На протяжении 1991-2004 годов Караевым было создано ещё 10 версий Постлюдии для различных инструментальных составов, с точки зрения музыкальной формы и музыкального материала, в целом, идентичных фортепианному оригиналу.

<sup>5</sup> В концерте для оркестра «Vingt ans après – nostalgie...» (2009), посвящённого памяти А.(е)SCH. и Ed(e)S.D. [Альфреда Шнитке и Эдисона Денисова. – М. В.], анаграммирование структурирует название, не участвуя в собственно музыкальном строительстве.

<sup>6</sup> Полный инструментальный состав сочинения включает два фортепиано, препарированное фортепиано, колокола, вибрафон. В партитуру также введена магнитная запись детского плача.

<sup>7</sup> В частности, в Постлюдии VIII для фортепиано, кларнета и струнного квартета за сценой (2001) и Постлюдии IX для вибратона/колокольчиков и органа (2003).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Эко У. Маятник Фуко: роман / пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 1998.

2. Kristeva J. Pour une sémiologie des paragrammes // Kristeva J. Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. – Paris: Éditions du Seuil, 1969. – P. 174-207.

3. Kristeva J. Word, Dialogue, and Novel // Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art by

Julia Kristeva / Ed. by L.S. Roudiez. – N. Y.: Columbia University Press, 1980. – P. 64-91.

4. Riffaterre M. Paragramme et signifiante VII // Riffaterre M. La production du texte. – Paris: Éditions du Seuil, 1979. – P. 75-88.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Ф. Караев. Соната для двух исполнителей. Ч. III, ц. 15

The image displays musical notation for two parts, I and II, of a sonata by F. Karayev. Part I (I pf) begins with a tempo marking of  $4_p = 72$  and a duration of  $2' - 2'30''$ . It features a complex rhythmic structure with time signatures of 5:4, 7:6, and 3:2. The notation includes dynamic markings such as *ppp dolce*, *ppp*, and *pp*, along with pedal instructions: *Ped. I* and *Ped. II sempre*. Part II (II pf) is marked *ad lib.* and also includes dynamic markings and pedal instructions. Both parts are accompanied by boxed excerpts labeled B<sub>1</sub> and B<sub>2</sub>, which show specific musical details and pedal markings. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.



Пример № 2

Ф. Караев. Соната для двух исполнителей. Ч. IV, ц. 20

Example 2 shows two circular diagrams of musical notation. The left diagram is labeled 'I pf' and contains two staves of music with the tempo marking '♩ = 116 (♩ = 1")' and 'legatissimo'. It includes dynamic markings 'pp sempre' and 'p sempre'. The right diagram is labeled 'ca 40"' and contains two staves of music with dynamic markings 'PPP' and 'quasi p'. Between the diagrams is the text 'ca 40"' and '(4 удара)'. Below the diagrams is a staff labeled 'смп' with the dynamic marking 'p sempre'.

Пример № 3

Ф. Караев. Постлюдия.  
Основной ряд (серия)

Example 3 shows a single staff of music with a sequence of notes, likely representing a series or row.

Пример № 4

Ф. Караев. «In memoriam...». Ч. VI, т. 8-16

Example 4 shows a musical score for four instruments: V-no I, V-no II, V-la, and Vc. The score includes tempo markings 'Poco piu mosso (♩ = ca 120)' and 'Con emozione (♩ = ca 96)'. It also includes dynamic markings 'pp', 'p', and 'ppp', and performance instructions like 'rit.', 'senza sord.', and 'molto'. The V-no II part includes a 'Solo' section. The V-la part includes a 'senza sord.' section.

**Высоцкая Марианна Сергеевна**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры современной музыки  
Московской государственной  
консерватории им. П. И. Чайковского





С. Л. СЛОБОДНЮК

*Магнитогорский государственный университет*

## РОЖДЕНИЕ ВОЗМЕЗДИЯ ИЗ ДУХА МУЗЫКИ ИЛИ ЗАКОН ВОЗМЕЗДИЯ?..

УДК 78.01

**Р**усский духовный Ренессанс, он же Серебряный век, по праву может претендовать на звание самого мифологизированного явления не только отечественной, но, пожалуй, и мировой культуры.

Невиданный взлет искусства! Торжество философской мысли! Дерзкий религиозный поиск! Великий синтез соединения всего со всем! Восхищениям и восхищениям несть числа...

А какие открытия ожидают пытливых искателей истины в пучинах Серебряного века!.. Было бы только желание – найти...

...И вот богословствующая публика мрачно и уверенно рассуждает о скрытом православии, которое сложилось под влиянием Серебряного века в наследии классиков социалистического реализма. Логика переводят на свой язык шаманские заклинания футуристов и находят великий смысл в речениях типа «дыр бул щыл обещур» и «здыгр-аппр-устр-устр». Сомнительные философы сознательно искажают художественный текст, доказывая, что излюбленным занятием поэтов и писателей было чтение на ночь сочинений Канта, Гегеля и Сквороды. А литературоведы радостно и бодро хватаются за всё. Работы, «сваренные» по рецепту: Кандинского, Фидия и Эйнштейна смешать, хорошо взбить, приправить «Мёртвыми душами» и подать с гарниром из «Мелкого беса», – покидают мир ночных кошмаров, постепенно становясь невесёлой реальностью.

Надо заметить, что музыкальное искусство также не прошло мимо просвещённого внимания любителей отечественной словесности, кстати, не ограничивающих себя Серебряным веком. Бесчисленные рассуждения о месте Бетховена в «Гранатовом браслете» Куприна перемежаются с «мудрыми» указаниями на то, что Шолохов осознанно включал в «Тихий Дон» тексты казачьих песен, а Пушкин писал о балете исключительно с позиций профессионального ценителя изящных па. Не менее интересны и работы о музыке в наследии Булгакова. При желании даже можно уз-

нать, что фагот – это не просто музыкальный инструмент, но и персонаж из свиты Воланда...

Мой исходный тезис – «рождение возмездия из духа музыки» – представляет собой кальку тезиса, который Ницше положил в основу своего знаменитого труда «Рождение трагедии из духа музыки». Поэтому не будем говорить о музыке как таковой и сюитной основе лирики Бальмонта, не будем выявлять музыкальные цитаты в художественном тексте и путём статистических расчетов доказывать, что не случайно любимым инструментом Блока была скрипка (правда, в компании с арфой); а Гумилёв, как ни странно, тоже любил скрипки, но и цимбалам с трубами да лютями отдал дань...

Мой герой – *дух музыки* в мирах русских поэтов, породивших Серебряный век. С последними словами кто-то может не согласиться. Но факты упрямы: отцами-основателями Серебряного века были русские поэты и никто другой. Именно они воспевали смерть в жизни и жизнь в смерти, провозглашали анафему божеству и сладострастно призывали мировой пожар, в очистительном пламени которого должен родиться *дивный новый мир*... И одним из главных участников великого действия выступал дух музыки.

Это далеко не всегда была музыка света, но её звуками уже в 1900-м году откровенно наслаждался лирический герой Константина Бальмонта

Тебе известны, как и мне,  
Непобедимые влечения,  
И мы – в небесной вышине,  
И мы – подводные течения <...>

И услышав полночный бой,  
Упившись музыкой железною,  
Мы мчимся в пляске круговой  
Над раскрывающейся бездною.

Игра кладбищенских огней  
Нас манит сказочными чарами,  
Везде, где смерть, мы тут же с ней,  
Как тени дымные – с пожарами [1, с. 175].

И Фёдор Сологуб, спустя полтора десятилетия, предрекая гибель западного мира, с недоброй радостью писал:

Скалят зубы пакостные франты,  
Тешит их поганая мечта, –  
Но придут иные музыканты,  
И пойдёт уж музыка не та,  
И возникнет в дни отмщенья,  
В окровавленные дни,  
Злая радость разрушенья,  
Облечённая в огни [22, с. 391-392].

Страшные по своей сути, но, увы, запоздалые прозрения породила музыка у Александра Блока: «... Исход борьбы решён и <...> движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки; теперь оно представляет из себя бурный поток, в котором несутся щепы цивилизации; однако в этом движении уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения – уже не этический, не политический, не гуманный человек, а *человек-артист*; он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество» [10, с. 115].

Даже основатель «общего дела» Николай Фёдоров, и тот обратил внимание на дух музыки, который, по его мнению, действительно порождает трагедию, если... «если эта музыка есть выражение печали об утратах рождёнными родивших и особенно о роковом вытеснении сынами отцов» [23, с. 240] ...

Правда, не все смотрели на дух музыки столь мрачно. Сам Ницше вообще полагал, что, «лишь исходя из духа музыки, мы понимаем радость об уничтожении индивида. <...> “Мы верим в вечную жизнь!” – так восклицает трагедия, между тем как музыка есть непосредственная идея этой жизни. <...> В дионисическом искусстве и его трагической символической природе говорит нам своим истинным, неизменным голосом: “Будьте подобны мне! В непрестанной смене явлений я – вечно творческая, вечно побуждающая к существованию, – вечно находящая себе удовлетворение в этой смене явлений Праматерь!”» [20, с. 121]. И тогда, познав неизбежность страдания, гибели, мы будем вознаграждены, став «на краткие мгновения самим Первосущим» [там же, с. 122].

Довольно оптимистично говорил о музыке и её духе в своих «Предчувствиях и предвестиях» Вяч. Иванов: «Мы склонны думать, что не архитектура статическая отметит нарождающуюся органическую эпоху; «всё творчество будущего будет возникать “из духа музыки” и вливаться в её [музыки. – С. С.] всеобъемлющее лоно» [18, с. 91].

Андрей Белый также видел в духе музыки отнюдь не тёмное начало. Для поэта, утверждавшего, что «только Христос и Ницше знали всю мощь и ве-

личие человека» [6, с. 183] (себя он при этом молчаливо подразумевал третьим), дух музыки и музыка вообще являли собой средоточие изначальной чистоты бытия: «Песня – символ: образ здесь выброшен ритмом, символ – всегда реален, потому что символ всегда музыкален; а музыка – жизненная стихия творчества. <...>

Ритм – как бы ветер, пересекающий небо души, как бы ветер, рождающийся в небе, потому что душа – вечная праматерь тела, и вечная праматерь земли – небо; из бездны небесной рождались туманности с их солнцами, с их землями. Дух музыки опочил над хаосом: и был свет – день первый творения: и земля – родилась из неба» [3, с. 175].

«Символ пробуждает музыку души. Когда мир придёт в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведёт к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души – вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка – окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия» [4, с. 246]. Красиво!..

Да кто же спорит, что красиво!.. Вот только жаль, что вся эта апология «добра и света» – лишь тайная прелюдия к основной части жутковатого действия, в финале которого томится в радостном ожидании *ничто*.

Да, Белый провозглашает особую роль духа музыки. Он утверждает, что в жизни человеческой нет ничего важнее этого, ибо «не событиями захвачено всё существо человека, а символами иного. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки – показатель перевала сознания» [там же].

А теперь зададим вопрос – что же происходит во время этого «перевала сознания»? Ответ – «наступают новая потребность в творчестве; ушедшее в глубины бессознательного семя-слово, разбухая, <...> срывает с себя оболочку понятий: блещит и сверкает девственной, варварской пестротой» [2, с. 133]. А затем поэзия вторгается в область терминологии, в поэзию вторгается дух музыки, и «вновь воскресает в слове музыкальная сила звука; вновь пленяемся мы не смыслом, а звуком слов; в этом увлечении мы бессознательно чувствуем, что в самом звуковом и образном выражении скрыт глубочайший жизненный смысл слова – быть словом творческим. Творческое слово созидает мир» [там же, с. 134]. Конечно, созидает!.. Правда, убив предварительно мир прежний... Вне зависимости от того, *чей* это мир – символистский, акмеистов...

Но понять это можно, только отбросив в сторону миф о светлом начале Серебряного века, отказавшись

от сказки о духовном Ренессансе, осознав, что неданный взлёт на деле был прыжком в бездну....

Организованный звук как олицетворение творения, противостоящего хаосу, в искажённом мире Серебряного века последовательно превращается в свою противоположность. Музыка сфер, незримо и неслышно обеспечивающей гармонию бытия, начинает противостоять музыка бытия *другого*.

Вспомним метания Блока. Иногда его музыка приобретает вполне конкретные и даже сниженные формы, как, например, в «Балаганчике»:

Вот открыт балаганчик  
Для весёлых и славных детей,  
Смотрят девочка и мальчик  
На дам, королей и чертей.  
И звучит эта адская музыка,  
Завывает унылый смычок.  
Страшный чёрт ухватил карапузика,  
И стекает клюквенный сок [12, II, с. 82].

В другом случае музыка становится материальным воплощением подлинного духа музыки, величаво противостоящего безобразным проявлениям тёмного начала в мире и человеке

Из длинных трав встаёт луна  
Щитом краснеющим героя,  
И буйной музыки волна  
Плеснула в море заревое.  
Зачем же в ясный час торжеств  
Ты злишься, мой смычок визгливый,  
Врываясь в мировой оркестр  
Отдельной песней торопливой?  
Учись вниманью длинных трав,  
Разлейся в море зорь бесцельных,  
Протяжный голос свой послав  
В отчизну скрипок запредельных [12, III, с. 223].

В третьем случае, как и у Андрея Белого, как и у Ницше, музыка напрямую соотносится с божественным началом:

В ночи, когда уснёт тревога,  
И город скроется во мгле –  
О, сколько музыки у бога,  
Какие звуки на земле! [11]

Но не стоит верить Александру Блоку... Ведь это он в начале творческого пути желал

... Одиноко ликовать  
Над бытия ужасной тризной [12, I, с. 54].

Ведь это в его странном, живущем по собственным законам мире

Девушка пела в церковном хоре  
О всех усталых в чужом краю,

и под звуки её чарующего голоса

Причастный Тайнам, – плакал ребенок  
О том, что никто не придёт назад [12, II, с. 95].

Но... разве не у Блока в его «Снежной маске» мы слышим совсем иное. В стихах этого цикла слышен (что признавал даже самый безжалостный и самый последовательный враг поэта – Николай Гумилёв) «не только истерический восторг или истерическая мука, в них уже чувствуется торжественное приближение Духа Музыки, побеждающего демонов» [15, с. 111].

И разве не Блок, одержимый песней о сжигающем Христе, спустя несколько лет провозгласил: «Утрагилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой – то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма. <...> Как будто мощный поток, встретившись на пути своем с другим потоком, разлетелся на тысячи мелких ручейков; в брызгах, взлетевших над разбившимся потоком, радугой заиграл отлетающий дух музыки. <...> Всё то в искусстве, над чем дрожала цивилизация, <...> от всего этого, может быть, не останется ничего. Останется несомненно только то, что усердно гнала и преследовала цивилизация, – дух музыки» [10, с. 100, 109]?..

Какие прекрасные слова! Какой силой дышит каждое! Какие дали открываются нам, ибо дух музыки жив!..

Жив, да не совсем... Ибо это *другой* дух музыки. А старый дух гибнет вместе с гуманизмом: «Одна мощная струя разлетелась на тысячу мелких ручейков, и каждый в отдельности потерял свою силу. В брызгах, которые взлетели над разбившимся потоком, радугою заиграл его отлетающий дух – дух музыки. И дух музыки соединился отныне с новым движением, идущим на смену старому» [8, с. 360]. Что это за движение?.. А оно возвещает о себе частушечными переборами «Двенадцати» и страшным в сути своей финалом «Интеллигенции и революции»: «За душевностью – кровь. Душа кровь притягивает. Бороться с ужасами может лишь дух.

К чему загораживать душевностью пути к духовности? Прекрасное и без того трудно.

А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки.

Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию» [9, с. 20].

От себя добавим – не просто слушайте, но пойте «Осанну». Пойте «Осанну» грядущему *Другому*, размахивающему *кровавым флагом*. Пойте «Осанну» Двуминому, надевшему «белый венчик из роз»:

Мы на горе всем буржуям  
Мировой пожар раздуем,  
Мировой пожар в крови –  
Господи, благослови! [7, с. 427]



«Ну, хорошо, – спросите вы меня, – особая роль духа музыки в деле крушения бытия теперь, вроде бы, вещь очевидная: но при чём здесь *рождение* возмездия из духа музыки? Кто кому мстит?.. За что?.. Зачем?..».

Зачем? – Чтобы отомстить. За что? – За неправую месть. Кто кому? – Божество человеку и человек божеству...

Вспомним Ницше... Безумный человек бежит с фонарём по рынку и кричит: «Где Бог? <...> *Мы его убили* – вы и я! Мы все его убийцы! <...> Бог умер! Бог не воскреснет!» [19, с. 592-593].

Дух музыки был божеством Серебряного века, безличным началом, сдерживающим безобразный хаос. Но безумные теурги убили его, растащили по голосам из хора, по визгам гармонике. Зря Сатана, созданный гением Случевского, предупреждал о грядущей катастрофе, зловеще обещая послать «людскую тлю» на суд под «сильнейшие аккорды» трепака «вперемешку» с трубным гласом [21, с. 42]. Герои Блока, будто бы и не слышат, а на деле – просто не желают слышать этого:

И словно мечтанье, и словно круженье,  
Земля убегает, скрывается твердь,  
И словно безумье, и словно мученье,  
Забвенье и удаль, смятенье и смерть, –  
Ты мчишься! Ты мчишься!

Ты бросила руки

Вперёд...

И песня встаёт...

И странным сияньем сияют черты...

Удалая пляска!

О, песня! О, удаль! О, гибель! О, маска...

Гармоника – ты? [12, II, с. 316]

И призывают они в безумии, заклинают «огнём и мраком»:

Гармоника, гармоника!

Эй, пой, визжи и жги!

... Неверная, лукавая,

Коварная, – пляши!

И будь навек отравой

Растроченной души!

С ума сойду, сойду с ума,

Безумствуя, люблю,

Что вся ты – ночь, и вся ты – тьма,

И вся ты – во хмелю... [12, II, с. 316-317]

И «злая воля дирижёра» вызывает к жизни поистине страшную музыку безумных скрипок, и чей-то вздох *оледеняет* кровь, и под стоны смычка является и встаёт во весь рост «тот призрак, тот непобедимый», и арфы поют – улетим [12, III, с. 216]... Улетим!.. Ввысь... В могильный холод небес...

Даже акмеизм в лице его лидера Николая Гумилёва был захвачен общим безумием. Гармо-

ничная, уравновешенная гумилёвская вселенная оказывается изначально подчинена царственным звукам скрипки, способной укротить злобных волков и одновременно убивающей того, кто прекратил игру:

Тотчас бешеные волки

в кровожадном иступленьи

В горло вцепятся зубами,

встанут лапами на грудь [13, с. 87].

Та же самая скрипка в руках дьявола превращается в скрипку-Прообраз, которая звенит и поёт, «охватывая небо, и землю, и воздух томительной негой счастья, которого не может вынести, не разбившись, сердце человека» [17, с. 222]. Но поёт скрипка лишь для того, чтобы, спустя годы, оборотиться магической лютней, несущей гибель несчастному поэту-христианину Гондле, ведь эту лютню

... Сложили для смеху

На забаву волкам колдуны [14, с. 67].

Итогом становится уничтожение Гумилёвым всех своих миров в вихрях огненного ветра и возвращение мироздания к истокам бытия, где начинается свой долгий путь новая мудрость – мудрость, скрытая в переливах драконьей чешуи; мудрость, подобная «нечеловеческому» голосу, превращённому из звука в луч [16, с. 352]...

Где же возмездие? Да вот оно. Совсем рядом... Человек играл духом музыки, забыв, *от кого* исходит этот дух. Божество даровало человеку возможность играть духом музыки, забыв о том, *у кого* отняло власть над ним, о падшем ангеле, Утренней Звезде, Люцифере. Люцифер, взяв власть над человеком и духом музыки, вернул себе почти божественную силу. Но ведь и человек, став сопричастным тому, что обуздало хаос, обрёл часть утраченной некогда силы и чистоты.

И каждый, вспоминая старые обиды, провозгласил – *У меня отмщение и воздаяние*... И каждый забыл, или не хотел понимать, *кто* подтолкнул его к этому решению... И каждый думал, что для него звучат звоны лютни и дальние громы, и не понимал, что это предвестие гибели и новых, и старых богов. Ведь

... Двойному заклятью покорный,

Музыкальный магический ход

Или к гибели страшной и чёрной,

Или к славе звенящей ведёт [14, с. 85].

В безумном мире Ницше умер бог... Завет любви внезапно оборотился заветом ненависти...

В искажённом мире Серебряного века умер дух музыки, чтобы возродиться законом возмездия всем и за всё...

И надо ли спрашивать – *по ком* звонит колокол?...

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К. Д. Избранное. – М.: Правда, 1990. – С. 175.
2. Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 131-142.
3. Белый А. Песнь жизни // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 167-177.
4. Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 244-255.
5. Белый А. Формы искусства // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 90-105.
6. Белый А. Фридрих Ницше // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 177-195.
7. Блок А. А. Двенадцать // Блок А. А. Избранное. – М.: Правда, 1978. – С. 423-434.
8. Блок А. А. Дневник 1919 года // Блок А. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 7. – М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960-1963. – С. 351-367.
9. Блок А. А. Интеллигенция и революция // Блок А. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. – М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960-1963. – С. 9-20.
10. Блок А. А. Крушение гуманизма // Блок А. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. – М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960-1963. – С. 93-115.
11. Блок А. А. Полное собрание сочинений // Библиотека русской классики. Вып. 1. – М.: Директ-медиа Паблшинг, 2005. – С. 10865.
12. Блок А. А. Стихотворения: в 3 кн. – СПб.: Северо-Запад, 1994.
13. Гумилёв Н. С. Волшебная скрипка // Гумилёв Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 87-88. – (Забываемая книга).
14. Гумилёв Н. С. Гондла // Гумилёв Н. С. Соч. В 3 т. Т. 2. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 52-91.
15. Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии // Гумилёв Н. С. Соч. В 3 т. Т. 3. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 33-168.
16. Гумилёв Н. С. Поэма начала // Гумилёв Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 346-352. – (Забываемая книга).
17. Гумилёв Н. С. Скрипка Страдивариуса // Гумилёв Н. С. Соч. В 3 т. Т. 2. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 218-223.
18. Иванов Вяч. И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 37-50.
19. Ницше Ф. Весёлая наука (la gaia scienza) // Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – С. 491-719.
20. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – С. 47-157.
21. Случевский К. К. Элоа. Апокрифическое предание // Случевский К. К. Сочинения в стихах. – М.; СПб.: Летний сад, 2001. – С. 18-42.
22. Сологуб Ф. К. Стихотворения. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 391-392.
23. Фёдоров Н. Ф. Мировая трагедия // Фёдоров Н. Ф. Сочинения. – М.: Раритет, 1994. – С. 239-241.

**Слободнюк Сергей Леонович**

доктор филологических наук,  
доктор философских наук, профессор,  
зав. кафедрой новейшей русской литературы  
Магнитогорского государственного университета



# ИННОВАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ



## Современный учебник для начинающего музыканта

### ОТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Наука как профессиональная область человеческого познания постоянно развивается и открывает новые горизонты. Приблизительно раз в столетие она кардинально меняет свои парадигмы. Музыкальная наука и педагогическая деятельность многие годы развивались благодаря так называемой «концепции выразительных средств музыки». Именно она определяла главные магистральные музыкальной теории и практики. При всех значительных успехах и достижениях мы постепенно всё же пришли к некоторой формализации знаний, узкограмматической (в теории) и узкотехнической (в исполнительстве) направленности обучения. Вряд ли нужно убеждать педагога-практика в том, как важно разъяснить ученику содержание исполняемой пьесы. Тем не менее, наука в рамках названной концепции долгое время не в состоянии была помочь ответить на самые простые, на первый взгляд, вопросы: как устроено содержание произведения, есть ли в пьесе герой и персонаж, где и каким образом можно обнаружить его признаки в музыкальном тексте? Сколько героев присутствует в произведении? Как определить, есть ли сюжет и событие в содержании инструментального произведения и т. п., и можно ли «доверять» заголовку, обозначениям темпа, динамики и артикуляции, предложенным редактором? Все эти вопросы либо не обсуждаются, либо решаются преподавателем на уроке интуитивно.

В середине прошлого столетия музыковедение стало серьёзно менять свои парадигмы в направлении поиска законов *смысловой организации музыки*. Возникли исследования, посвящённые не только вопросам формы, композиции, но и проблемам музыкального содержания. В области фундаментальных исследований музыкального содержания и теории музыкального текста стали формироваться научные школы, разрабатываться новые научные концепции\*.

Публикуемые в разделе «Иноватика в музыкальном образовании» материалы будут регулярно представлять новые теоретические разработки вопросов взаимодействия исполнителей с музыкальным текстом, адаптации научных достижений к практике. Предлагаемой в этом номере статьёй В. Третьяченко мы хотели бы привлечь внимание не только к возможным подходам в обучении музыке, но и к проблеме «Каким должен быть современный учебник для начинающего музыканта?»

В последующих выпусках предполагается публикация теоретических и прикладных разработок Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств (в том числе, фрагментов из учебного пособия Е. Царёвой «Играем вместе с учителем» для начинающих пианистов), основанных на авторских концепциях смысловой организации музыкального текста.

В. Ф. ТРЕТЬЯЧЕНКО

*Красноярская государственная академия  
музыки и театра*

## СИНЕСТЕЗИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СОДЕРЖАНИЯ СКРИПИЧНОГО УЧЕБНИКА

УДК 78.072.1.01

**И**сторический путь развития скрипичной педагогики характеризуется непрерывающимися поисками наиболее эффективных методов обучения скрипача. Эти поиски получили специфическое преломление в содержании нотных

учебников XVIII-XX веков, которые базировались на постулатах классической («знаниевой») образовательной парадигмы, отражающей принципы научного способа освоения мира – рационализм, детерминизм, механицизм и редукционизм. В соответствии с ними процесс воспитания музыканта-исполнителя в нотных учебниках рассматривался преимущественно с позиции механистического

\* См. об этом статьи В. Н. Холоповой, Л. П. Казанцевой, Л. Н. Шаймухаметовой в «ПМН» 2007 № 1.

подхода к формированию исполнительских навыков.

Сегодня в сфере образования на ведущие позиции выдвигается открытая (синергетическая) модель образования, признающая равноценными все формы мышления, а не только теоретическое, научное. Основной идеей этой модели является не накопление знаний, а создание в процессе обучения смыслопорождающей атмосферы, являющейся питательной средой для взращивания креативного, способного осуществиться в культуре, человека. «В такой модели образования смысл методики преподавания отдельной дисциплины трансформируется, преобразуясь в художественно-творческую деятельность, где принимают участие все составные части учебного процесса», – пишет Н. П. Коляденко [1, с. 13-14].

В приложении к проблеме конструирования скрипичного учебника такой подход имеет исключительное значение с позиции выполнения ведущей учебной задачи начального этапа: «включения» юного скрипача в сложнейшую по своему внутреннему содержанию систему воплощения его личностных свойств, творческого потенциала и потребности самовыражения в его музыкально-исполнительскую деятельность. Это обусловлено особой сложностью формирования основ скрипичного исполнительства, в структуре которых выделяются три базовых конструктивных блока – ориентационно-мотивационный, операционно-технологический, интерпретационно-творческий, содержащие в свёрнутом виде многочисленные разноплановые элементы. Очевидно, что в учебном материале скрипичного учебника (как в целом, так и в отдельно взятых музыкально-инструктивных произведениях, являющихся компонентами зафиксированной в нём модели обучения), должны реализовываться все три названных блока, образуя единую целостную систему. Причём для начального этапа обучения важно подчеркнуть приоритетность первого блока, обеспечивающего развитие образно-ассоциативного мышления учащегося. Это обуславливает первоочередное наличие в учебнике музыкально-инструктивных произведений, обладающих отчётливо выраженным эмоционально-ценностным содержанием. Переживание («со-переживание») его приводит к возникновению личностно-развивающей ситуации, способствующей развитию музыкально-исполнительского мышления обучаемого и позволяет широко применять проблемно-поисковые, коммуникативные, имитационно-ролевые методы обучения, совместно-распределённое музицирование, игровые формы обучения (в частности, основанные на имитации). В этом случае учебный материал выступает в качестве своеобразного «игрового поля» для моделирования различных элементов исполнительства.

Наиболее эффективно развитие музыкально-исполнительского (художественно-образного) мышления происходит при использовании в учебном процессе феномена *синестезии* («со-ощущения», «межчувственной связи», психоэмоционального преобразования субъективных образов в актуальные для человека смыслы), способствующей формированию навыков восприятия образного представления явления (или состояния), которое передаёт музыка. Известно, что многим музыкально-инструктивным произведениям присуща изобразительность, «картинность», «живописность» – как прямая, так и косвенная. Прямая – более обыденная, привычная, связанная со звукописью, когда музыкальные звучания имитируют, подражают в стилизованной форме реальным звучаниям природы, жизненным событиям и явлениям (а уж через это, как бы опосредованно, вызывают в нашем сознании «зримый» облик этих явлений). В художественно-инструктивных музыкальных произведениях такого рода звукопись представлена весьма широко («Кукушка» Л. Дакена, «Тамбурин» Ж.-Б. Рамо).

Но значительно больше встречается примеров более тонких форм звукописи, и прежде всего, в музыкальных пейзажах. Поскольку явления природы в своей основе не только видимы, но и слышимы, в музыке диапазон их очень широк. Это и образы звучащей водной стихии («У ручейка» Р. Глиэра), музыкальные воплощения звукописи леса, картин природы («Осенняя песня» П. Чайковского). Подвластны музыке образы звукопроявлений природы: ветра, грома, бури, дождя, метели («Гроза» А. Вивальди, «Град» А. Глазунова, «Хрустальный дождик» К. Тушинка). Кроме этого, в художественно-инструктивных произведениях широко представлены музыкальные «портреты» зверей и животных («Киска» В. Калинникова, «Ослик» В. Введенского, «Белки» Л. Жилинскиса), а также «звукописания» жизни и деятельности человека («Хороший день» Д. Шостаковича, «Весёлая игра» Н. Ракова, «Обидели» М. Степанова).

Музыкальные характеристики звучащих явлений природы и жизни человека у каждого композитора свои, но общезначимый характер восприятия их первоисточников часто позволяет юному музыканту, даже первом знакомстве с произведением, представить себе именно тот образ, который имел в виду автор. Тем более, что и музыкальные средства выразительности для передачи определённого образа обычно употребляются весьма схожие. Так, в музыке легко различается весомость «шагов» того или иного животного («Козочка», «Медведь») или птиц («Воробей» Г. Фельдгуна), размеренный «плещущий» аккомпанемент, часто разложенными арпеджио, рисующий течение воды (В. Кроткевский «Ручеёк»), удары грома – резкими аккордами на форте и т. д. Ассоциации, возникающие при восприятии изобразительности



(под воздействием реально звучащей или слышимой внутренним слухом музыки) служат основой для развития художественно-эмоционального восприятия учащихся и, более того, восприятия полимодальных качеств звука.

Преломленные в музыкальных звуках образные характеристики широко отражаются в названиях музыкальных произведений, а в учебных пособиях для начинающих – и в стихотворных текстах, сопровождающих эти произведения. Такие тексты играют исключительно важную роль в формировании не только образного представления исполняемой музыки, но и характера её «произношения» на инструменте, в распознавании чего огромную роль будут играть синестезия и синестемия («соощущение» + «соземция»). Это обусловлено тем, что когда мы читаем (произносим данный текст), мы и озвучиваем слова, и слышим их внутренне. Чтение (и даже внутреннее произнесение) всегда сопровождается скрытой артикуляцией – звук слова возникает не чисто физически, а психофизиологически. В любом случае, «он неотделим от артикуляционных усилий, его производящих, и слуховых усилий, его воспринимающих; а усилия эти неотделимы от первичных психических элементов, мотивирующих само усилие» [3, с. 277]. На наше восприятие даже минимальных звуков влияют артикуляционные сокращения мускулов и все им сопутствующие физиологические процессы переживания в виде добавочных чувствований. «Слово всегда связано с моторикой, жестом, так как содержит в себе образ и связанное с ним психологическое движение, так или иначе неотделимое от физического движения», – отмечает Э. В. Комина [2, с. 88].

Современные исследования по фоносемантике в той или иной степени признают универсальность связи звуковой формы и передаваемого ею смыслового значения на единой психофизической основе. «Слово тесно связано с телом, нашей телесной реакцией, опытом. В результате звуки, буквы языка, слова соотносятся с пространственными характеристиками: тело находит и ощущает себя в пространстве; со зрительными впечатлениями, так как значение глаза очень велико в жизнедеятельности человека и, в особенности, в современной визуализированной культуре; вкусовыми, обонятельными и т. д.» [2, с. 91]. Совершенно очевидно, что произношение юным музыкантом стихотворного текста, дополняющего музыкально-инструктивное произведение (и к тому же, обладающего отчётливо выраженной ритмикой, динамикой развития образа, артикуляционными характеристиками) позволяет вполне осознанно (с помощью малого резонансного воздействия педагога) формировать у учащегося адекватное представление о специфике скрипичного звукоизвлечения, что является важной предпосылкой к овладению выразительными и технологическими средствами исполнения.

Важную роль в формировании представлений о характере скрипичного звучания играет иницируемая педагогом «настройка» учащегося на предслышание (исходя из художественно-образных представлений) звукового результата операционно-технологических действий. Такая «настройка» выполняется также на основе соощущений, которые используются для привлечения внимания учащихся к полимодальным качествам звука.

Эта работа начинается уже на этапе предварительного ознакомления с произведением, в частности, при определении темпа исполнения. Следует отметить, что традиционное для музыкальной педагогики использование в нотном тексте типизированных темповых обозначений (обычно в диапазоне от Moderato до Allegro) при работе с детьми недостаточно эффективно, особенно в плане «дешифровки» содержания музыки. Гораздо более эффективным является использование в учебниках для начинающих образных эквивалентов, которые, при отражении скоростных характеристик, содержат и определённую образную характеристику. В этом случае восприятие темпа исполнения произведения как бы обретает «чувственную плоть, заключающую в себе энергетiku живого, органического явления» [1, с. 179].

В качестве примера (а таковыми могут быть названы почти все пьесы репертуара начинающего скрипача в традиционных учебниках) можно обратиться к известной пьесе Т. Захарьиной «Дятел». Предпосланное ей темповое обозначение «Умеренно» совершенно нейтрально и не ориентирует учащегося ни на конкретную скорость исполнения, ни на определённый характер произношения музыки. Замена его, например, на обозначение «Энергично» позволяет, при отражении темповых характеристик движения, дополнить их характеристиками выразительности произношения музыки. Тогда, подкрепляемые содержанием стихотворного текста (дятел долбит клювом «пень, колоду, крепкий сук – тук да тук, тук да тук») они непосредственно приводят учащегося к пониманию необходимого характера произношения музыки (в заданном темпе) и реализации его соответствующими игровыми действиями. Такой подход хорошо объясняется с позиции синестезии: в процесс освоения музыкального материала включаются соощущения, подкрепляющие основное ощущение дополнительными оттенками, придающими большую полноту и глубину данному музыкальному образу и способствующие осознанному выявлению выразительных звуковых характеристик в процессе исполнения на инструменте.

Осмысление темповых и артикуляционных характеристик, использующихся при исполнении музыки, должно сочетаться и с осознанным воспроизведением динамических характеристик звучания, способствующих воплощению её образной составляющей. Воспитание юного скрипача с этих позиций позволяет

более эффективно развивать не только техническую составляющую его исполнительства, но, что более ценно, формировать операционно-технологические навыки в комплексе со слуховыми представлениями об окраске скрипичного звучания (полиmodalных качествах звука), о характере произношения мелодической линии. Важно отметить, что этот процесс протекает параллельно с формированием игровой позы и игровых навыков в соответствии с индивидуальными особенностями организма маленького скрипача и способствует воспитанию распределённого внимания, равноценного управления двигательными действиями обеих рук (с опорой на координационные навыки).

Существенным моментом в формировании содержания нотного учебника является целенаправленное использование синестезийного аспекта иллюстративного материала. Поскольку процесс творческого освоения музыки должен начинаться с «запуска» механизма интуитивно-эмоционального, образного постижения мира, иллюстрации в нотном учебнике должны способствовать выполнению именно этой задачи. Обращение к первичным элементам чувственного опыта человека, ощущениям и их взаимодействию становится своеобразным «проводником», указывающим путь в область подтекста музыкального произведения. С помощью соощущений, которые как бы «перенаправляют» восприятие из чувственно-наглядного постижения мира в художественно-образное, в педагогическом процессе может осуществляться подготовка и регулирование исполнительской деятельности юного музыканта. Такой подход рассматривается как особый способ

решения музыкально-воспитательных задач – с позиции восприятия музыки изнутри, из первичных глубинных пластов чувствований и переживаний.

Помимо указанного узкоспециализированного аспекта феномена синестезии, представляется необходимым отметить другой его исключительно важный аспект, далеко выходящий за рамки частного вопроса о роли иллюстраций в структуре нотного учебника. Он связан с исключительно важной ролью соощущений в организации музыкально-воспитательного процесса, в частности творчески-поисковой деятельности учащихся. В этом случае соощущения участвуют в создании полисенсорной художественной среды как общей настройки на поисковую активность. Такая настройка «едина для стимулирования всех процессов постижения музыки. Как и в других случаях, соощущения, предшествующие творческим заданиям, создают “разблокирование” правополушарной деятельности за счет раскрепощения добавочных ощущений. Тем самым они выступают как отправной момент, пусковой механизм или стимул к освобождению потенциала творческой активности» [1, с. 216]. Таким образом, вопрос об использовании иллюстративного материала в нотном учебнике должен рассматриваться в свете решения основных задач процесса обучения с условием, что в тексте учебника иллюстрации не должны становиться доминирующим объектом.

Вне всякого сомнения, можно утверждать, что «программирование» комплексного использования (через посредство нотного учебника) в учебной работе феномена синестезии будет играть важную роль как в эмоциональном, эстетическом, так и в исполнительском развитии учащихся.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Коляденко Н. П. Музыкально-эстетическое воспитание: синестезия и комплексное воздействие искусств. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2003.
2. Комина Э. В. Вербальная синестезия // Вестник Московского университета. – М., 2006, – № 2. Серия 7.
3. Флоренский П. А. Имена // Флоренский П. А. Сочинения. – М., 1998.

### **Третьяченко Владимир Фёдорович**

кандидат искусствоведения,  
докторант кафедры  
музыкального образования и просвещения  
Новосибирской государственной консерватории  
им. М. И. Глинки



**Журнал «Орган»** — единственное русскоязычное издание, посвящённое органной культуре. Основан в 2009 году. Учредители: Московское музыкальное общество, Государственный Центральный Музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Союз Московских композиторов, коллектив журнала «Орган», при содействии музыкального издательства «Le Chant du Monde» (Франция).

За время своего существования журнал приобрёл широкую известность в среде профессионалов и любителей органного искусства, став не только источником информации, но репрезентантом наиболее актуальных тенденций в мире органа в России и за рубежом.

Издание адресовано широкому кругу читателей, что нашло отражение в панораме представленных жанров, информации и проблематике: от интервью с ведущими органистами, деятелями органной культуры, до обзора концертно-фестивальной жизни, анонсов последних публикаций книг, периодических изданий, новостей звукозаписывающей индустрии и актуальных ссылок в сети Интернет. В разделах «Путевые заметки», «По странам и континен-

там» можно познакомиться с материалами об органных путешествиях по различным уголкам планеты. Вместе с нашими авторами мы побывали во Франции, Англии, Австралии, Аргентине, Испании, Коста-Рике, Сирии, на Филиппинах...

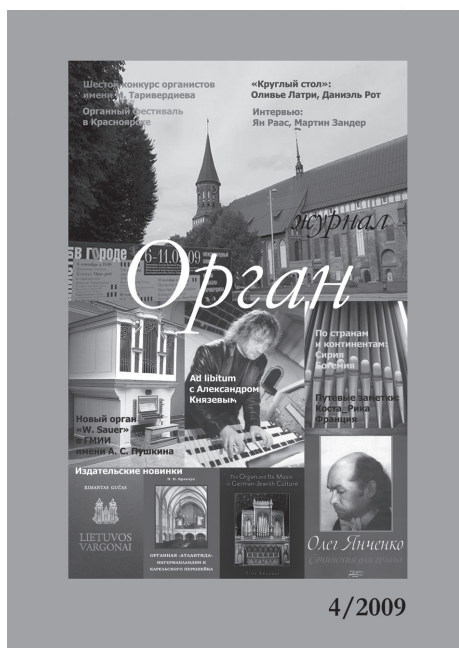
Научно-просветительская направленность издания также отражена в рубриках «Забывтые имена» и «Юбилей».

Однако основной корпус публикаций сосредоточен в специальных разделах, посвящённых профессиональным вопросам (это рубрики «Органы России», «По страницам архивов», «Аналитические этюды», «Вопросы образования», «Новые технологии»).

Как правило, к одному из тематических материалов номера в разделе «Репертуар» публикуется нотное приложение.

Традиционно завершает каждый номер раздел «Ad libitum», в котором в жанре свободного эссе или беседы обсуждаются наиболее насущные профессиональные проблемы органного творчества.

Подробности о журнале «Орган» доступны на сайте: [www.organjournal.com](http://www.organjournal.com)



Федеральное государственное унитарное предприятие "ПОЧТА РОССИИ"

Бланк заказа периодических изданий Ф СП - 1

АБОНЕМЕНТ На газету журнал 

4	1	2	1	7
---	---	---	---	---

  
 «Орган» (индекс издания)  
 Количество комплектов 

1
---

№1 №2 

✓	✓
---	---

 на 2011 год  
 Куда 

--	--	--	--	--	--

 (почтовый индекс) (адрес)

Кому \_\_\_\_\_

Линия отреза  

П	В	место	литер
---	---	-------	-------

 ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА 

4	1	2	1	7
---	---	---	---	---

 (индекс издания)

На газету журнал «Орган» (наименование издания)  

стоимость	подписки	руб.	Количество	1
	каталожная	312 руб.		
	переадресов	руб.		

№1 №2 

✓	✓
---	---

 на 2011 год

						Город
						село
						область
						Район
						улица
						улица
						корпус
						квартира

Фамилия И.О. \_\_\_\_\_



**Alexandra A. Arakelova**

*«Human Resources Decide Everything»*

The article presents a point of view of a government employee on the problems of education in the areas of culture and arts. The author provides the statistics on pre-conservatory professional education in major Theory of Music and the higher-education in major Musicology. This study shows a significant discrepancy between the demand of the educational institutions in human resources and the overwhelming supply of the graduates in these areas. This is related to the social problems of those working in the area of culture.

**Keywords:** Musical education in Russian Federation, Children's School so Arts, education of musicologists

## HORIZONS OF MUSICOLOGY

**Kenneth Smith**

*The Psychoanalytic Drive in the Harmonic Language of Alexander Skryabin*

This paper – recently presented at the *International Conference on Music and Emotion* at Durham University – explores a theory by which the psychoanalytic concept of drive might pertain to harmonic discourse in music. Based on Alexander Skryabin's musings on desire found in his sketchy philosophical notebooks, I propose certain ways in which these theories can have bearing upon his tonal language. Whilst Skryabin's philosophy is often somewhat disorganised, he betrays a fundamental distinction between 'desire' and a deeper driving force, which in many ways approaches the Freudian 'drive'. Applying more refined psychoanalytical apparatus, I find a musical embodiment of the model of the human drive by Jacques Lacan. Through an analysis of Skryabin's *Prometheus* chord, I attempt to show that multiple 'dominant seventh' impulses are contained in his various harmonic structures. I further illustrate that these potential driving forces slowly work through the harmonic progressions that unfold throughout the piece, and often build towards a more assured, 'conventional', diatonic motion. Supported by psychoanalytic theory, this motion can be conceptualized as a move from an economy of seemingly disjointed drives with no particular tonal goal, towards a tightly-focused object of tonal *desire*.

**Keywords:** Skryabin, Lacan, Drive, Desire, Prometheus chord

**Ildar D. Khannanov**

*Existential Signification: The Abyss between Chopin's Op. 6 No. 1 and Op. 68 No. 4*

The article on Chopin's Mazurkas as the works which provide an existential frame for the life of the composer presents an ongoing engagement of the author with the musical semiotics and, in particular, with the function of the International Congress on Musical Signification. The author promotes and tries to develop the ideas of Eero Tarasti and Gino Stephani in their relation with the philosophical traditions. In this case, the author referred to the views of late Derrida, some ideas of Lacan and Dostoyevsky's existential breakthrough. In a more narrow sense, the author was interested in harmonic analysis of linear chromatic progressions and their semantic interpretations. The style of the article consciously emulates the prose of Victor A. Zuckerman as an example of ultimate achievement of music analysis.

**Keywords:** Chopin's Mazurkas, existentialism, Lacan, Derrida, Dostoyevsky, linear chromatic progressions

## MUSICAL LANGUAGE IN ITS HISTORIC EVOLUTION

**Saida Z. Iskhakova**

*The Phenomenon of Harmonic Vertical in the High Middle Ages*

The article is devoted to the problem of the European musical thinking in the 11<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> centuries. The author makes an attempt

to prove that harmony of the period is viewed by the composers and theorists vertically and to show that musical thinking changes every 300 years during the last ten centuries. In support of these ideas the author uses the information from medieval manuscripts bearing witness one way or another of harmonic processes in the texture which was mainly considered to be the polyphony of independent lines before. In the same way the author interprets the system of solmization as playing the same role as "modal tuning" (B. Yavorsky) in classical tonality.

**Keywords:** music theory, medieval polyphony, medieval harmony, solmization

**Vladislav E. Devutsky**

*The Acoustic Platform of Mature Chromatic Style in the Italian Madrigal of the 16<sup>th</sup> Century*

The article provides a historical reconstruction of the specific intonation problems in the Italian chromatic madrigal of the 16th century. It shows that there were real possibilities to combine a natural pitch and developed chromatic scale (Luca Marenzio, Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi). The author's method suggests building a special interval score (in cents) that leads to some recommendations concerning intonation. Such microintonational system requires the introduction into musical practice of four kinds of semitones. Their combinations can form various kinds of concrete chromatic scales which lead to creation of beautiful sound of natural intervals and chords.

**Keywords:** madrigal, performing of madrigal, natural pitch, temperament pitch, microchromatics, Gesualdo, Marenzio.

## MUSICAL ART OF THE 20th CENTURY

**Natalia V. Gubkina**

*European Musical Classicism in the Art of Franck Sinatra (to the Question of Typology of Arrangement)*

This publication is devoted to the insufficiently explored aspect of the creative work of the prominent American singer Frank Sinatra, namely, his interpretations of European classical works. Sinatra's „classical“ repertoire, representing different national traditions, is examined in the context of the fashion to interpreting the classics in the American jazz of the 1920-50s, which was a welcoming tendency in the integration process of jazz into the world music culture. The author reveals the types of interpretation of the classical works, which were made by the Sinatra's arrangers (from the simple quoting to the complex compilation forms). Sinatra inherited the genre- and intonation semantic of a German Lied, Russian romance, English ballad and of various models of folk music as important components of the „old“ European culture and assimilated various national cultural patterns of the human communication into his creative work.

**Keywords:** Frank Sinatra, vocal Jazz History, European Classic, arrangement, technology of interpretation, Mechanisms of intercultural transfer

**Anna Ye. Krom**

*Philip Glass and Robert Wilson: from History of Creative Collaboration*

The article is devoted to one of the most interesting creative tandems, formed in the American experimental art of the second halves of the 20th century – the collaboration of the producer Robert Wilson and the composer Philip Glass. An author analyses their meeting in the 1970s minimalist stylistic settings, examining them in the context of rich cultural panorama of avantgarde art of the USA of middle of the past century. The principles of minimalist experimental theater are shown on the example of their well-known joint project, the opera «Einstein on the beach».

**Keywords:** Robert Wilson, Philip Glass, experimental theater, minimalism, avantgarde



**Olga V. Sinelnikova**

*The Practice of Collective Activity of Composers  
in the Musical Art of Postmodernism*

The article is dedicated to the phenomenon of collective composing. The author traces the development of this type of composition in Russian and Western music of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries and finds the most characteristic projects of our time, such as the collective composition "Ten views on ten commandments" written for the anniversary of the journal *Musical Review* and "St. Matthew Passion 2000" created by the members of the artistic company *Compozitor*. The article lists the premises for this type of creativity, emerged from the aesthetics of postmodernism.

**Keywords:** Contemporary art of composers, the art of post-modernism, collective authorship, dialogic aspect, polystylistic

**Alexander I. Demchenko**

*Widening the Horizons (to the Anniversary  
of Ye. V. Gokhman)*

The article provides a characteristic of the work of the Honored Worker of Russia, the Winner of the State Prize, Professor of Saratov Conservatory, composer Yelena Vladimirovna Gokhman. The author compares the works of Professor Gokhman in 1970s-1980s with those of 1990s-2000s. The creative evolution of the composer is viewed in light of postmodernism as appropriate for the new historic stage in the development of musical culture.

**Keywords:** musical cultures of Russia, the art of postmodernism

#### ON THE HISTORY OF WESTERN MUSIC

**Svetlana V. Sarayeva**

*On Periodization of Minnesang*

Article is devoted to the question of historical periodization of Minnesang, which has been a subject of discussions in the scientific community. The author discusses various approaches to periodization by Russian and Western philologists and musicologists (V. Shpivok, F. Neumann, G. Schweikle, etc.). Author's own periodization is based upon the biographic data and leading tendencies of the prominent Minnesangern.

**Keywords:** songs of Minnesangern, periodization of Minnesang, national folk style, genre system

**Galina N. Dombrauskene**

*Protestant Choral of the Period of German Reformation  
as a Form of Social and Cultural  
of Expression of the Renaissance Humanistic Ideals*

This article is devoted to the study of the Protestant chorale of the era of German Reformation. This musical and poetic genre was formed under specific historical and socio-cultural conditions by means of molding the new religious experience into a miniature musical-poetic masterpiece. The author focuses on specific socio-cultural conditions that shaped the Protestant musical tradition. The author notes the influence of humanistic ideals of the Renaissance in the process of hymn writing, the increased role of the author's position, and active desire to update the musical language of modern means of expression. All these resulted in securing Protestant hymn and honorable and productive place in the space of musical culture.

**Keywords:** Protestant choral, the art of Reformation, German culture

**Svetlana I. Khudozhnikova**

*The Treatise "On Playing the Flute" by J. J. Quantz  
(Comments of a Performer)*

For the first time in Russia, the author has published a fragment of Quantz's Essay "On Playing the Flute" ("Versuch

einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen") – Chapter VII «On breathing during flute playing». This translation is made by the author of the article from the facsimile edition of 1988. She offers comments and specify the basic pedagogical, performing, philosophical and aesthetic principles of this famous musician of the 18th century who has rendered a great influence on development of the flute performing school – up to our days.

**Keywords:** Quantz, Baroque music, authentic performance, flute traversière

**Viktorija S. Kriveszenko**

*The Interpretation of Christian Images from  
the Point of View of F. Liszt's Religious Philosophy  
(Based on Oratorios The Legend  
of Saint Elizabeth and Christ)*

The paper is dedicated to the investigation of the connection between the interpretation of main heroes' images in oratorios and Liszt's religious philosophical views. The analysis of Liszt's literary heritage reveals the philosophical views of the artist, which are very important for the understanding of his creativity. The author finds that Christian themes and stories in the oratorios, typically very romantic, and, at the same time, deeply individual, have led the composer to the new understanding of sacred music and greatly influenced the evolution of the genre of oratorio.

**Keywords:** Oratorio, philosophy, religion, Romanticism, drama.

#### ON THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

**Olga A. Demchenko**

*Introduction of Harpsichord into Russian  
Musical Culture of the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> Centuries*

The article is dedicated to the history of appearance and distribution of harpsichord playing in Russia. Studying of numerous published sources of 16-18th centuries leads us to the conclusion that harpsichord occupied certain place in the culture of different groups in the society. The author reviews main phases of introducing of harpsichord and related keyboard instruments into Russian musical life, up to the point of appearance of the piano.

**Keywords:** harpsichord, clavichord, Russian music

#### MUSICAL CULTURES OF RUSSIA

**Natalia Yu. Zhossan**

*The Paths of Embodiment of Folklore in Russian  
Sacred Music of the End of the 20<sup>th</sup> Century*

One of the most important ways to implement the folk musical genres into Russian sacred music of the end of the 20<sup>th</sup> century was to retain the genuine semantics of the folk sources, which become the signs of the "national." Another important aspect was the infusion of the vocal and instrumental folk timbres into the spiritual-concert forms, as well as development of theatrical aspect of the academic concert genres as a result of introducing the folk rite component.

**Keywords:** sacred music, religious genres of folk music, spiritual verse, lament, reconstruction of the folk genres, rite and ritual

**Gulnaz C. Galina**

*The Role of the Most Ancient Genres in the Forming  
of Bashkirian Opera*

The article describes the influence of the most ancient folk genres, such as huktay, nasikhat, bata ukyu and kubair, on the creation of vocal forms in Bashkyrian national operas.

**Keywords:** huktau (lament), nasihat (edification), bata ukyu (blessing), cubair (epic genre)

**AREA STUDIES IN MUSIC****Ljudmila K. Shabalina***The Divisions of the Imperial Russian Musical Society in the Urals Area*

The article is dedicated to the study of Imperial Russian Music Society (IRMS) Chapters in Perm, Yekaterinburg and Ufa City. Ljudmila Shabalina analyses their activities in Ural region during a period of transition to professional music education system and concert practice (1908 – 1919). The author emphasizes the importance of IRMS chapters for classical music popularization as well as their role in formation of contemporary Ural musical culture.

**Keywords:** Ural, Imperial Russian Musical Society

**Alsyu G. Akhtyamova***Violin in Ufa “Society of Friends of Singing, Music and Drama Lovers”*

The article is about traditions of violin performances in the *Society for Singing, Music and Drama Lovers* of Ufa City, local chapter of organization existed in urban musical environment in the late 19 – early 20 centuries. The work is based on archival materials, newspaper articles and publications dedicated to the history of the organization. So far, this article is the first and only which attempts to systematize information about artists and violinist of the Ufa City.

**Keywords:** Russian Musical Culture, Violin Performance, Music Society

**Ninel F. Garipova***V. Novitsky and His Pianoforte “School”*

The article discusses V. Novitsky’s pedagogical principles which serve as the basis for his pianoforte “School” and reflect peculiarities of the methods of playing this instrument in the middle of the 19<sup>th</sup> century.

**Keywords:** V. Novitsky, pianoforte school, pedagogical piano player

**Natalia Yu. Grodnitskaya***“The Past is Passing by Me ...”**From “The Memoirs” of Helmer Sinisalo*

This article is devoted to the analysis of “The Memoirs” of Helmer Sinisalo (1920-1989), Honored Art Worker of Karelia, USSR People’s Artist. Sinisalo is one of the founders of the Karelian professional music, the creator of the first national ballet “Sampo” (by the Karelian-Finnish epos “Kalevala”) and the first Karelian concerts and symphony. Sinisalo was the permanent chairman of the Composer’s Union of Karelia from 1956 to 1989. In his “The Memoirs” the unknown details of the author biography are revealed “from first hand”. It describes the history of the establishment of the Composers’ Union of Karelia, its life during several ten-year periods... The main part of “The Memoirs” is devoted the teachers of Sinisalo, colleague-musicians, some of his contemporaries.

“The Memoirs” describe Helmer Sinisalo as a very friendly personality: observant, reflective and sympathetic to others.

**Keywords:** The professional music of Karelia, Helmer Sinisalo, Kalevala as Karelian-Finnish epos

**DISSERTATION COMMITTEES OF RUSSIA****Alexandra G. Trukhanova***On the Dissertation Committee of Saratov State Conservatoire (Academy)*

This article describes the work of the Doctoral Dissertation Council of the Saratov State Conservatoire (Academy) named after Sobinov, where dissertations in two specialties are defended: 17.00.02 – Music and Art and 17.00.09 – Theory and History of Art. Well-known scientists from leading universities of the country are involved in the work of the Council. During the two years 4 doctoral and 27 master’s theses have been defended. Subjects of the works presented are in line with actual problems of contemporary

Musicology and Art History. They feature main trends of development of Russian culture, music theory and methodology, the study of modern techniques of composition, studying the works of great composers of the past, the history and theory of music genres, issues on musical performance, etc are presented.

**Keywords:** Doctoral Dissertation Council, art studies, subjects of the works, urgent problems of modern musical science

**CREATIVE PROFILES OF THE SCHOLARS****Ljudmila N. Shaymukhametova***In Memory of M. G. Aranovsky**«To Always Remain Honest...»**(The Last Interview to PMN)*

The last interview with the prominent Russian scholar Mark Genrikhovich Aranovsky is dedicated to the problems of development of Russian musical scholarship and the preparation of the new generation of researchers.

**Keywords:** M. Aranovsky, musical science, Russian musicology

**Natalia A. Ryzhkova***Mark Genrikhovich Aranovsky.**A Word about the Teacher*

The article is dedicated to a prominent Russian musicologist, Honored Artist of Russia, Doctor of Musical Arts, Professor Mark G. Aranovsky. Aranovsky created a new direction in music theory which is devoted to study of musical thinking and musical language. The paper introduces a brief overview of his research, covering various aspects of modern musicology – musical semiotics, the theory of musical texts, melody and melodic syntax, the psychology of musical creativity, the theory of the symphony and musical genre, and musical textual criticism. Excerpts from the unpublished memoirs of this musicologist are presented in the article.

**Keywords:** M. Aranovsky, musical science, methodology of theoretical thinking, Russian musicology

**Grigory R. Konson***Joseph Yakovlevich Ryzhkin*

The article describes the work of a well-known Russian musicologist – Joseph Ryzhkin (1907-2007). The author examines the key achievements of the scholar: his first in the USSR study (carried out in collaboration with L. Mazel) of history of the music theory; his developing of categories of artistic image and music’s intonation, as well as the study of the interactions of music theory and aesthetics; the study of symphonism; and the last but not the least, his methodology of integral understanding of music, created by I. Ryzhkin in collaboration with his colleagues L. Mazel, L. Kulakovskii, V. Zuckerman.

**Keywords:** Joseph Ryzhkin, Soviet and Russian musicology, artistic image, intonation, symphonism, integrity, integral analysis, music theory, aesthetics.

**INTERNATIONAL DIVISION****Ralph P. Locke***A Broader View of Musical Exoticism (continued from No. 6)*

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 musico-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)

### Elvira G. Panaiotidi

#### «Musical Work is the Document Humain» An Interview with Constantin Floros

The German musicologist Constantin Floros who celebrates this year his 80th anniversary speaks about his development as a scholar and the main stages of his research career. The emphasis is placed upon the method of semantic analysis developed by Professor Floros and his deciphering of the kondakarian notation.

**Keywords:** Constantin Floros, kondakarian notation, semantic analysis, Mahler, Berg

## REVIEWS OF WESTERN PUBLICATIONS

### Simon Desbruais

#### Review – Nicholas Cook, *The Schenker Project*

The author offers a Review-Article on Nicolas Cook’s book *The Schenker Project*. The author subjects his object to a balanced analysis and provides its nonintrusive evaluations. This topic remains quite actual and, in a sense, rather slippery. The author presents the topic in a maximally objective fashion. He quotes Cook’s fundamental question, “What was Schenker’s problem, and in what way might his theory represent his solution to it?” To answer this and other issues, Cook sets out to place Schenker within a broader intellectual context than the musical or the philosophical. According to the author’s view, Cook has succeeded in doing so and the results of his efforts will definitely impact the views on theory of Schenker.

**Keywords:** Schenker, musical culture of Vienna of the first half of the 20<sup>th</sup> century, music and politics

## MUSICAL STYLE AND GENRE

### Olga A. Urvantzeva

#### Some Features of Style in the Concert Versions of Sacred Music of Russian Composers of the 20th Century

The sacred music is based on the dialectics of interrelations between the church and author styles. There are typical and distinguishing features in its concert versions. Russian composers of the 20th century express their ideas, transplanting some features of the concert genres into their sacred composition.

**Keywords:** The church style of concert composition, special features of the concert genres of sacred music, the author’s model of church music

### Ariadna N. Guseva

#### To the Problem of Study of the Genre of Vocalize

The article deals with the content of the concept of the *vocalize* as an artistic phenomenon. The problem of researching the

structure and semantics of the genre of the instructive and concert types of vocalize as an artistic phenomenon is put forward. Vocalize is being examined from the synchronous viewpoint including its systematization and classification. The history of the emerging and developing of the genre is traced as well.

**Keywords:** the genre of the vocalize, structure, the content of the genre, classification of different types of the vocalis.

### Flyura B. Sitdikova

#### The Function of Violin in the Orchestral Score Notation of the Ensemble Genres of Baroque

The present article considers the function of violin in the instrumental ensemble music of the Baroque in relation to performing practice and textual arrangement of trio-sonatas and concerti-grossi by the Western-European Baroque composers. The author traces the forms of participation of the violin as an instrument acoustically and technically universal in the content-forming aspect of a musical text.

**Keywords:** Baroque music, violin functions, instrumental ensemble, musical text

### Elena A. Lozan

#### Chants of Cesar Franck in the Mirror Style Dialogues Romanticism and Baroque

The article is devoted to Cesar Franck’s chorales, viewed in their two dimensions: in the context of organ and choral arrangement of Baroque and through the prism of the late Romanticism. The author has discovered that both the law of construction and the choice of musical expression in Franck’s music are largely focused on the prototype, namely, the Protestant chorale. At the same time, Franck uses the features of late-romantic musical language in harmony, texture and composition of his and undertakes poetic, lyrical, melodious rethinking of chorale’s “assignment” from the perspective of the individual composer’s style.

**Keywords:** Franck, chorale, Baroque, Romanticism

### Alexander Ye. Lebedev

#### Concertos for Accordion and Orchestra in the Context of Romantic Traditions of Russian Music of the 20th Century

The article is devoted to study of the influence of romantic tendencies on the development of the genre of the concert for bayan and orchestra in the second half of the 20th century. The article analyzes the key features of the genre of bayan concerto, the dynamics and the degree of penetration of the traditions of romantic era in the structure of musical language, composition and performing techniques.

**Keywords:** music of Russia, art of bayan, instrumental concerto

### Alexandra G. Trukhanova

#### On the Link of Times in the Choral Concerto of Alfred Schnittke

The author examines the development of sacred themes in the musical culture of Russia in the late-20th century. Concerto for Choir by Alfred Schnittke (1985) is an absolutely unique piece, created by using texts from the Book of Lamentations of the medieval poet St. Gregory of Narek, where the theme of repentance receives bold representation. Roots of Christian philosophy reveal themselves through the content and composition solutions of the Concerto. The article characterizes the musical language of the Concerto as a synthesis of various styles and origins: from the ancient Russian tradition of singing to the modern techniques of writing.

**Keywords:** Russia music, choral concerto, Alfred Schnittke



**CREATIVE WORLD OF A MUSICAL WORK****Galima U. Aminova***The Oresteia by S. I. Taneyev: Tragedy-Mysteria and the Orthodox Christianity*

The article reveals the sources of Taneyev's interpretation of tragedy *The Oresteia* by Aeschylus. The author suggests that Taneyev treats this classical tragedy in light of the Orthodox spiritual values, such as love and mercy, which takes precedence over the law. The author brings the reader's attention to the fact that Taneyev not only adapts the myth in an Orthodox key, but treats the genre of opera as an oratorical act with the features of *mysteria*. The main features of the oratory in Taneyev's *The Oresteia* fit well together with the choral component of Aeschylus' primary source as well as with the monumental cantata-like style of the Russian opera and Russian choral culture as a whole.

**Keywords:** history of Russian music, oratory, choral culture

**Alina V. Tkachuk***The Harmony of Symbols and Styles in Henry Purcell's "The Fairy Queen"*

This article describes the problem of musical-stylistic specificity of Henry Purcell's "The Fairy Queen". On the examples of allegorical masques from the II<sup>nd</sup> and the IV<sup>th</sup> acts the author shows not only the coexistence of French, Italian and English musical manners, but their harmonious interaction. The key parameters which mark this or that manner are the genre models, intonational types and the timbral solutions. This article also touches upon the question of function of masques in a new grand "remake" of this play.

**Keywords:** halfopera, allegory, symbol, Purcell, mask, Baroque

**Vera S. Vinogradova***The Universe According to Olivier Messiaen (the Programs and Author's Commentaries to the Piano Cycle "Catalogue d'oiseaux")*

The piano cycle of O. Messiaen "Catalogue d'oiseaux" is his major work among those with ornithological orientation. The subjects of study in this article are the composer's programs and comments to the "Catalogue". Using specific methods Messiaen creates his own idea of the Universe where the main inhabitants are the birds.

**Keywords:** O. Messiaen, musical ornithology, program music

**Larisa V. Guryanova***On the Program Aspects of Metre and Rhythm in I. Rehin's Cycle "24 Preludes and Fugues for the Guitar"*

The article is devoted to the problem of metric-rhythmic organization in I. Rehin's polyphonic cycle "24 Preludes and Fugues for the Guitar" (1985-1990). The analysis of the features of the metric organization within the limits of the structure of the whole, and also the rhythmic contents of its separate components is presented in close interrelation with the questions of aesthetics. Among them dialectics of space and time, the feature of its artistic vision in the contemporary conditions.

**Keywords:** I. Rehin, cycle, metre, rhythm, time, space

**POETICS AND SEMANTICS OF THE MUSICAL TEXT****Maria A. Smirnova***On Semantics of Instrumental Cadenza's in Music of the 18th-20th Centuries: to the Question of Evolution*

The article is devoted to the evolution of figurative content of cadenza's, especially their new types, arising in 19-20th centuries, such as cadenza as a separate part of the cycle, and cadenza as a separate musical piece.

**Keywords:** instrumental cadence, musical semantics, instrumental concerto

**Ksenia N. Repina***The Orchestral Score Attributes of the Text of Keyboard Sonatas by Domenico Scarlatti*

The article brings into consideration the orchestral score characteristics of the keyboard Urtext's of the sonatas by Domenico Scarlatti. The method used here is based upon the possibility of variant unfolding of the keyboard notation into the scores for different instrumental ensembles. The author analyzes the structures which signal the presence of the non-keyboard aspects in the text of the sonatas and refers them to the notation for orchestra and chamber ensemble.

**Keywords:** D. Scarlatti, keyboard sonata, Urtext, quasi-score, meaning-bearing structures, semantic figures

**Raushania R. Khatypova***Virtuoso Components in the Thematicism of Violin Caprices of Niccolò Paganini*

In the spotlight of this article are the specific thematic elements of 24 Capricci for Solo violin, Op. 1 by N. Paganini, which represent virtuosity of a composer and a performer. Virtuosity components of thematicism are looked at not only in connection with new technical challenges and dynamic pallets of Paganini. The author also researches the possibility of energetic possibilities of Violin thematic aspects of common forms of movement, cliché turns and ornamental structures. The author provides a classification of virtuosity components.

**Keywords:** Capricci of Paganini, Violin thematic structure, virtuoso components, common forms of movement, ornamental structure

**Marianna S. Vysotskaya***Anagram as Structural Meaning-Bearing Element of the Musical Text**(on the Examples from Music of Faradzh Karayev)*

This article examines musical anagram as a kind of methodology of intertextuality. The author relies on poststructuralist research and illustrates the effect of this methodology on the example from Faradzh Karaev's compositions.

**Keywords:** anagram, paragram, intertextuality, structure of composition

**MUSIC, LITERATURE, PHILOSOPHY****Sergei L. Slobodnjuk***The Birth of Retatiation from the Spirit of Music or The Law of Retatiation?*

The article is devoted to the experience of comprehension of the role of the *spirit of music* in beginning of the twentieth century during the time of crisis. The author proves that the spirit of music was one of those ontological centers where a new understanding of the world was born, the one that recognizes only the law of retribution (*talion*).

**Keywords:** the spirit of music, the law of retribution, Silver Age, talion, tragedy

**INNOVATIONS IN MUSICAL EDUCATION****Vladimir F. Tretjachenko***Synesthetic Aspect of the Content of a Textbook for Violin*

The article deals with issues related to the phenomenon of synaesthesia in music education process, as well as its reflection on the guidelines of the violin textbook.

**Keywords:** Violin, synaesthesia, the music textbook





## CONTRIBUTORS

**Alsyu G. Akhtyamova** is a graduate of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. She has graduated from the Academy in 2002 with a degree in violin. The main area of her scientific interests is the art of violin in Bashkortostan.

**Galima U. Aminova** is Candidate of Philosophy, Professor of Humanities at Moscow State Tchaikovsky Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. The topic of her Candidate dissertation is "The Model of the World in the Works of S. I. Taneyev", defended in the subfield 09.00.01 Ontology and Theory of Knowledge. The sphere of her scholarly interests is related to the work of S. I. Taneyev and philosophy of music. She has authored more than 30 articles, participated at a number of conferences. She has published monographs: *The idea of communal (sobornost) in the choral and symphonic works of S. I. Taneyev* and *The Russian roots of the work of S. I. Taneyev*.

**Alexandra O. Arakelova** is Candidate of Arts, Assistant Professor, Honored Worker of Culture of Russian Federation. She has graduated from Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov as a musicologist, the graduate school (aspirantura) of the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. She taught at the Children's Music School named after A. N. Scriabin, Academic Music College of the Moscow State Conservatory, and Moscow Musical-Pedagogical Institute named after A. Schnittke. Since 2000 until present she is the Assistant Director at the Department of Science and Education of the Ministry of Culture of the Russian Federation.

**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.

**Olga A. Demchenko** is Candidate of Fine Arts, Professor of the Music History at the Saratov State Conservatory named after L. Sobinov. The sphere of her scientific interests covers early music and keyboard instruments of Baroque era, especially the history of harpsichord culture in Russia. She has participated in a numerous regional, national and international conferences. Besides the research, she also performs as a harpsichordist.

**Simon Desbruslais** is a doctoral student at Christ Church, University of Oxford, having previously studied at King's College London and the Royal College of Music. His forthcoming thesis provides an intellectual context for the music theory of Paul Hindemith, and then uses this to re-examine Hindemith's own compositional process. Additional interests include Russian music theory, particularly Sergei Ivanovich Taneyev, and living British composers. Concurrently with his academic work, Simon is a professional solo trumpeter, dividing his time between period Baroque and contemporary music performance. He has taught harmony and counterpoint, twentieth-century music and analysis at eight different Oxford colleges, and to postgraduate students at the University of Nottingham.

**Vladislav E. Devutsky** is Doctor of Musical Arts, Professor of Music Theory at the Fine Arts Academy of Voronezh. He is an author of many articles, in such journals as *Musical Academy*, inter-collegial books, published in Astrakhan and Voronezh, as well as textbooks. They devoted to problems of musical semiotic, acoustic, pitch structure of music of different styles, choral arrangements of Preludes and Fugues of J.S. Bach.

**Galina N. Dombrauskene** is Candidate of Arts, Docent of the Department of History of Arts and Culture of the Marine State University named after Admiral G. Nevelsky. She works on inter-textual evolution of Protestant chorales. She's published number of articles on this subject, in 2006 an article *The Metatext of a Protestant Chorale in Space of Musical Culture* came out of print.

**Gulnaz S. Galina** is Candidate of Philology, Assistant Professor at the Department of Ethnic Music of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. She is a member of the Composer's Union of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan. She is the author of many monographs, books and articles on Bashkirian folk and professional music. One of the trends of her activities is researching of formation and development of Bashkirian national opera.

**Ninel F. Garipova** is Candidate of Arts, Professor, Chair of the Piano Department at the Ufa State academy of Arts named after Zagir Ismagilov. Her Candidate dissertation "Bashkirian piano music (to the problem of formation of the national aspects)" has been conferred in 2000. She has been studying Bashkirian piano music for more than thirty years. She has published monographs and numerous articles on this topic.

**Natalia Yu. Grodnitskaya** is musicologist, Docent at the Department of History of Music of the Petrozavodsk State Conservatory named after A. K. Glazunov. She is the Honored Worker of Arts of Republic of Karelia. The main topic of her scientific interest is professional musical culture of Karelia. She is the author of a number papers and articles, including the essay "Operas and ballets by the composers of Karelia" (Petrozavodsk, 2003), monograph-essay "Helmer-Reiner Sinisalo" (Leningrad, 1984), articles dedicated to composers of the region published in *Musical Academy, Music and Time* and in the collection of articles "The composers of the Russian Federation" (Moscow, 1981).

**Natalia V. Gubkina** is Assistant Professor at the Herzen State Pedagogical University of Russia. Her Ph.D. degree in music history is from the Russian Institute of Arts History (St. Petersburg): Dissertation "Nemeckij muzykal'nyj teatr v Peterburge v pervoj treti XIX veka" [German Musical Theatre in St.Petersburg in the first third of the 19th century], also published as a book 2003. She is the member of the international "Carl Maria von Weber-Gesellschaft e.V.", Berlin-Detmold. She has been a participant in different international research projects and conferences – at the Public Academy of Science of the German Minorities in Russia, at the Intercultural Science Project "Deutsche Musikkultur im östlichen Europa" [German Music Culture in Ost-Europa], University in Bonn. 2007-2009 as an Alexander von Humboldt Foundation scholarship holder she studied in Germany a process of spreading of Jazz in Europe in the 1920s-30s. Major areas of research: German Musical Culture in Russia, History and Reception of Jazz, Interpretation Analysis of Jazz Singing.

**Larisa V. Guryanova** is currently an assistant at the Department of Theory, History, and Pedagogy of Art at the Department of Art and Artistic Education at Saratov Pedagogical Institute of Saratov State University named after N. G. Chernyshevskiy. She is also a Ph. D. student at the Voronezh State Academy of Arts. Her research interests include polyphony in guitar music of contemporary Russian composers. Ms. Guryanova participated in the International Conferences "Classic Guitar: Contemporary Performance and Teaching" (2007, 2008, 2009, 2010, Tambov). She also took part in the program of the 3<sup>rd</sup> International Festival "Classic Guitar in the XXI century" (2009, Kazan). The author has published in several collected works and in the journal *Musicology* (2009, Moscow).

**Ariadna N. Guseva** is graduate student at the Department of History, Theory and Performing Arts and Musical Pedagogy at the Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka. She is a soloist at the Magnitogorsk State Academic capella named after S. G. Eidinov. She has graduated from the Magnitogorsk Conservatory majoring in vocal art. At this point, she is working on her Candidate dissertation entitled “The genre of vocalize in the professional work of a singer.” She has participated in a number of conferences.

**Saida Z. Iskhakova** is Candidate of Arts, Docent of the Department of Composition of the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov. Her dissertation on the non-classical sound space in music of the beginning of the 20<sup>th</sup> century, has been defended at the Russian Academy of Music named after Gnessins in 1998. She is the winner of the George Soros Award (Moscow 1990) and the All-Russian Competition of the Scholarly Papers (Kazan, 2004).

**Ildar D. Khannanov**, Ph.D. (University of California, Santa Barbara), ABD and Diplom of Moscow State Tchaikovsky Conservatory, is Professor of Music Theory at Peabody Conservatory of the Johns Hopkins University. His scholarly interests range from methodology of music analysis and teaching of form, to music signification, questions of pedagogy, ethnomusicology and philosophy. Dr. Khannanov presented his papers at a number of national and international conferences and published the results of his research in *Theoria*, *Film Music Journal*, *Musical Academy Quarterly*, *Dutch Journal of Music Theory*, *Acta Semiotica Fennica*, *Sinij Divan*, and others. Currently, Dr. Khannanov is the Chief Editor of the International Division of *Music Scholarship/Problemy Muzikal'noi Nauki*.

**Raushania R. Khatypova** is a teacher, graduate student at the Department of Music Theory of Ufa Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. She has been the participant at national and international conferences. The topic of her Candidate dissertation is “The Dialogue between the “Mine” and the “Other’s” in the musical works based on the theme of the 24<sup>th</sup> Caprice of N. Paganini.”

**Svetlana I. Khudozhnikova** is a pianist and a harpsichord player, Docent at the department of Piano Minor of Petrozavodsk State Conservatory named after A. Glazunov. She graduated from Petrozavodsk' Branch of St. Petersburg Conservatory of Music and received her Ph.D. from St. Petersburg Conservatory later, in 1984.

Her internship at the Moscow Conservatory (2003-2004) was at the Department of Historical and Contemporary Performing Arts. Her fields of interests are solo harpsichord playing as well as in ensemble with cello (figured bass).

**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*. In 2010 he has become a co-founder of the Musicologist's Guild of Russia. He has been appointed as an Assistant Director of the *Compozitor* Editions. He maintains the rubric Creative Profiles of the Scholars in the journal *Music Scholarship*. 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”. 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 dünyasi* (and its electronic version – *Harmony*), *Theatre. Painting. Cinema. Music; Musical Academy*. Dr. Konson has published more than 60 articles in the scholarly periodicals published in Moscow, Astrakhan, Baku, Rostov-on-the-Don, Tambov and Ufa. He has read his papers at more than 20 national and international conferences. His name is entered into the “Golden Book of Young Talents of Russia, 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> Centuries”.

**Viktoriya S. Krivezhenko** is postgraduate student at the Department of Music History at the Rostov State Rahmaninoff Conservatoire (Academy). Currently she works as the teacher and the methodologist at the Department of Music Management. The scope of her scholarly interests includes Western European music of 19-20<sup>th</sup> centuries and music management. Among publications in recent years there are articles about the music of Franz Liszt.

**Anna E. Krom** is Candidate of Art Studies, Docent of the Music History Department, Nizhny Novgorod State Academy of Music named after M. Glinka. A sphere of her scientific interests is modern American music. She has authored a monograph *Philosophy and practice of the American minimal music: Steve Reich*, and also published over 40 scientific and scientific-methodical papers, devoted to the art of the 20<sup>th</sup> century.

**Alexander Ye. Lebedev** is Candidate of Arts, Docent at the Department of Orchestral Folk Instruments at Saratov State Conservatory named after Leonid Sobinov. The central topic of scientific interest of Lebedev is the evolution of bayan repertoire, specific role of bayan and accordion in the field of modern chamber music. One of the subjects of his analytic research is the genre of concerto for accordion and orchestra, which involves the study of the problem of timbre polymorphism of the instrument, semantic universality, as well as bayan technique and interpretation.

**Ralph P. Locke**, BA, Harvard; MA, Ph. D. 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 XIXe 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 XIXe siècle (MLA Vincent H. Duckles Award)*; and *Encyclopaedia Britannica*.

Dr. Locke is Scholarly Adviser to the Rochester Philharmonic Orchestra and Bard Summer Scape. 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*).

**Yelena M. Lozan** is degree candidate at the Urals State Conservatory named after M. P. Mussorgsky in Yekaterinburg. She is currently working on the topic "Chorales of Cesar Franck in the mirror of the dialogue between Baroque and Romanticism."

**Elvira G. Panaiotidi** has graduated from the Astrakhan State Conservatory. She received her Candidate degree in Pedagogy from the Moscow State Pedagogical University and her Doctor degree in Philosophy from the Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences (Moscow). Since 2004 she is Professor at the faculty of Humanities at the North-Ossetian State Pedagogical Institute. She is the author of monographs *Plato's Views on Music Education (1998)*, *Conflict of Paradigms. Western Philosophy of Music Education of the second Half of the XXth century (2004)*. Her book *Emotions in Us and in Music. Critical Study of the Discussion in the Analytical Philosophy of Music* is forthcoming in 2010. Her research has been published in Russian (*Philosophical Sciences, Philosophical Research, Polygnosis, Observatory of Culture, Questions of Psychology, Art Criticism*, etc.) and international (*Musik & Ästhetik, Philosophy of Music Education Review, Philosophia, International Journal of Aesthetics and Sociology of Music, Studies in Philosophy and Education*, etc.) periodicals. Elvira Panaiotidi has been honoured with numerous fellowships in Germany and Greece. She has been teaching philosophy of music at Hamburg university and at Hochschule für Musik und Theater (Hamburg). Her research interests include philosophy of music and music education, aesthetics, gender studies, analytical philosophy of music, ancient Greek philosophy of music.

**Ksenia N. Repina** is a graduate student at the Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. The field of her research is the problem of meaning organization of the musical texts of Baroque, on the example of keyboard sonatas of Domenico Scarlatti. She has been the participant at conferences in Moscow, Astrakhan, Petrozavodsk. Ms. Repina is artistic director of the performing group *Navis Magica*, specializing in Baroque performances based on the new concept of deciphering of the musical text "keyboard score as a folded in orchestral score."

**Natalia A. Ryzhkova** is musicologist, Ph. D. Senior Researcher at the State Institute of Art Studies, Moscow. She is the author of some 60 articles published in various scientific journals, encyclopaedias, and collections.

**Svetlana V. Sarayeva** is graduate student of the Novosibirsk Conservatory named after M. Glinka, department of Music History. Her dissertation topic is *Genre system of Minnesang*. Svetlana participated in inter-collegial and international conferences; her articles are published in the Conservatory's journals.

**Ljudmila K. Shabalina** is Professor of music theory at the Ural State Conservatoire named after M. P. Mussorgsky, in Yekaterinburg. Her scientific works are devoted to history and theory of Russian music. She has 120 publications about Urals musical culture: in the *Urals history Encyclopaedia (2000)*, *Yekaterinburg Encyclopaedia (2002)* and in the many others educations.

**Ljudmila N. Shaymukhametova** is Doctor of Art, Professor of Ufa State Academy of Arts, Honored Worker of Arts the Russian Federation. She is the Head of the Laboratory of Musical Semantics. Dr. Shaymukhametova is the author of more than 150 scholarly publications in the areas of music theory and musical pedagogy. She has founded the school of Russian semantic analysis. Dr. Shaymukhametova is the Chief Editor of the journal *Music Scholarship/Problemy Muzikal'noi Nauki* and its addendum *Creative Pedagogy at the Children's Schools of Music*.

**Olga V. Sinelnikova** is Candidate of Arts, Docent, Chair of the Department of Orchestral Performance at the Kemerov State University of Culture and Arts. She is Doctoral student at the Department of Music Theory of Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Her Candidate dissertation has been conferred at the Moscow Conservatory in 2004. The field of her research interests is music of Russian composers of the first half of the 20<sup>th</sup>-the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries, in particular, the work of Rodion Schchedrin. She is the author of a monograph *The principles of montage in the instrumental music of Rodion Schshedrin (2007)* and more than 40 scholarly publications.

**Flyura B. Sitdikova** is Professor, the Chair of the Department of String Instruments at Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, she is also a Ph.D. student of the Laboratory of Musical Semantics. She graduated from Ufa State Institute of Arts majoring in violin, and has graduate degree from the Kazan State Conservatory from the Chamber Music department. The fields of her scientific interests include problems of semantic organization of musical text of the Baroque music, and interaction between a performer and musical text.

**Sergey L. Slobodnyuk** graduated from Tajikistan State University, Department of Russian language and philology (1989). He has finished postgraduate course at the University of Russian Literature of Russian Academy of Sciences "Pushkin's House". He is Doctor of Philology, Doctor of Philosophy, Professor, Honoured Science Worker of Russian Federation. S. Slobodnyuk is the author books on Russian writers and poets, their relation to philosophy. He is particularly interested in the realization of the images of evil in various arts. At present professor Slobodnyuk chairs one of the Departments at the Magnitogorsk State University.

**Maria A. Smirnova** is a 2<sup>nd</sup> year doctoral student at the Department of music theory of the Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky. In 2008 she finished her studies at the conservatory with a degree in Musicology. In 2008 the author became a diploma winner of the XVIII All-Russian competition of student's research works in musicology, held by the Russian Musical Academy named after Gnesin. The contest article has been published in the *Music and Time* magazine.

**Kenneth Smith** is a theorist and musicologist, and he teaches Music Theory at Durham University. Whilst his research is principally analytical, areas of specialism include Russian music, philosophy, psychoanalysis, semiotics and aesthetic theory. After an undergraduate degree at King's College London, Kenneth moved to Durham to study with Dr. Michael Spitzer. His recently completed Ph. D. was devoted to an interdisciplinary study of Alexander Skryabin's harmonic system and its roots in Russian culture and philosophy. He is currently researching the songs of Charles Ives and the operas of Alexander Zemlinsky, examining these works with the theory of harmony developed in his research on Skryabin. Kenneth has presented papers on his research at international conferences, and articles on Skryabin and Zemlinsky are scheduled to appear in music journals through the coming year.

**Alina V. Tkachuk** is graduate student at the department of Music History of the Novosibirsk Conservatory. Her Master Thesis, completed in 2009, was «Henry Purcell's "The Fairy Queen" in the genre-stylistic context of European music of the 17th century». She made a number of presentations at regional meetings and conferences. Also, she is a first prize winner of the All-Russian competition among students' works in musicology (Moscow, 2008). Her works were published in such journals as *Music and Time*, and *Siberian Musical Almanac* (as a co-author with Ye. Pankina).

**Vladimir F. Tretjachenko** is Candidate of Arts. The field of his scholarly interests is history and theory violin pedagogics. He is the winner of All-Russian contest in new technologies in artistic education "Balakirevskiy project-2006" (Moscow). He has published more than 50 scientific works, including the monograph "The paths of the development the genre of violin etude", as well as compositions for violin "Baby concerto", "Concertino" (published by "Composer", Saint Petersburg), collections of the plays and the textbook "Violin ABC-book".

**Alexandra G. Trukhanova** is Candidate of Arts, Docent at the Department of Choral Conducting at Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov. The theme of her research are sacred music of the late 20<sup>th</sup> century. She is a participant at a number of national and international conferences. She has published more than 20 articles in the scholarly periodicals in Moscow, Astrakhan, Volgograd, Saratov and Rostov-on-the-Don.

**Olga A. Urvantzeva** 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.

**Vera S. Vinogradova** is graduate student at the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov. She graduated from this Conservatory in 2004. Her major is piano performance. In 2007 she has completed the graduate program in piano. At the moment she is working on her Candidate dissertation. The subject of her research is the piano music of O. Messiaen. She has published a number of articles on the topic of her research.

**Marianna S. Vysotskaya** is Candidate of Arts, Assistant Professor at the Department of Contemporary Music at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, member of the Union of Composers of Russia, the holder of the Premier Prix of the Concours Interrégional Supérieur de l'Orgue (Luxembourg, 2002). Her scientific interests are mainly related to the problems of 20th-century music. Combines research and teaching practice with performances as organist, both – solo and accompanist. She took part in various international conferences and festivals. Her works are published in journals such as *Musical Academy*, *Musicology*, *Music and Time*.

**Natalia U. Zhossan** is Candidate of Arts, Docent of the department of theory of music of the Ufa's State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. Her dissertation "Realization of Russian folklore in choral music of the 60-80s of the 20th century" has been defended at the State Institute of Art Theory in Moscow. She has authored more than 30 publications and conference papers at the national and international conferences. She has also published a number of articles on the problem of composer and folklore in Russian and foreign editions.

