РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(АКАДЕМИЯ) ИМ. С. В. РАХМАНИНОВА

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2011‘2 (9) SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

В НОМЕРЕ:

Музыкальная культура Юга России

Проблемы музыкальной науки

Исполнительское искусство

Музыкальное образование

Переводы

Публикации

Подписной индекс в каталоге «Роспечать» 79315

Научный журнал
Издается с 2005 года
Выходит два раза в год
ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория
(академия) им. С. В. Рахманинова»
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-29002

Научный руководитель проекта – доктор культурологии, профессор **Александра Владимировна Крылова**

Главный редактор – доктор искусствоведения, профессор **Александр Яковлевич Селицкий**

Заведующая редакцией – кандидат искусствоведения, доцент **Наталья Вячеславовна Самоходкина**

Ответственный секретарь – **Гаянэ Георгиевна Мелик-Тангиева**

Редакционная коллегия
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Т. С. Рудиченко, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
И. М. Шабунова, канд. иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Г. В. Рыбинцева, канд. филос. наук, доц. (Ростов-на-Дону)
Е. В. Показанник, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Е. В. Кисеева, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Н. В. Самоходкина, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Б. Б. Бородин, докт. иск., проф. (Екатеринбург)
Л. В. Гаврилова, докт. иск., проф. (Красноярск)
М. И. Катунян, канд. иск., доц. (Москва)
М. Г. Раку, канд. иск., доц. (Москва)
Т. Ф. Шак, канд. иск., доц. (Краснодар)

Дизайн и верстка **Н. В. Самоходкина**
Обложка **А. А. Селицкий**

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23
E-mail: riocons@mail.ru
www.rostcons.ru
Подписано в печать 5.12.2011. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 11,5. Тираж 300.
Отпечатано в типографии
ИП Поляков Д. Ю., 344029, г. Ростов-на-Дону, ул. Металлургическая, 110

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.

Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

На обложке: витраж «Vita brevis, ars longa»
художника А. С. Апрышко (Ростовская консерватория, 1991)

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

А. Аракельян. Есть ли у некрасовских казаков многоголосие? (Опыт исследования техническими средствами)....3
A. Arakelyan. Do Nekrasov cossacks polyphony? (Research experience technical means)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICAL SCIENCE

А. Цукер. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм....8
A. Zucker. Daniil Kharms and the soviet rock-absurdism
Е. Андрущенко. Шалюмо и его «двойник»: заметки на полях «Призрака Оперы» Э. Ллойда-Уэббера....17
E. Andruschenko. Chalumeau and his «double»: marginalia to «The Phantom of the Opera» by A. Lloyd-Webber
А. Чернышов Джазовый ритм в музыке академической традиции....23
A. Chernyshov. Jazz rhythm in art music
Е. Александрова. Хор на оперной сцене....29
E. Aleksandrova. Choir on opera stage

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

С. Подольская. Шесть сонатин Моцарта: подлинник или?.. 38
S. Podolskaya. Mozart's six sonatinas: in the original or?..

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Е. Бахтиярова. Скрипичная педагогика в России в последней четверти XVIII века....44
E. Bakhtiyarova. Violin pedagogic in Russia in the last quarter of the XVIIIth century
М. Фуксман. Метр и ритм: число и энергия. Статья 2. Интерпретация свинга. Комплексный ритмический практикум в курсе сольфеджио....53
M. Fuksman. Metre and rhythm: number and energy. Issue 2. The interpretation of swing. Integrated rhythmical training session in solfeggio

ПЕРЕВОДЫ
TRANSLATIONS

И. Жордания. Исчезновение традиционного многоголосного песнопения как проблема культурной антропологии. Перевод с английского и предисловие *А. Соколовой*....67
Dr J. Jordania. Disappearance of traditional polyphonic church chant as an issue of cultural anthropology. The translation and introductory article by *A. Sokolova*

ПУБЛИКАЦИИ
PUBLICATIONS

Н. Финдейзен. Две статьи о А. И. Зилоти. Публикация, вступительная статья и комментарии *Е. Мальцевой*....76
N. Findeyzen. Two articles about A. I. Ziloti. The publication, introductory article and comments by *E. Maltseva*

Сведения об авторах....88
Information about authors

Правила рассмотрения, публикации, рецензирования и оформления статей....89

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

А. Аракельян

ЕСТЬ ЛИ У НЕКРАСОВСКИХ КАЗАКОВ МНОГОГОЛОСИЕ? (Опыт исследования техническими средствами)

A. Arakelyan

DO NEKRASOV COSSACKS POLYPHONY? (Research experience technical means)

Песенное творчество казаков-некрасовцев остается одной из актуальных проблем современной фольклористики. Уникальная судьба этой этнографической группы казаков и, как следствие, оригинальная культура постоянно привлекают внимание исследователей и широкой общественности. Вместе с тем публикации по этой проблеме единичны и не снимают пока многих возникающих вопросов.

Ключевые слова: казаки-некрасовцы, осциллограмма, многоголосие, диссонанс, гетерофония

Traditional songs of the Nekrasov Cossacks remain one of the topical issues of the modern folklore studying. This ethnic group's amassing lines and the original culture draw attention of the researches and audience. At the same time the publications on the issue are fragmentary and leave many questions open.

Key words: Nekrasov Cossacks, oscillogram, polyphony, dissonance, geterofoniya.

Наука начинается там,
где начинается измерение.
Д. И. Менделеев

Некрасовцы являются потомками булавинского восстания на Дону, которое было одним из крупнейших в феодальной России. Песни некрасовцев, как и сама их история, вызывают особый интерес с музыкальной точки зрения, открывая перед нами новые пути в изучении таких важнейших вопросов русской народной музыки как формирование многоголосия, лада, ритмики и т. д.

Известно, что наиболее достоверными записями народных песен для изучения многоголосия являются записи, сделанные при помощи фонографа и магнитофона за последние 100 лет. Ведь до начала XX века многоголосие русской народной песни не только не изучалось, но даже не всеми музыкантами признавалось как реально существующий факт. Полифоничность русской народной песни не сразу была признана.

Впервые высказанное в 1879 году Ю. Н. Мельгуновым мнение о полифонии в народной музыке было встречено с большим недоверием. По адресу Ю. Н. Мельгунова в музыкально-культурных кругах раздавались негодующие возгласы о «сумасбродстве», о «варварстве». В работах Ю. Н. Мельгунова и А. М. Листопадова, посвященных русской народной песне, можно встретить множество указаний на то, что в ходе заседаний Географического общества по проблемам музыкального фольклора не раз дебатировался вопрос: многоголосна ли вообще русская народная песня? Стремление собирателей и исследователей русской народной песни в прошлом сохранить полное главенство мелодического начала приводило к отрицанию каких бы то ни было элементов гармонии в народных песнях.

Учитывая исторически сложившиеся обстоятельства жизни некрасовцев (эмигрировавших в Турцию более двух веков назад), все сказанное убедительно доказывает, что выяснение вопроса о многоголосии песен у казаков-некрасовцев будет иметь большое научное значение. Оно поможет ответить на главный вопрос – существовало ли многоголосие на Дону в момент ухода некрасовцев? Именно этот вопрос, возникающий при ознакомлении и изучении песенного творчества казаков-некрасовцев, мы и хотим рассмотреть.

Во второй половине прошлого века, в связи с развитием технических средств, фольклористы при записи песен стали применять многоканальные магнитофоны с узконаправленными микрофонами, что способствовало более глубокому познанию русских народных песен, в том числе и многоголосия (см. [15]).

В книге «Образцы народного многоголосия» И. И. Земцовский, говоря о максимальной тщательности нотации звукозаписи, подчеркивает: «...надо не забывать, что нотная фиксация никогда не будет адекватной, и потому необходимо пользоваться любой возможностью дополнить ее, обогатить тем или иным описанием...». Далее он предлагает «...каждую публикацию песен сопровождать грампластинкой, фотографиями исполнителей, очерком их жизни и творчества, акустическими обмерами интервалов и т. д.» [8, *5*].

Трудно не согласиться с высказываниями автора, так как применение измерительных приборов в музыке, в частности в фольклоре, может способствовать решению многих проблем современного музыкознания. В начале 70-х годов прошлого века на заседании фольклорной секции Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиКа) И. И. Земцовским было высказано пожелание показать многоголосие песен у некрасовцев с помощью технических средств – визуально, ибо в те годы вопрос о многоголосии песен в творчестве казаков-некрасовцев являлся полемическим и рассматривался фольклористами по-разному. Диаметрально противоположных взглядов придерживались А. М. Листопадов, Т. И. Сотников, Ф. В. Тумилевич и другие. А. М. Листопадов по этому вопросу писал о том, что песни казаков-некрасовцев развивались «в одном направлении» и «с одинаковой интенсивностью», как и песни донского казачества, и что «многоголосие свойственно всем некрасовским песням...» [11, *30*]. Убежденный в существовании единого донского стиля и рассматривая песни казаков-некрасовцев, в основном ничем не отличающиеся от донских народных песен, с одинаковых позиций, А. М. Листопадов записал и опубликовал их, как и донские, в многоголосном изложении [10, *18*; 11, *26– 34*, *80–81*].

Неутомимый собиратель и знаток некрасовских песен Ф. В. Тумилевич по этому поводу пишет иное: «Ошибочность суждений А. М. Листопадова о некрасовской песне, ее многоголосии, языке, историческом развитии – результат незнания им литературы о казаках-некрасовцах и краткосрочного (4-х дневного) пребывания на хуторе Ново-Некрасовском в 1940 году. Свои выводы он не проверил, так как больше у некрасовцев не был» [12, *205*].

Диаметрально противоположной А. М. Листопадову точки зрения придерживается композитор Т. И. Сотников, который при исследовании музыки песен казаков-некрасовцев делает следующие выводы:

«1. Некрасовские песни сохранились в том виде, в каком они были к моменту ухода некрасовцев с Дона.

В некрасовских песнях нет многоголосия.

Следовательно, в момент ухода некрасовцев с Дона на Дону не было многоголосия» [12, *195–196*].

Т. И. Сотников пришел к заключению, пишет Ф. В. Тумилевич, что «у некрасовцев нет многоголосия, и это дает основание предположить, что русская народная песня, по крайней мере, ее донская ветвь в начале XVIII века была еще одноголосной, а многоголосие сложилось позже. Некрасовцы увезли в Турцию одноголосную песню и такой привезли ее на родину. За время их отсутствия сложилось многоголосие...» [17, *22*].

Этой же точки зрения придерживается и сам Ф. В. Тумилевич. Он пишет: «Песня некрасовцев одноголосна, в отличие от донской. Многоголосие донской песни возникло только после ухода некрасовцев... Предки некрасовцев унесли с собой песню и мелодию, какой она была в России и на Дону. Некрасовцы-потомки сохранили текст песен и мелодию. Она оказалась одноголосной» [16, *195–196*].

В статье «О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII – начале XIX века» профессор Е. В. Гиппиус по данному поводу пишет: «Замечание это вызывает полное недоумение. Как можно бросать вскользь, бездоказательно столь ответственное историческое предположение, совершенно неубедительно. Как можно из частного факта одноголосного пения небольшой группы казаков-некрасовцев делать подобное широкое историческое обобщение…» [7, *93*, *95*].

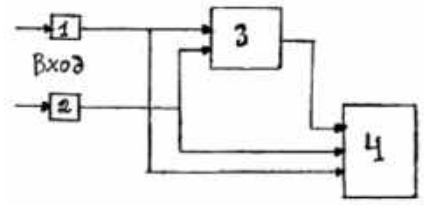
По мнению Б. М. Добровольского, который, к сожалению, не приводит никаких доказательств в подтверждение своей мысли, «донской песне в XVIII веке было свойственно многоголосие, а затем оно было заменено одноголосием по настоянию Игната Некрасова» [12, *423*]. И, наконец, в статье «Судьба донской песни» Б. Н. Путилов пишет: «Может быть, в силу каких-то обстоятельств некрасовцы утратили многоголосие, которое уже было распространено на Дону к моменту их ухода, и, следовательно, их манера пения представляет собой вторичное образование?» [14, *174*].

К сожалению, мы не располагаем записями песен допетровских времен для сравнительного изучения и выявления истины. Тем не менее,

некрасовцы очень любят петь хором или ансамблем, но для этого встречаются лишь по случаю – на праздниках, беседах, свадьбах, застольях... До недавнего времени расхождения звуков (диссонансы) при одновременном исполнении одной и той же мелодии несколькими исполнителями определяли исключительно на слух, то есть субъективно, и не оценивали количественно.

При определении диссонанса на слух, в силу индивидуальных способностей человека и определенного опыта, не всегда возможно быстрое и точное, а также объективное установление расхождения и, тем более, количественная оценка степени расхождения звуков. С этой целью в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова было создано «Устройство для определения диссонансов»[1] – специальный прибор с использованием узконаправленных микрофонов, который позволяет во время исполнения песни в унисон несколькими исполнителями объективно точно установить и регистрировать степень расхождения по высоте звучания. При этом тембр звуков на частоту биения не влияет.

Структурная схема устройства



Устройство работает следующим образом: для определения диссонансов исполнители одновременно в унисон исполняют одну и ту же мелодию в микрофоны **1** и **2.** Сигналы от микрофонов подаются на балансный смеситель 3, откуда сигналы с частотой биений поступают на общий вход регистрирующего прибора **4.** Кроме этого, сигналы от микрофонов **1** и **2** подаются на соответствующие входы многовходового регистрирующего прибора **4.** В балансном смесителе **3** происходит наложение звуковых частот, создаваемых исполнителями, и выделение разностного сигнала с частотой биения, который совместно с сигналами от микрофонов **1** и **2 фиксируется** регистрирующим прибором **4,** показывающим величину расхождения звуков. Таким образом, происходит точное выделение и измерение диссонансов.

В случае необходимости документальной регистрации выходной сигнал от балансного смесителя, а также сигналы от микрофонов подаются на самопишущий прибор, затем – на бумагу или фотопленку.

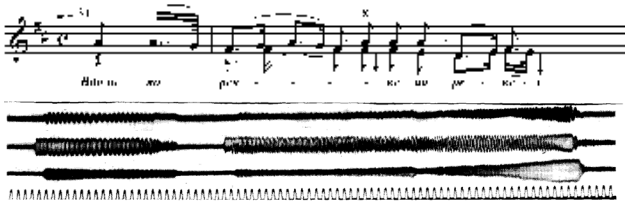
Приводим два фрагмента выполненных на фотопленке осциллограмм некрасовских песен «Посею ж я василёчек» и «Вдоль по речке» в исполнении дуэтов. Следует заметить, что некоторые расхождения звуков (диссонансы) не сразу были обнаружены – только при тщательном повторном прослушивании и по показаниям осциллограмм нам удалось добиться более точной расшифровки.

К сожалению, не все осциллограммы качественно совершенны, но документально достоверны.

1-й пример – «Посею ж я василёчек» (дуэт):

В верхнем голосе (см. 4-й такт) *ми – до*, в нижнем – *ми*. Разница по осциллограмме составляет 52 Гц, что соответствует действительности: *ми* = 329 Гц; *до* = 277 Гц; 329 – 277 = 52.

2-й пример – «Вдоль по речке» (дуэт):



В верхнем голосе – *ля* (см. 2-й такт), в нижнем – *фа*. Вычислим предполагаемую разницу: *ля* = 440 Гц; *фа* =370 Гц; 440 – 370 = 70. Но в действительности разница колебаний по осциллограмме больше и составляет ~ 80 Гц.

Это указывает на то, что исполнительница берет *фа* немного ниже, что и отмечено в нотах при расшифровке. Очевидно, было бы желательно произвести растяжку записи данной осциллограммы для большей наглядности и удобства визуального подсчета колебаний. Кстати, сейчас имеются специальные частотомеры, которые выдают расхождения звуков автоматически. Если частоты не расходятся, то частота биения равна или близка к нулю.

[1] Аракельян Е. Устройство для определения диссонансов: Авторское свидетельство № 581488 (заявителем на изобретение выступил Ростовский государственный музыкально-педагогический институт). Позже на основе «Устройства» был создан тренажер «Ода» («Определитель диссонансов Аракельяна») для развития музыкального слуха с обратной визуальной связью, отмеченный бронзовой медалью ВДНХ СССР (см. [5, *71–72*; 1]).

Таким образом, с помощью прибора для определения диссонансов, который был многократно испытан, производилось уточнение отдельных фрагментов музыкального текста (порой явных, иногда довольно спорных). Мы располагаем достаточным количеством песен в исполнении ансамблей, поющих в унисон и в октаву, в зависимости от конкретного состава голосов, где октавно-унисонная фактура чередуется с постоянными гетерофонными отклонениями отдельных голосов от унисона (эпизодические гармонические расхождения, чаще всего на терцию), возникающими вследствие варьирования напева каждым из исполнителей, преимущественно орнаментального. Происходит как бы непреднамеренное расслоение мелодии на короткое время, в результате чего образуются различные сочетания голосов по вертикали, где терции чередуются с квартами и даже квинтами, как созвучиями гармоническими. Интересно заметить, что элементы гетерофонии появляются в первых куплетах некрасовских песен случайно, не систематически, а затем, от куплета к куплету, возникают все чаще и смелее. Певцы, как бы утвердившись в основной мелодии, чувствуют большую свободу и начинают смелее брать подголосочные звуки (еще не подголосочные мелодии, а отдельные звуки). Таким образом, многоголосная фактура обогащается и уплотняется на протяжении одной песни.

Примечателен тот факт, что общеизвестное свидетельство о многоголосном пении XVI века говорит именно о терцовой структуре созвучий – о той самой структуре, которая складывается в расшифровках некрасовских песен. Сами некрасовцы убедительно заверяли нас, что их пение одноголосно и что все они поют «на один голос». В действительности певцы-некрасовцы, поющие в подголосочном, то есть в многоголосном складе с характерными гетерофонными отклонениями, в своем сознании не придают значения подголоскам, как бы не замечают их, поэтому считают собственное пение в целом одноголосным.

Вариационный принцип воплощается многими певцами интуитивно: исполнитель активно стремится не повторить одну строфу так же, как спел предыдущую. В результате нарастает множество вариационно-интонационных изгибов, что является естественной нормой существования народной песни. Для казаков-некрасовцев при совместном пении наиболее характерен тип вариантной гетерофонии. «Видимо, вариантность в фольклоре, – пишет И. И. Земцовский, – явление не вторичного, а первичного порядка» [8, *92*].

При изучении осциллограмм, полученных при помощи «Устройства для определения диссонансов», и при сравнении вариантов некрасовских песен[2] мы пришли к очень важному выводу: на основе сочетания унисонного и гетерофонного пения в начальных строфах песни происходят случайные, не систематические отклонения голосов от унисона, которые в последующем развитии постепенно закрепляются как знаки исполнительской импровизации и представляют собой единичный вариант данной песни.

В своей работе «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни» Т. С. Бершадская отмечает, что «гетерофонное многоголосие характерно для музыки любых областей, какие бы формы в дальнейшем не принимало многоголосие. В гетерофонном многоголосии унисонное движение является преобладающим, содержащим в себе зачатки всех форм развитого многоголосия» [6, *15*].

Основу репертуара некрасовцев составляют лирические песни; в них казаки выражали и выражают свои чувства в самых разнообразных условиях быта, что способствовало возникновению многочисленных вариантов текста и напева. В связи с этим специфики в разных жанрах некрасовских песен особенно не видно и хоровые особенности распределены по жанрам более или менее равномерно. Подразделяя жанровые структуры в традиции некрасовских казаков, помимо русских песен, на три сферы (область культовых распевов, турецкая народная песня и частично примыкающие инструментальные наигрыши), которые «контрастны, обеспечивают полноту и насыщенность всей художественной деятельности некрасовцев», А. Иванов и В. Медведева по этому поводу справедливо замечают: «...В то же время собственно песенные жанры представляются подчеркнуто однородными». И далее: «Ее (указанной традиции. – *А. А.*) ведущий ориентир – лирическая песня» [9, *54, 56*].

Из всего сказанного напрашивается, пока предварительно, следующий вывод: некрасовские казаки при хоровом или ансамблевом исполнении поют ранней формой многоголосия (преимущественно *вариантной гетерофонией*[3]), которая была известна на Дону в момент ухода некрасовцев.

---

[2] Нами составлен и прокомментирован (в рукописи) сборник с вариантами некрасовских песен (более ста), из которого приведены здесь фрагменты осциллограмм, естественно, не дающие представления о богатстве репертуара, лада, мелодики и прочего. В основном нас сейчас интересует вопрос изучения многоголосной фактуры некрасовских песен техническими средствами.

[3] О том, что некрасовцы «при совместном пении поют в унисонно-гетерофонном стиле», впервые было заявлено в 1973 году председателем Областной фольклорной секции при ОДНТ Е. Т. Аракельяном (см. [3, *20*; 4; 2, *128*]).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аракельян А.* Применение тренажера в музыкальном обучении // Учебные пособия и дидактические материалы в учебном процессе ДМШ, училища, вуза: состояние и перспективы: Материалы Межрегиональной науч.-практ. конф. – Ростов н/Д: РГК, 1999. – С. 45–56.

2. *Аракельян А., Аракельян Е.* Из истории казачьей песенной культуры (песни казаков-некрасовцев) // Социальная политика России: история и современность: Тезисы Межрегиональной науч.-практ. конф. – Новочеркасск, 1999. – С. 128.

3. *Аракельян Е.* О музыкальной культуре казаков-некрасовцев. – Ростов н/Д: Знание, 1973.

4. *Аракельян Е.* Проблемы многоголосия в песнях казаков-некрасовцев // Музыкальная культура Дона: Материалы обл. науч.-практ. конф. – Ростов н/Д, 1983.

5. *Аракельян Е.* Технические средства в обучении музыканта // Советская музыка. – 1981. – № 12. – С. 71–72

6. *Бершадская Т.* Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. – *Л.*: Музгиз, 1961.

7. *Гиппиус Е.* О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII – начале XIX века // Советская этнография. – 1948. – № 2. – С. 86–104.

8. *Земцовский И.* Современный фольклор древнего Углича // Советская музыка. – 1970. – № 6. – С. 86–99.

9. *Иванов А., Медведева В.* Вопросы анализа песенных жанров в традиции некрасовских казаков // Современное состояние казачьей песенной традиции и проблемы ее изучения: Тезисы Всерос. науч. конф. – М.: [Б. и.], 1983. – С. 54–56

10. *Листопадов А.* Песни донских казаков. – М.: Музгиз, 1951. – Т. 3.

11. *Листопадов А.* Песни донских казаков. – М.: Музгиз, 1953. – Т. 4.

12. Народная устная поэзия Дона: Сб. ст. / Ред. Ф. Тумилевич. – Ростов н/Д: [Б. и.], 1963.

13. Образцы народного многоголосия / Под ред. И. Земцовского. – М.; *Л.*: Сов. композитор, 1972.

14. *Путилов Б.* Судьба донской песни // Дон. – 1962. – № 8. – С. 172–176.

15. *Руднева А., Щуров В., Пушкина С.* Русские народные песни в многомикрофонной записи. – М.: Советский композитор, 1979.

16. *Тумилевич Ф.* К вопросу о поэтике песен казаков-некрасовцев // Ученые записки историко-филологического факультета РГУ. – Ростов н/Д: РГУ, 1957. – Т. 64. Вып. 5.

17. *Тумилевич Ф.* Песни казаков-некрасовцев. – Ростов н/Д: Ростиздат, 1947.

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSIC SCIENCE

А. Цукер

ДАНИИЛ ХАРМС И СОВЕТСКИЙ РОК-АБСУРДИЗМ

A. Zucker

DANIIL KHARMS AND THE SOVIET ROCK-ABSURDISM

В статье рассматриваются национальные истоки советской рок-музыки, ее связь с русским поэтическим авангардом 20-х годов, творчеством обэриутов и в особенности Даниила Хармса. Именно с этой традицией связана гротесково-пародийная поэтика отечественного рока, его иронически-абсурдистский способ самовыражения, шутовство и эксцентричность, карнавализация окружающего пространства. Здесь проявляется онтологическая, социальная, духовная близость двух разделенных временем художественных явлений.

Ключевые слова: обэриуты, рок-музыка, андеграунд, абсурдизм, гротеск, пародийность, алогизм.

The National background of the Soviet rock music, its link with Russian poetry avant-guard of the 1920s, with the creative work of Oberiu poets and Daniil Kharms in particular are examined in the article. It is with this tradition that grotesque and parody poetics of the national rock, its ironical and absurdist way of self-expression, buffoon manner and eccentricity are connected. Ontological, social and spiritual closeness of two cultural phenomena which belong to different periods becomes apparent here.

Key words: Oberiu poets, rock music, underground art, absurdism, grotesque, parody, alogism.

Когда в 70–80-е годы в Советском Союзе сформировалась и получила бурное развитие отечественная рок-музыка, она, как известно, была встречена в штыки всеми официальными органами, партийно-комсомольскими бюрократическими структурами, прессой, творческими союзами, профессиональными композиторами и музыкальными критиками, деятелями советской культуры, литературы и искусства. Ее обвиняли во всех возможных и невозможных грехах: наркомании и проституции, сатанизме и космополитизме, примитивности и шарлатанстве, полной бездуховности и, разумеется, идеологической диверсии. С особым рвением на рок обрушились славянофильские издания типа журналов «Наш современник», «Молодая гвардия». Их главным уничижительным аргументом была прозападная ориентация отечественной рок-музыки, ее подражательность, вторичность, грозившая подрывом национальных традиций, разложением наших нравственных устоев. Приведу несколько словесных пассажей из «Нашего современника», относящихся уже к началу «перестроечного» периода, чтобы напомнить (а для кого-то воссоздать) атмосферу этой «битвы» за чистоту русской национальной культуры: «Сегодня рок-культура насаждается на нашу многонациональную, в том числе – на русскую почву. Но может ли она органично вписаться в нее? Одна из важных особенностей русской культуры – ее открытость… Но она несовместима с рок-культурой, шифром к которой стала „музыка“ рока. Об этой „музыке“ имеет смысл говорить лишь постольку, поскольку способ её взаимодействия с нашей жизнью предупреждает нас об опасности, таящейся во всем целостном явлении… Мы становимся свидетелями противоборства двух антагонистических по духу культур. Культуре духовного уровня противостоит культура физиологических отправлений и простейших эмоций. Названий у нее много: американская, западная, массовая, буржуазная, гешефтмахерская, бездуховная… Неглупые головы понимают, что уничтожить целый народ, тем более такой, как русский, ныне невозможно: не та война, не то оружие. Но стоит попытаться сломить его, уничтожив сам дух нации, обезличив культуру… Нет, недаром она „молодежная“, эта оглушающая рок-музыка. Тут хитрый и расчетливый удар по русской – и не только русской! – национальной культуре, тут

стремление лишить новые поколения их духовной почвы» [2, *162–164*].

В подобного рода отношении к отечественной рок-музыке была изрядная доля лицемерия: как раз та ее ветвь, которая была действительно вторичной и подражательной, – я имею ввиду наши «металлические» группы, такие как «Круиз», «Ария», «Черный кофе», представлявшие собой копии, от сценического имиджа до специфического саунда, популярных западных групп типа «Блэк Сабат» или «Металлика», – никаких гонений и запретов не испытывала. Она прочно обосновалась с начала 80-х годов на профессиональной эстраде, обрела свою многочисленную аудиторию (преимущественно тинэйджеров) и нещадно коммерчески эксплуатировалась филармониями страны. Все тяготы борьбы и неприятия выпали на долю совсем другой рок-музыки, которая не только не подражала, но и не имела ни малейших возможностей подражать западной, а была плоть от плоти частью нашей жизни, духовной и материальной, нашей советской культуры. Ее «похожесть» на зарубежные образцы состояла не более чем в освоении устойчивых, архетипических свойств жанра, минимума его сущностных структурно-языковых средств, позволявших этой музыке являться или именоваться роком. В остальном же она не имела прямых зарубежных аналогов. На этапе своего рождения и становления отечественная рок-музыка была фактически «обречена» стать непохожей на западный рок: у нее не было материальных возможностей ей подражать, разве что пародийно. Дешевые, кустарно изготовленные или акустические инструменты не могли соперничать с первоклассной экипировкой, дорогостоящей аппаратурой и электронным инструментарием западных рок-групп. Но эта скудность ресурсов оказалась вполне продуктивной, подсказав иной путь развития, отличный от рокового мейнстрима на Западе – хард-рока с его весьма изощренным инструментализмом. Взамен этому акцентировалась иная грань создаваемой музыки – вокально-поэтическая, главным выразительным элементом становилось слово. Причем, слово, наполненное иносказанием, скрытыми смыслами, маскирующимися под их полное отсутствие, поэтикой игры.

Обращу внимание на изначальную парадоксальность возникновения отечественной рок-музыки, несущую на себе отпечаток всего нашего существования: детище технического прогресса – рок – родился в СССР в обстановке бедности и убогости. А советская идеологическая машина довела эту «странность» до полного абсурда. Эта машина была уже достаточно слаба, чтобы уничтожить рок-движение, стремительно распространившееся во всех крупных городах страны, имевшее свои организационные структуры, обширную «самиздатовскую» прессу, самодеятельные студии звукозаписи, безафишные концерты, хорошо отработанные способы стремительного распространения информации. Но системой запретов и ограничений она лишила советский рок возможности легального существования, оставив ему единственно приемлемую форму жизнедеятельности – «андеграунд». Само это понятие, естественно, также пришло к нам с Запада, но советский андеграунд оказался несравним с заграничным; можно сказать, это был лучший в мире андеграунд. В западной рок-культуре это понятие носило в значительной степени метафорический характер, у нас же оно обрело буквальный смысл: рок рождался в подземельях, подвалах, кочегарках. Многие создатели его – интеллигенты по своей духовной сущности – вели люмпенский образ жизни: в котельной сочинял свои песни кочегар В. Цой, сторожем служил П. Мамонов, дворником – А. Башлачев, написавший в своей песне: «Что же теперь ходим круг да около на своем поле, как подпольщики?»

Однако не следует при этом драматизировать судьбу рок-музыкантов. Подобный способ существования был своего рода жизнетворчеством, театрализованно-карнавальной формой бытия, несшей в себе игровое начало, абсурдистски-гротесковую концепцию жизни, которую впоследствии замечательно точно описал В. Пьецух: «Я человек, видать, не совсем нормальный, человек, немного тронувшийся на почве чреватого противоречия между образом мышления и способом бытия; достаточно сказать, что на досуге я, гекзаметром же, сочиняю продолжение „Одиссеи“, и уже дошел до греко-персидских войн, а живу в забубенном коммунальном кавардаке, где весной и осенью капает с потолков, тараканы, как голуби, уже не опасаются человека, и по утрам нужно занимать очередь в туалет. Мнится мне, что тут виновато „окно в Европу“, прорубленное государем Петром Великим; так я и жил бы, как эскимос, и думал, как эскимос, а то думаю, как Паскаль, а живу, как обходчик Штукин» [5, *96*]. В резонанс с этим звучат слова из песни К. Кинчева («Алиса»): «Беседы на сонных кухнях, танцы на пьяных столах, где музы облюбовали сортиры, а боги живут в зеркалах… – все это рок-н-ролл». Добавлю от себя – рок-н-ролл советского разлива.

Трудно усомниться в исключительно отечественном происхождении подобного рода концепции. Весь стиль жизни рок-музыкантов, являвшийся уже творчеством, и собственно

творчество как неотъемлемый элемент их повседневного бытия отражали в гипертрофированном виде ситуацию парадоксально-противоречивого существования практически каждого человека в советском пространстве, запечатленную в популярном анекдоте тех лет про больного, который хотел записаться на прием к врачу ухо-глазу, поскольку он обнаружил в себе нарушение координации между слухом и зрением: он постоянно слышал одно, а видел совсем другое.

В поисках истоков своей гротесково-парадоксальной поэтики представители рок-движения обратились к поэзии начала 20-х годов прошлого столетия – творчеству Саши Черного, Вилемира Хлебникова, Михаила Кузьмина. Стихотворение последнего с симптоматичным названием «Мечты пристыжают действительность» вполне могло бы стать творческим кредо отечественного рока:

Есть ли что-нибудь нелепей,
Когда в комнатке убогой
От земных великолепий
Разбегаются глаза?

Но наиболее притягательной для рок-поэзии стало одно из ярчайших явлений русского авангарда начала XX века – творчество «отцов-основателей» литературного абсурдизма, поэтов-обэриутов: Д. Хармса, А. Введенского, Н. Заболоцкого и «примкнувшего к ним» Н. Олейникова. Интерес к ним в среде рок-музыкантов носил характер устойчивой, вполне осознанной и последовательной тенденции: от первопроходца отечественного рока А. Градского, впрямую обратившегося к поэзии Н. Олейникова («Неприятно в океане почему-либо тонуть / Рыбки плавают в кармане, в сердце тоже как бы муть») до одной из панковских групп конца 90-х – «Красная плесень», создававших свои одиозно-пародийные композиции в духе алогизмов Д. Хармса, «бессмыслицы» А. Введенского. Всем им был близок генеральный тезис программного манифеста группы ОБЭРИУ (авторы – Н. Заболоцкий, И. Бахтерев, Д. Левин, А. Разумовский): «Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты „нереальны“ и „нелогичны“? А кто сказал, что „житейская“ логика обязательна для *искусства*?.. У искусства своя логика». Сказанное в равной мере касалось поэзии, прозы, театра. «Придя к нам, забудьте все то, что вы привыкли видеть во всех театрах. Вам, может быть, многое покажется нелепым… Вы хотите найти ту привычную, логическую закономерность, которую – вам кажется – вы видите в жизни. Но ее здесь не будет. Почему? Да потому, что предмет и явление, перенесенные из жизни на сцену, теряют „жизненную“ свою закономерность и приобретают другую – театральную» (цит. по [1, *142*]).

Нужно подчеркнуть при этом, что эта полная несуразностей и абсурда «логика искусства» обэриутов, тем не менее, не была тотальной «борьбой со смыслом», как это нередко оценивалось современниками, а скорее, напротив, являлась своего рода концентрацией смысла, формой передачи его фантасмагорической сути, придания ему предельно чувственного облика, открытого для воспринимающего сознания. В алогизмах обэриутов обнаруживалась бессвязность самой жизни, ее трагические противоречия и парадоксы, а потому эти *алогизмы* были наполнены, фактически, глубокой внутренней *логикой*, являясь по сути формой приближением к истине, обнажением ее бытийных основ. «В своем творчестве, – читаем в цитированном выше манифесте, – мы углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его» (цит. по [1, *142*]).

Напомню миниатюру, которой открывается знаменитый сборник рассказов Хармса «Случаи»: «Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа у него тоже не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить». Казалось бы, перед нами крайне абсурдистское остранение, едва ли не полная нелепость, но в контексте страшной действительности тех лет, жертвами которой вскоре стали все члены группы ОБЭРИУ, той жуткой машинерии, что превращала человека в ничто, вытравляя в нем любые проявления личности, эта «нелепость» наполнялась глубоко трагическим смыслом[1].

Вывернутый наизнанку, наполненный эксцентрикой карнавальный мир обэриутов был связан с русской традицией скоморошества и юродства. Причем, проявлением и того, и другого было не только собственно литературное творчество членов группы, но и формы его подачи. Их выступления проходили повсюду: на театральных сценах и студенческих собраниях, в рабочих клубах и воинских частях. И везде они обставлялись с вызывающей дерзостью и

[1] Этот смысл услышал и остро экспрессивно раскрыл Эдисон Денисов в «Голубой тетради», написанной на тексты Д. Хармса и А. Введенского, где он использовал, кстати, и данную миниатюру.

эпатажем. В зале развешивались плакаты с абсурдистскими надписями типа, типа: «Искусство – это шкап», «Мы вам не пироги!», «Мы не паразиты литературы и живописи!», «Поэзия – это не манная каша!» К участию в литературных концертах странным образом привлекались балерина, фокусник. Использовались пиротехнические и постановочные эффекты. Хармса выкатывали на сцену сидящим на большом лакированный шкафе, с которого он читал свои стихи.

Даже «обычные» прогулки обэриутов по Невскому проспекту обставлялись как театрализованные зрелища с изрядной долей экстравагантности. Их красочно описывает в своих воспоминаниях один из членов группы К. Минц: «1928 год. Невский проспект. Воскресный вечер. На тротуаре не протолкаться. И вдруг раздались резкие автомобильные гудки, будто бы пьяный шофер свернул с мостовой прямо в толпу. Гулявшие рассыпались в разные стороны. Но никакого автомобиля не было. На опустевшем тротуаре фланировала небольшая группа очень молодых людей. Среди них выделялся самый высокий, долговязый, с весьма серьезным лицом и с тросточкой, увенчанной старинным автомобильным клаксоном с резиновой черной „грушей“. Он невозмутимо шагал с дымящейся трубкой в зубах, в коротких штанах с пуговичками пониже колен, в серых шерстяных чулках, в черных ботинках. В клетчатом пиджаке. Шею подпирал белоснежный твердый воротничок с детским шелковым бантом. Голову молодого человека украшала пилотка с „ослиными ушами“ из материи. Это и был уже овеянный легендами Даниил Хармс! Он же Чармс! Шар дам! Я. Баш! Дандам! Писатель Колпаков! Карл Иванович Шустерман! Иван Топорышкин, Анатолий Смушко, Гармониус и прочие... Ни сам Хармс и никто из „шалунов“, окружавших его, не смеялся над разбежавшимися, вспугнутыми людьми» [4, *279*].

Неслучайно официальная пресса награждала обэриутов эпитетами: «литературные хулиганы», «дикари». Читая различные свидетельства атмосферы, царившей на выступлениях обэриутов и вокруг них, невольно ассоциируешь эти описания с более знакомой нам обстановкой рок-концертов и всевозможных рок-тусовок.

Действительно, связь российского рок-движения с обэриутами проявлялась не только в сфере творчества, но и в артистическом имидже, манере поведения, стиле жизни рок-музыкантов. Характерны, например многочисленные анекдоты в духе Хармса, которые они придумывали друг о друге. Вот один из них (в нем обыгрываются слова из песни К. Кинчева «Мое поколение» – «Мы вместе!»): «По Ленинграду идет Кинчев, а за ним стадо баранов. Навстречу ему Гребенщиков: „Костя, кто это?“ – „Мое поколение“. А бараны: „Мы вме-е-е-сте“». Или еще (о Майке Науменко): «У Майка всегда было много женщин. Только из дома выйдет, как одна-две на него запрыгнут. Дальше-больше, десяти метров не пройдет, на нем уже штук двадцать сидит. И еще около двадцати рядом суетятся – как кто отцепляется, прыг на пустое место. Недаром говорят: „Свято место пусто не бывает!“ Майк и так уже еле на ногах стоит, а им хоть бы что – прыгают и все тут».

Связь с абсурдизмом обэриутов явственно ощущается во многих публичных (отнюдь не только музыкальных) выступлениях рок-музыкантов, в их шутовстве и эксцентричности, постоянном стремлении эпатировать публику, вызывая ее крайнее раздражение. Характерна, например, беседа лидера группы «Поп-механика» Сергея Курехина с тележурналистом Сергеем Шолоховым на Ленинградском телевидении в передаче «Сенсации и гипотезы», где известный рок-музыкант с абсолютно невозмутимым видом и «научной обстоятельностью» доказывал, что Ленин – это на самом деле *гриб*, и в качестве одного из аргументов приводил слова из рассказа все того же Даниила Хармса (этот рассказ, скорее всего, и подсказал Курехину его «гипотезу»). Передача вызвала массу гневных откликов, писем и обращений телезрителей, всерьез полемизирующих с автором «научной концепции», приводящих убедительные факты того, что Ленин – не гриб, то есть абсурдистский спектакль, разыгранный Курехиным, с окончанием передачи не завершился. Приведу фрагмент стенограммы этой беседы:

Курехин: До сих пор [идут] споры, чем является гриб – является ли он растением, и является ли он животным, понимаете? Потому что существовали разные трактовки. Например, мы смотрим трактовку Топорова, которая опубликована в «Мифах народов мира», в первом томе, где он, ссылаясь на кельтский миф, говорит о том, что грибы – это захиревшие в лесу фаллосы. Но я не могу с этим согласиться, с такой трактовкой. Это, по-моему, совершенно из другой области. Но то, что грибы – это загадочная вещь, это несомненно. И сейчас, находясь в Массачусетском институте, мне показали одну лабораторию, которая занимается изучением акустических свойств грибов. И выяснилось, что гриб дает те же самые акустические свойства, что и дает радиоволна. Понимаете? Это совершенно невероятно… То есть гриб, в общем-то, если говорить грубо, на понятном языке, – это радиоволна. Это не захиревший в лесу фаллос,

это не растение, это не животное, это радиоволна. Понимаете, да?

Дальше. Гриб – это материализовавшаяся радиоволна. И я... занявшись этим, изучал все время труды Николая Федоровича Федорова, и замечательную его книгу «Философия общего дела», где постоянно о грибах пишется, что они обладают какой-то непонятной нематериальностью. И потом прослеживать линию эту можно в работах Циолковского. И, в частности, даже Попов обратил внимание, что грибы обладают определенными радиосвойствами. У Попова постоянно прослеживается эта мысль, но она просто неразвита, и все исследователи не обращали на это внимания…

Дальше. Я говорил о мухоморах… Свойство мухомора состоит в том, что если его начинать принимать, если его долго принимать, то... личность человека потихонечку вытесняется личностью мухомора. Мухомор тоже обладает личностью, а внутри одной персоны не может существовать две личности. И уже доказано, что личность мухомора гораздо сильнее личности человека. То есть [если] человек… с детства принимает грибы, мухоморы, они потихонечку становятся его собственной сутью и вытесняют его собственную личность. То есть человек потихонечку превращается в гриб.

Шолохов: И в радиоволну.

Курехин: И, соответственно, в радиоволну. То есть человек становится и грибом, и радиоволной в едином облике, понимаете? И сейчас я вам скажу то, что самое главное, к чему я все это веду. А то, что у меня есть совершенно неопровержимые доказательства, что вся Октябрьская революция делалась людьми, которые много лет потребляли соответствующие грибы. И грибы в процессе того, как они были потребляемы этими людьми, вытесняли в этих людях их личность и люди становились грибами. То есть я просто-напросто хочу сказать, что Ленин был грибом. Грибом, более того, он был не только грибом, он был еще помимо всего радиоволной. Понимаете?

Дальше. Сейчас я вам покажу вещь, которая меня сначала ну просто ввела в состояние шока. Это что-то невероятное. Сейчас я вам продемонстрирую одну из схем, и вы поймете, насколько важно... вот посмотрите, это броневик, хорошо нам известный броневик, на котором Владимир Ильич выступал. Это разрез броневика, это его внутренняя часть (*показывает схему броневика в разрезе*). А теперь обратите внимание – это мухомор, а это грибница *(показывает рисунок мухомора и грибницы в разрезе*). Обратите внимание, что грибница и броневик в срезе своем практически идентичны...

Шолохов: Очень похоже…

Курехин: Понимаете? Совершенно одно и то же. Я могу даже на основании этого предположить, что у нас нету верхушки. Верхушка, это собственно, Владимир Ильич, вот. Идентификация Владимира Ильича и мухомора. То есть если броневик это грибница, то мухомор – это Ленин.

Дальше. Другие факты. До сих пор все исследователи не могли прийти к единому мнению по поводу псевдонима, который взял себе Владимир Ильич – Ленин. Понимаете? Потому что существует несколько точек зрения, почему он взял себе такой загадочный псевдоним...

Шолохов: От реки Лена, кажется, да?

Курехин: От реки Лена... Ленские события, все что угодно. Я могу совершенно точно сказать – если прочитать имя «Ленин» справа налево, получится слово «нинел», а точнее, «нинель». Понимаете?

Шолохов: Нет.

Курехин: Нет? Дело в том, что я думал, вы знаете, что просто нинель – это знаменитое французское блюдо, приготовленное из... грибов…

Дальше, смотрите. Вспомните замечательную фразу, которую Ленин говорил, слушая «Аппассионату». «Божественная, нечеловеческая музыка». Само по себе это уже говорит о каком-то особом восприятии музыки… Если еще принять во внимание, что ее написал Бетховен, а Бетховен, как вам известно, переводится как «грибной дух»... «Бет» – грибной, «ховен» – дух, то тогда тоже возникает определенная связь. Понимаете, все укладывается.

Дальше. Я хочу предложить вам знаменитый рассказ Хармса, который тоже, в общем-то, взят не с потолка. Вот, пожалуйста. Короткий рассказ, который тоже практически подтверждает то, что я вам говорил. «*Ленин в детстве очень любил грибы. Бывало, наберет полную корзину, почистит, отварит и ест. Да столько съедал, что и Пушкин не смог столько съесть. Но больше всего Ленин любил мухоморы. Большие, красные. Как увидит, так сразу блеск в глазах, весь сам не свой*». Вот, пожалуйста, рассказ Хармса…

Карнавализация рок-музыкантами всего окружающего пространства, напоминающая театр абсурда, питалась, с одной стороны традицией абсурдизма обэриутов, а с другой – имела замечательно благодатную почву в самой действительности. Таковой оказывались уже упоминавшиеся запретные механизмы периода «развитого социализма» или «застоя» (что в разное время при различии формулировок означало одно и тоже). Возникали неминуемые коллизии, порождавшие многочисленные

игровые ситуации, из них складывались увлекательные, «поставленные» с завидной изобретательностью представления-хепенинги с большим количеством участников и парадоксальными «сценическими» обстоятельствами. Для «оживления» картины опишу, на основе личных впечатлений и воспоминаний, пару подобных «шоу».

Ленинград, начало 80-х годов. Все ДК и клубы для рок-музыкантов закрыты. Их директорам специальными распоряжениями запрещено проводить в стенах учреждений культуры рок-концерты. Но у ленинградского рок-клуба большая «группа поддержки» в среде питерской интеллигенции. Разрабатывается захватывающий план-сценарий. В дирекцию престижного ДК приходит письмо со студии «Ленфильм» (разумеется, липовое) с предложением отснять в зале дворца эпизод снимающегося фильма. Директор, конечно же, дает согласие – ведь интерьеры дворца будут запечатлены в новой киноленте. Съемка, во избежание звуковых помех, должна проходить, естественно, ночью. Через кафе «Сайгон» – место постоянных тусовок – молниеносно оповещается публика. С вечера в здание дворца завозится киноаппаратура (на «Ленфильме» немало своих людей). В полночь начинается «съемка»: в набитом до отказа зале, в ярком освещении прожекторов, под стрекот кинокамер (понятное дело, без пленки) в течение всей ночи «нон-стопом» идет сейшн с участием популярных рок-групп. Настроение праздничное – инсценировка удалась.

Другой эпизод – из ростовской жизни конца 80-х годов. В стране уже сняты запреты на рок, но в Ростове-на-Дону – городе особой консервативности, с по-прежнему влиятельными партийно-комсомольскими органами – они, на всякий случай, еще действуют. Поэтому Ростов в этот период особенно любим рок-музыкантами – здесь еще осталась возможность эпатировать, возбуждать, «вызывать огонь на себя», доводя ситуацию до откровенного абсурда и вовлекая в нее всех окружающих. Накануне открытия не разрешенного, но и не запрещенного очередного рок-фестиваля партийное руководство области запросило тексты песен, которые должны будут на нем звучать. После знакомства с некоторыми из них фестиваль, естественно, был отменен, дворец культуры, где он должен был проходить, срочно закрыли на ремонт. Но музыканты уже съехались в Ростов из разных, включая столичные, городов. Такого праздника они не могли даже ожидать: вновь подполье, несанкционированные выступления в сомнительных с точки зрения гигиены помещениях, тусовки на частных квартирах, милиция, рыскающая по городу в поисках «непослушных» рокеров и конфискующая инструменты. И, наконец, блистательный финал: комсомольские лидеры, желая разрядить обстановку и достичь «взаимопонимания», организовали встречу с рок-музыкантами в маленьком зальчике научно-методического центра Управления культуры, разумеется, в утреннее время, дабы не отвлекать от серьезных занятий всю остальную часть публики. Встреча вылилась, как и положено, в умопомрачительное по своему комизму шоу, к тому же костюмированное: строго одетые комсомольцы при галстуках и значках и ряженые рокеры (на встречу были «делегированы» самые крутые панковские группы), в шинелях с игральными картами вместо пагон, в ярких шароварах a la «Тарас Бульба», с разноцветными волосами и портретами вождя мирового пролетариата на выстриженных затылках. Все остальное напоминало диалог в духе Ионеско, лишенный какого бы то ни было смысла, и приправленный соответствующей «музыкой», нарочито профанирующей умение играть и петь, озвучивающей такого же типа слова, с многочисленными натурализмами и ненормативной лексикой.

Карнавал в жизни был естественным продолжением карнавальности на сцене, и наоборот. Пародийность, площадной юмор, ерничанье или так называемый «стёб» наполнили отечественную рок-музыку, придав ей совершенно специфический характер. Никогда в западной рок-музыке столь большого места не занимал иронически-гротесковый способ самовыражения. Через разнообразные формы смеха советский рок реализовывал свою раскрепощенность, нонконформизм и антидогматизм, отношение к официально принятым социальным и культурным ценностям. Клоунские маски, гротесковое утрирование, граничащее с идиотизмом, образы «шизонутых» – все это было, как и у обериутов, способом остранения реальности, пародирования ее официальных кодов, обнажения ее изначально абсурдистской сущности. И так же, как у Хармса, Введенского, Олейникова во всем этом проступала связь с традициями русского скоморошества, юродства.

Скоморошеское происхождение отечественного рока было обозначено, кстати, в самом названии одной из первых советских рок-групп, созданной еще в 60-е годы А. Градским – «Скоморохи» – и целиком замешанной на соединении традиционных рок-н-рольных форм с русской фольклорной музыкально-поэтической лексикой частушек, в том числе и хулиганских, прибауток, блатных песен. Что же касается юродивых, странных, «шизонутых» – они, бук-

вально, наводнили рок-сцену. Среди них были особо талантливые: лидер группы «Звуки Му» Петр Мамонов, выступавший в травестированно дурацком облике, граничащем с идиотизмом, или даже переходящем эту границу, и при этом остроумно и зло глумившийся над стереотипами массового, обывательского сознания, демонстрируя их бредовость; лидер «Бригады С» Игорь Сукачев, с его издевательски-отталкивающей манерой исполнения, маской дегенерата, эдакого современного Шарикова, скрывающей ироническое отношение к идиллическим картинкам и мифам, созданным официальной культурой; замечательно выразительный в своем неизменном сарказме с оттенком болезненности Майк Науменко – лидер группы «Зоопарк» – «черный человек», хронический ипохондрик и мизантроп (разумеется, на сцене), балансировавший на грани квазиинтеллектуализма и мрачного юмора. Были здесь и целые труппы шутов и пересмешников, такие, как «Авиа», «Високосное лето», «Поп-механика», «Странные игры», «Веселые картинки». Группа «Авиа» – иронически-пародийное шоу с участием небольшого оркестрика, физкультурников, марширующих по сцене и строящих пирамиды в духе агитпропа 20-х годов, – откровенное издевательство над живучестью анахронизмов советского массово-агитационного искусства от казенной помпезности инсценировок «Синей блузы», до велеречивой риторики советской массовой песни или бесконечного молодежного задора и бодрячества, повальной юношеской спортивности заполонивших профессиональную эстраду ВИА. Само название группы было полемически-вызывающим: «Авиа» означало антиВИА. «Високосное лето» – костюмированный театр шутов, клоунада с разнообразными сценическими и световыми эффектами, вокально-хореографической оргией и другими экстравагантностями, образующими уморительное по своей гротесково-пародийной экспрессии действо. «Поп-механика» С. Курехина – абсолютный театр абсурда, способный соединить без каких-либо видимых логических связей «всё со всем»: музыку и цирк, хореографию и кукольный театр, ритуальные сцены и научные трактаты, эротику и мифологическую символику, языческие обряды и философские дискурсы, и вовлекающий в эту фантасмагорию множество музыкантов, актеров, поэтов, художников и, конечно, по всем правилам хепенинга, публику. Все эти «странные» смешения, алогизмы, карнавальные мезальянсы не самоцельны. Они – основа игровой поэтики группы, а шире – всей данной линии отечественного рока, антиномичности его образно-смысловых планов, двуслойности содержания, гротескового симбиоза низкого – высокого, быта – бытия.

Содержательная, стилевая поляризованность – качество в целом присущее рок-музыке «всех времен и народов». Не обремененная комплексами, она изначально свободно и непредвзято сочетала в себе актуализированное и вневременное, остросоциальное и общефилософское, реальное и фантазийно-символическое, прозаизированную, огрубленную уличную речь, жаргонный диалект и метафорическую лексику притчи, мифа, высокий слог философского монолога или религиозного ритуала, а в своем музыкальном облике – погружение в самые низовые пласты обиходной музыкальной культуры и жанрово-стилевые истоки, обращающие нас к вершинам человеческой духовности. Но в интересующем нас случае эти сочетания обретают характер пародийной игры, гримасничанья, смысловых перевертышей, а быт и бытие обнаруживают алогизм и нелепость их совмещения.

Быт, в котором пребывала и который отражала наша рок-музыка, красочно описал в своем романе «Путешествие рок-дилетанта» А. Житинский: «Он (рок) – дитя коммунальных коридоров и кухонь, родительских склок, последних дней до получки, соседей-алкоголиков, ранних абортов, одиночества, отчаяния» [3, *220*]. А это уже из песни «Аквариума» про интеллигента Иванова:

Он живет на Петроградской
в коммунальном коридоре
между кухней и уборной,
и уборная всегда полным-полна.
И к нему приходят люди
с чемоданами портвейна
и проводят время жизни
за сравнительным анализом вина.

Алкоголь (чаще всего портвейн, но возможны и другие напитки) – почти обязательный элемент этого буднично-обшарпанного быта. Фактически же он – нечто значительно более существенное. Искусство прошлого выработало различные приемы и формы гротескового остранения, карнавализации: всевозможные куклы, игрушки, механизмы, излюбленные темы безумия, уродства, сна. Последний – мотив сна, или точнее сна и яви – был излюбленным способом создания эффекта двоемирия, параллельной реальности у обэриутов. Впрочем, были и менее «романтические» формы, как в рассказе Хармса «Судьба жены профессора», который начинается так: «Однажды один профессор съел чего-то, да не то, и его начало рвать. Пришла его жена и говорит: „Ты чего?“ А профессор гово-

рит: „Ничего“. Жена обратно ушла».

С первой же фразы мы опускаемся с более высокого мира («профессор») в более низменный («начало рвать»), и далее каждое последующее событие усиливает эффект этого балансирования между высоким и низким.

В отечественной рок-музыке в этой роли все чаще стал выступать алкогольный фактор как способ препарирования, искажения реального мира, его «окосения» и вместе с тем как форма выхода в другую реальность, являющуюся чисто абсурдистской фантазией с изрядной долей стеба, глумления с невозмутимо-серьезным видом, как в «Двух трактористах» Б. Гребенщикова:

Широко трепещет туманная нива,
Вороны спускаются с гор.
И два тракториста, напившихся пива,
Идут отдыхать на бугор.
Один Жан-Поль Сартра лелеет в кармане,
И этим сознанием горд;
Другой же играет порой на баяне
Сантану и Weather Report.

Абсолютным стебом эта «другая» реальность предстает в «Подвиге разведчика» А. Башлачева:

В рабочий полдень я проснулся стоя.
Опять матрац попутал со стеной.
Я в одиночку вышел из запоя,
Но – вот те на! – сегодня выходной.
И время шло не шатко и не валко.
Горел на кухне ливерный пирог.
Скрипел мирок хрущевки-коммуналки
И шлепанцы мурлыкали у ног.
Сосед Бурштейн стыдливо бил соседку.
Мы с ней ему наставили рога.
Я здесь ни с кем бы не пошел в разведку,
Мне не с кем выйти в логово врага.

Экран, а в нем с утра звенят коньки…
В хоккей играют настоящие мужчины.
По радио поют, что нет причины для тоски,
И в этом ее главная причина.
В «Труде» сенсационная заметка
О том, что до сих пор шумит тайга
А мне до боли хочется в разведку,
Уйти и не вернуться в эту клетку
Уйти – в чем есть – в глубокий тыл врага.
Окончился хоккей. Пошли стрекозы.
А по второй насилуют кларнет.
Да как же можно? Ведь висит угроза!
И ничего страшней угрозы нет!
Да, вовремя я вышел из запоя…
Не отдадим родимой Костромы!
Любимый город может спать спокойно
И мирно зеленеть среди зимы...
Возьму аванс. Куплю себе билет
На первый рейс до Западной Европы.
В квадрате Гамбурга – пардон, я в туалет!
Рвану кольцо и размотаю стропы.
Пройду, как рысь, от Альп и до Онеги
Тропою партизанских автострад.
Все под откос – трамваи и телеги.
Не забывайте, падлы, Сталинград!
Хочу с гранатой прыгнуть под колеса,
Но знамя чести проглотить успеть.
Потом молчать на пытках и допросах,
А перед смертью про Катюшу спеть.
Бодун крепчал. Пора принять таблетку.
В ушах пищал секретный позывной.
По выходным так хочется в разведку.
Айда, ребята! Кто из вас со мной?

Обилие цитат и аллюзий советских массовых песен, помещение их в иронический контекст, пародирование их кодов, выворачивание наизнанку – все эти операции понятны и не требуют особых комментариев: отношение рока к стереотипам официального массового искусства хорошо известно. Однако советская песня не является единственным объектом гротесковой обработки. В этом качестве могут выступать любые жанры и разновидности «другого» искусства. Возможно, например, и такое:

Я покоряю города
Истошным воплем идиота.
Мне нравится моя работа.
Гори, гори, моя звезда.

Мифологемы иной жизни и иной культуры опрокидываются в современный быт, в повседневность, образуя острые, парадоксальные антитезы, гротесковую игру в возвышение-снижение, игру нередко веселую, комедийную, но зачастую наполненную печальным скепсисом и даже трагедийностью. Вот «уездный город Н» М. Науменко из «Зоопарка», где вся жизнь превратилась в один сплошной анекдот: «Наполеон с лотка продает ордена… Диск-жокей кричит: „А все-таки она вертится“ – вы правы, это Галилей… Маяковский в желтой кофте, доходящей ему до колен, везет пятнадцать пудов моркови на рынки города Н». А вот более мрачные антитезы, наполняющие едва ли не каждую ключевую строку в песнях «Наутилуса Помпилиуса»: «скованы одной цепью, связаны одной целью» – жутковатый портрет советской тоталитарной машины, «шар цвета хаки», «праздник общей беды», «Ален Делон», не пьющий «тройной одеколон» или «Казанова» – непонятное, но красивое слово («зови меня так, мне нравится слово»), образ «другой» жизни в обстановке коммунальной бедности и грязи.

При всех гонениях на российскую рок-музыку, ранних смертях многих ее талантливых представителей: Виктора Цоя, Александра Башлачева, Майка Науменко, Сергея Курехина – рок-движению в целом все же удалось из-

бежать трагической судьбы обэриутов – время уже было другое. Группа ОБЭРИУ, как известно, просуществовала недолго. Как и весь русский авангард начала века, она была раздавлена репрессивным режимом, нетерпимым к экспериментальному искусству. А в силу наибольшего радикализма ее постигла и наиболее страшная участь. В 1930 году группа была разогнана, большинство обэриутов были арестованы и погибли: Хармс умер в тюрьме, Введенский – на этапе, Олейников был расстрелян… Творчество группы было предано полному и длительному забвению. Возвращение к жизни наследия обэриутов началось лишь в 60-е годы, сначала с детских стихов Хармса и Введенского, раннего творчества Заболоцкого, «взрослые» произведения еще ходили в самиздате. Лишь в 80-е годы, на волне «перестройки», их сочинения начали издаваться всерьез, была опубликована основная часть архива, чудом сохранившаяся в блокадном Ленинграде (хотя, надо полагать, многое и сегодня еще остается неизвестным читателю). С этого времени творчество обэриутов стало стремительно входить в наше культурное пространство, обрело невиданную популярность. Их фигуры стали почти культовыми среди гуманитарной молодежи. Их произведения расходились большими тиражами, инсценировались и вышли на театральную сцену, их поэзия стала чрезвычайно востребованной композиторами, получив самое разнообразное музыкальное претворение, от гротесково-комедийного до остро трагического. Рок-музыка в этом процессе заняла не последнее, а главное – исключительно свое место. Обэриуты стали для советского рок-движения первым образцом андеграунда, неподцензурного искусства в нашей стране. Не обращаясь, за редким исключением, непосредственно к их произведениям, рок-музыканты в силу онтологической, социальной, духовной близости смогли, не ставя специально перед собой такую цель, возродить атмосферу их творчества и жизнедеятельности, их поведенческую модель, их ощущение абсурдности человеческого бытия, их нетерпимость к обывательскому «здравому смыслу».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Васильев И.* Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. – С. 142.

2. *Дунаев М.* Роковая музыка // Наш современник. – 1988. – № 1. – С. 162–164.

3. *Житинский А.* Путешествие рок-дилетанта: Музыкальный роман. – Л.: Лениздат, 1990. – С. 220.

4. *Минц К.* Обэриуты // Вопросы литературы. – 2001. – Янв. – февр. – С. 279.

5. *Пьецух В.* Я и сны // Столица. – 1991. – № 24. – С. 96.

Е. Андрущенко

ШАЛЮМО И ЕГО «ДВОЙНИК»: ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ «ПРИЗРАКА ОПЕРЫ» Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА

E. Andruschenko

CHALUMEAU AND HIS «DOUBLE»: MARGINALIA TO «THE PHANTOM OF THE OPERA» BY A. LLOYD-WEBBER

Статья посвящена знаменитому мюзиклу «Призрак Оперы», в котором репрезентируется своеобразная панорама оперных стилей XVIII–XX веков. Автор уделяет особое внимание фамилии вымышленного композитора Шалюмо – мнимого создателя grand opera «Ганнибал». Выявляются некоторые параллели между художественным обликом Шалюмо и исторической биографией его «двойника» – деревянного духового инструмента XVII–XVIII столетий.

Ключевые слова: шалюмо, мюзикл, Э. Ллойд-Уэббер, «Призрак Оперы», grand opera, Дж. Мейербер.

The article is devoted to the famous musical «The Phantom of the Opera» in which some panorama of operatic styles from the XVIIIth to the XXth centuries is represented. The author pays special attention to surname of invented composer Chalumeau who is the fictious creator of grand opera «Hannibal». Some parallels between Chalumeau's artistic cast of mind and historical «biography» of his «double» – the woodwind musical instrument of the XVII–XVIIIth centuries – are revealed.

Key words: chalumeau, musical, A. Lloyd-Webber, «The Phantom of the Opera», grand opera, G. Meyerbeer.

Мюзикл, о котором пойдет речь, единодушно признан не только одним из крупнейших творческих достижений Эндрю Ллойда-Уэббера, но и впечатляющей кульминацией развития указанного жанра в XX веке. Сегодня, когда сценическая жизнь «Призрака Оперы» длится уже более 25 лет[1], он по-прежнему глубоко волнует массовую аудиторию и побуждает специалистов к продуктивным размышлениям. Многозначность авторской художественной концепции, скрывающейся под «оболочкой» развлекательного «мегашоу», все чаще вызывает закономерные параллели с философией и эстетикой постмодернизма – приоритетного направления современного искусства. «Развлекаться не значит отвлекаться от проблем. … Постмодернизм… просто хочет снести стену, отделяющую искусство от развлечения. Он интуитивно чувствует, что добраться до широкой публики и заполонить ее сны – в этом и состоит авангардизм по-сегодняшнему; а нам он предоставляет полную возможность самим дойти до мысли, что владеть снами вовсе не значит убаюкивать людей. Может быть, наоборот: насылать наваждение» [12, *630, 638–639*]. Цитируемое высказывание Умберто Эко – знаменитого писателя, культуролога и теоретика постмодернизма – явственно корреспондирует с «музыкальными наваждениями» уэбберовского мюзикла, допускающего принципиально различные исследовательские подходы и толкования.

Интригующая «неисчерпаемость» упомянутой художественной концепции в значительной степени обуславливается литературным первоисточником «Призрака Оперы» – одноименным романом Гастона Леру (1910). Указанный текст своеобразно преломляет сюжетные мотивы, характерные для готического, детективного и историко-приключенческого романа, документальной и фантастической прозы, полицейской хроники и т. д. Логика сопряжений и взаимодействий этих мотивов предопределяется индивидуальной склонностью писателя к всевозможным стилистическим «играм», мистификациям, жанровым «инверсиям». Отнюдь не случайно, по мнению современного исследователя, «… место действия романа – театр, оперный театр – как бы направляет развитие событий, становясь если не действующим лицом, то во всяком случае лицом *со-действующим*! Используя эту уникальную декорацию, Леру реализует инверсию шекспировской формулы „мир – театр, люди – актеры“. В „Призраке Оперы“ театр становится миром, а подданные

[1] Премьера мюзикла в Лондоне состоялась 9 октября 1986 года, в Нью-Йорке на Бродвее (где «Призрак Оперы» не сходит со сцены до сих пор!) – в январе 1988 года.

этой театральной империи, от директоров Оперы до девчушек кордебалета, билетерш и „закрывальщиков дверей", распределяют между собой роли в театре жизни» [11, *465*].

Неразрывная связь героев с оперным жанром и атмосферой музыкального театра многообразно подчеркивается и на протяжении освещаемого мюзикла. Так, важнейшими элементами уэбберовского замысла являются вставные сцены – отрывки из «придуманных» опер[2]. Исполняемые действующими лицами при непосредственном участии главного героя, эти отрывки репрезентируют классицизм (opera buffa «Немой»), романтизм (grand opera «Ганнибал»), полистилистику XX столетия (экспрессионистская драма «Торжествующий Дон Жуан»). Тем самым обозначенный спектакль, по сути, воссоздает определенные вехи исторического развития оперного жанра в Европе. Стремление композитора представить массовой аудитории своего рода «портретную галерею» данного жанра закономерно обусловило ключевую роль сюжетных и стилевых «клише», принадлежащих той или иной эпохе. Указанные «клише» весьма изобретательно обыгрываются Ллойдом-Уэббером в перечисленных выше «мини-операх», о чем свидетельствует хотя бы оригинальный «парафраз» классицистской buffa – «Немой» («Il muto»).

Авторство «Немого» приписано вымышленному композитору Альбриццио, чья «говорящая» фамилия (в переводе с итальянского brizzolato означает «пестрый», «крапчатый») дефакто является оценкой сюжетных перипетий названного фрагмента. «Порождающей моделью» для Ллойда-Уэббера, несомненно, служит моцартовский шедевр – opera buffa «Свадьба Фигаро». Отсюда заимствуются имена и социальные характеристики большинства героев (Графиня, паж Серафимо – «бессловесный» вариант Керубино, парикмахер – «травестийная» версия «цирюльника» Фигаро, пожилая компаньонка – аналог Марцелины), основные сценические положения и фабульные ходы (насыщенная событиями «альковная жизнь», переодевание влюбленного юноши в женское платье, неожиданные появления мужа-ревнивца, склонного к шпионажу, и т. д.). При этом сценарий «Немого» содержит некоторые дополнительные мотивы, отсылающие к «Севильскому цирюльнику» Дж. Россини и даже «Преступной матери» – заключительной части драматической трилогии П. Бомарше. Пародийной трактовке стереотипов комической оперы, чреватой нагромождением несообразностей и доводящей «буффонную» неразбериху до грани абсурда, сопутствует вполне адекватное музыкальное решение упомянутого фрагмента: quasi-моцартовский тематизм, экспонируемый в «мини-увертюре», далее «назойливо» повторяется во всех номерах «Il muto» – от арии Графини до «балета лесных нимф»[3].

Подобная же многоплановость присуща уэбберовской интерпретации французской grand opera XIX столетия, чем обуславливается и выбор фамилии соответствующего «псевдоавтора». В противовес Альбриццио, вымышленный композитор Шалюмо подчеркнуто «музыкален» – его «тезкой» является «деревянный духовой инструмент XVII–XVIII веков с одинарной тростью и, как правило, цилиндрическим стволом», близкий родственник барочного кларнета [7, *994*][4]. Уподобление человека вообще и конкретной персоны в частности некоему представителю семейства деревянных духовых весьма распространено в европейской художественной культуре (напомним хотя бы о «Гамлете» У. Шекспира, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Флейте-позвоночнике» В. Маяковского, «Мастере и Маргарите» М. Булгакова и т. д.). Однако утверждать о популярности шалюмо в этом плане было бы заведомым преувеличением: данный инструмент вряд ли способен вызвать у современной аудитории (включая профессиональных музыкантов) какие-то самоочевидные ассоциации.

Этимология французского слова chalumeau (от греч. kalamos – «трость») по сути нейтральна; список выдающихся мастеров XVIII столетия, включавших облигатные партии шалюмо в свои произведения, довольно внушителен (А. Ви-

[2] Заметим, что упомянутые сцены безусловно инспирированы мистификациями, разыгрываемыми на страницах романа. Здесь подразумеваются многочисленные происшествия (чаще всего вымышленные), которые будто бы устраивались Призраком в ходе *реальных* спектаклей «Гранд Опера» для демонстрации собственного могущества и «вразумления» оппонентов (строптивых импресарио, примадонн, работников сцены и др.). Центральное место в перечне таких спектаклей, естественно, отводится «Фаусту» Ш. Гуно [6, *52–53, 86–96, 168–170*]. Отношение Ллойда-Уэббера к первоисточнику изменялось: «… поначалу даже не хотел сам писать музыку к будущему спектаклю. Он собирался подобрать подходящие фрагменты из классических опер и сочинить только переходы между ними» [4, *605*], однако впоследствии принял другое решение.

[3] Развернутая характеристика «Немого» содержится в нашей монографии, посвященной творчеству Ллойда-Уэббера [2, *85–87, 132–133*].

[4] Приведем и другое распространенное толкование: с конца XVIII столетия «об инструменте начали забывать… термином „шалюмо" стали (и поныне продолжают) обозначать низкий регистр кларнета» либо органа [10, *690*]. Указанное толкование, впрочем, лишено *персональной* «семантической окраски» и далее не рассматривается.

вальди, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, К. В. Глюк, К. Д. Диттерсдорф, И. А. Хассе и др.), но подразумеваемого образно-смыслового единства трактовок здесь не обнаруживается. Исследователи указывают: «… в Вене… обозначения партии шалюмо можно найти в рукописных партитурах у придворного капельмейстера Иоганна Йозефа Фукса, а также у Оттавио Ариости, Антонио Кальдары, Бартоломео Франческо Конти, у братьев Бонончини, особенно в оперных сценах *пасторального характера*. …Георг Филипп Телеманн… использовал шалюмо в *драматических кульминационных эпизодах*, например, в страстно́й оратории „Блаженные раздумья"… в сочетании с фаготами, засурдиненными валторнами и струнными. … В оратории Вивальди „Торжествующая Юдифь" (1716) в партитуре одной из арий тембр шалюмо сопутствует упоминаемому в тексте *образу горюющей горлицы* (курсив мой. – *Е. А.*)» [9, *15–16*]. Чем же мотивируется появление столь «экзотической» фамилии в контексте «придуманной» grand opera? Допустимо ли в этом случае говорить о семантике названия конкретного музыкального инструмента? Если да, насколько существенны предполагаемые параллели для постижения авторского замысла «Призрака Оперы»?

В поисках ответов на перечисленные вопросы обратимся к специальной литературе. Зарубежные инструментоведы – К. Лоусон, Х. Беккер, О. Кролль, Р. Т. Дарт и другие – полагают: «…шалюмо появляется в конце XVII века в ходе переделок блокфлейты с целью усиления звука: в нее встраивается трость, а вскоре добавляются и два клапана, с помощью которых заполняются пустоты диапазона … Автор опубликованного в 1730 году „Исторического очерка о нюрнбергских математиках и художниках" Я. Г. Доппельмайр сообщает, что инструмент под названием *шалюмо* изобрел именно в Нюрнберге выдающийся мастер Иоганн Кристоф Деннер (1655–1707), который стал также изобретателем кларнета. К этим утверждениям долго относились скептически: во-первых, видимо, полагали их лишь результатом „местнического" (нюрнбергского) патриотизма, а во-вторых, само название *шалюмо* звучит скорее по-французски, что, возможно, смущало более всего. …Семейная приверженность Деннеров (Иоганна Кристофа и его сына Якоба (1681–1735), также работавшего в Нюрнберге. – *Е. А.*) к французской технике инструментостроения (отсюда сам выбор и орфография названия *шалюмо*) приводила к ошибочному выводу о французском происхождении инструмента вообще» [9, *14*].

Привлекают внимание образные характеристики шалюмо, относящиеся к XVIII столетию – эпохе наибольшего распространения указанного инструмента: «И. Вальтер уподобляет звук шалюмо пению сквозь зубы, а И. Маттезон в пособии „Об оркестре по-новому" упоминает „так называемый шалюмо" (den so-genandten Chalumeaux) и его „слегка завывающее звучание" (etwas heulende Symphonie). А вот во Франции в XVIII веке упоминания шалюмо редки, разве что в соответствующей статье у Дидро и Д'Аламбера в „Энциклопедии", где звук инструмента назван неприятным и диковатым, хотя здесь же говорится о его более приемлемых качествах в руках у хорошего исполнителя. К. Ф. Д. Шубарт отметил „индивидуальный и нескончаемо приятный характер" звука у шалюмо и добавил: „Музыка во всем арсенале своих средств потерпит ощутимый урон, если этот инструмент выйдет из употребления". …В Англии бесклапанный шалюмо было принято… называть также „трубой-пересмешником" – Mock Trumpet. Пьесы для него вошли в „Изборник новых мелодий, пьес, маршей и менуэтов для трубы" (A Variety of New Trumpet Tunes Aires Marches and Minuets), изданный в 1698 году и считающийся одним из первых изданий музыки для шалюмо» [9, *15*].

Завершая предпринятый нами исторический экскурс, отметим некоторые существенные моменты:

– вопреки французским названию и технике изготовления, шалюмо ведет свою родословную из Германии («парадокс происхождения»);

– рецепция данного инструмента современниками крайне противоречива – от «нескончаемо приятного характера» до «завывания» и «дикости» («парадокс восприятия»);

– английскими музыкантами изначально (еще на рубеже XVII–XVIII столетий) эксплуатировались «пародийные» задатки шалюмо, в отличие от его исконных свойств («парадокс идентичности»).

Каковы же наиболее примечательные коннекции[5] указанных «парадоксов» с уэбберовской «мини-оперой»? Дискуссионное происхождение шалюмо вызывает очевидные параллели с авторством «Ганнибала»: имя несуществующего *француза*, упомянутое в клавире мюзикла, служит «маской» для современного *английского* композитора. Помимо этого, возникает и другая перекличка, инспирируемая конкретной стилевой ориентацией указанного фрагмента, – речь идет о «больших операх» Дж. Мейербера [4, *605*]. Создатель grand opera, как известно, удостоился лавров «самого крупного и деятельного» *французского* оперного композитора

[5] В данном контексте понятие употребляется в значении связи, сопряжения.

XIX века [7, *548*], будучи уроженцем *Германии*. Далее, Мейерберу – прославленному виртуозу оркестра – принадлежит целый ряд впечатляющих новаций в области инструментовки. Особого внимания заслуживает, в частности, весьма успешный «театральный дебют» бас-кларнета – современного *преемника* шалюмо (1836, «Гранд-Опера»)[6]. Д. Рогаль-Левицкий пишет о Мейербере как первооткрывателе, «угадавшем его (бас-кларнета. – *Е. А.*) изумительные достоинства и чрезвычайно уместно воспользовавшемся им в „Гугенотах"…», – подразумевается «величественный диалог» солирующего инструмента с главными героями оперы Валентиной, Раулем и Марселем в кульминационном «эпизоде благословения» из V акта [8, *395*].

Полтора века спустя уже сам шалюмо – в «композиторском» облике – триумфально «дебютировал» на сцене «Гранд-Опера»: ария «Think of Me» («Думай обо мне»), сочиненная Ллойдом-Уэббером для царицы Элиссы, главной героини вымышленной оперы, снискала бурные аплодисменты парижан (об этом свидетельствуют соответствующие ремарки в клавире мюзикла) и лондонцев (рукоплескавших «Ганнибалу», согласно отчетам рецензентов, осенью 1986-го). Следует подчеркнуть, что интертекстуальные параллели между упомянутыми эпизодами «Гугенотов» и «Призрака Оперы» являются неотъемлемой составляющей уэбберовского художественного замысла[7]. Иными словами, вышеуказанный «парадокс происхождения» обретает здесь подлинно концепционную значимость.

Характеризуя же «парадокс восприятия», специалист может с полным основанием констатировать: в рецептивном аспекте Мейербер и создатель «композитора Шалюмо» чрезвычайно близки друг другу. Немногим из крупнейших мастеров легкожанрового или академического музыкального театра XIX–XX столетий адресовались (и адресуются ныне) столь разноречивые оценки. Широта упомянутого «диапазона» суждений обуславливается ярко выраженной «всеохватностью» двух художников, тяготеющих к *эклектизму*. Устойчиво негативная «окраска» данного термина, присущая романтической эпохе и XX веку, благоприятствует тиражированию весьма поверхностных «резюме» по поводу оперного наследия Мейербера: «Современники композитора не без оснований говорили об эклектизме его искусства, о сочетании в его музыке итальянской мелодии, немецкой гармонии, французской ритмики… Однако эклектизм творчества Мейербера – сложное, исторически закономерное явление: чуткий к веяниям времени художник, Мейербер творчески ассимилировал многие прогрессивные тенденции музыкального искусства и объединил в своем стиле различные национальные черты» [3, *495*]. Столь же сомнительными «комплиментами» принято «награждать» и Ллойда-Уэббера: «Его мюзиклы… написаны в высшей степени эклектичным языком»; «умелый и разносторонний стилизатор… он сумел избежать откровенной вульгарности и к тому же обнаружил хорошее владение техникой оперного письма и искусство поддерживать высокий драматический тонус чисто музыкальными средствами» и другие [7, *498*; 1, *308*]. Однако встречаются и проницательные замечания о доминирующем в уэбберовских мюзиклах «*принципиальном эклектизме* или том, что позже назвали полистилистикой» [5, *7*]. Концепционная роль полистилистических сопряжений наглядно репрезентируется в отрывках из «Ганнибала», экспонирующих заведомо противоположные «лики» оперного искусства – пародийную интерпретацию профессиональных штампов и «орфическую» трактовку bel canto, наделяемого огромным потенциалом художественного воздействия.

Направленность упомянутого эпизода, пародирующего характерные черты французской большой оперы XIX века, «анонсируется» уже в начальном разделе – виртуозной каденции из первой арии Элиссы[8]. Поверхностный блеск

[6] Вопреки распространенному мнению, приведем следующее положение: барочный кларнет «не вытеснил шалюмо, так как качество звучания его (кларнета. – *Е. А.*) низких тонов было настолько неудовлетворительным, что в этом регистре предпочитали использовать шалюмо. Оба инструмента долгое время *существовали параллельно и независимо друг от друга*. Басовый шалюмо уверенно удерживал монополию в той регистровой зоне, в которой ныне используется бас-кларнет» [9, *14*].

[7] Ария Элиссы – единственный фрагмент из «несуществующей» оперы, который исполняется от начала до конца в присутствии зрителей (дирекция театра, согласно сценарию, организует «гала-концерт», представляя «избранной публике» новые спектакли будущего сезона). В композиционном плане сольный эпизод «Think of Me» наделен чертами ансамблевой сцены: за выступлением начинающей певицы Кристин неотрывно следят Призрак (ее учитель вокала) и Рауль (друг детства); экзальтированный юноша подхватывает мелодию арии, фактически трансформируемой в дуэт. Драматургическая функция «Think of Me» – апофеоз «вечной любви» в канун неминуемой разлуки – также родственна «эпизоду благословения» из «Гугенотов». На сюжетном уровне целого с мейерберовским «треугольником» Валентина – Рауль – Марсель (слуга и духовный отец Рауля) корреспондирует аналогичный «треугольник» Кристин – Рауль – Призрак.

[8] Указанную партию на репетиции «Ганнибала» исполняет оперная примадонна Карлотта. Ее вступлению предшествует ироничная композиторская ремарка: «в кульминационной точке экстравагантной каденции» («at the climax of an extravagant cade»).

колоратурных пассажей, скачков, арпеджио, «бесконечно» тянущихся «верхних» нот вызывает у слушателя непосредственные ассоциации с рутинностью пресловутых «концертов в костюмах». Очередные разделы, в которых принимают участие Ганнибал (тенор Пианджи), хор, кордебалет и оркестр, лишь усиливают впечатление самодовлеющей бравурности. Тем более разительный контраст возникает в завершающем эпизоде репетиции: уступая просьбе вновь назначенных директоров театра, Карлотта поет прощальную арию Элиссы «Think of Me». Образный строй данного отрывка, лишенного малейших черт родства с ходульными «аффектами» grand opera, явно коррелирует «тихой» восторженности лирических кульминаций в уэбберовских мюзиклах. Выразительные средства, используемые здесь Ллойдом-Уэббером: задушевная песенная мелодика эстрадного плана, «камерный» тип сопровождения[9], доверительное простосердечие поэтического текста (вольно интерпретирующего сюжетный мотив «покинутой Дидоны»[10]) и другие – свидетельствуют о ключевой роли «принципиального эклектизма».

Его драматургическая функция, по нашему мнению, обуславливается взаимодействием нескольких факторов. Во-первых, особенностью «Think of Me» является индивидуализированная динамика эмоциональных градаций, отсутствующая в «Ганнибале» (насколько об этом можно судить по «калейдоскопу фрагментов»). Отметим и драматический «подтекст», связанный с расставанием «любящих сердец», – он придает арии Элиссы некий оттенок просветленной резиньяции.

Во-вторых, у каждого из героев спектакля, объединяемых роковым сплетением судеб, «Think of Me» вызывает глубоко личные переживания. Отсюда вытекает специфика «персонализованного» исполнительского прочтения (Кристин, Рауль) либо слушательского восприятия (Призрак) данной арии.

В-третьих, благодаря «наглядному» сопоставлению контрастирующих интерпретаций «Think of Me» (Карлотта – Кристин) рассматриваемый эпизод уподобляется отправной точке «противоборства» между пародийной и «возвышающей» оперностью. Профессионально выверенная, «отшлифованная» трактовка арии, демонстрируемая Карлоттой, оказывается несостоятельной в художественном плане, коль скоро «универсальные» академические приемы вокального искусства (насыщенное vibrato, обильные portamenti, филируемые окончания фраз и т. п.) вступают в явное противоречие с авторским замыслом. Между тем, интерпретация Кристин, вопреки отсутствию внешней виртуозности и технического блеска, обнаруживает безупречное чувство стиля, тонкий лиризм, впечатляющий диапазон эмоциональных оттенков. Рассматриваемый контраст внутрижанровых «ипостасей» оперности, усугубляемый индивидуальными «штрихами к портретам» Кристин и Карлотты (застенчивость и самоуглубленность первой – «шаржированная» амбициозность и напыщенность второй), в дальнейшем становится отправной точкой для развернутых, драматургически значимых «коллизий» полномасштабного «стилевого конфликта».

Наглядному воплощению рассматриваемой оппозиции, безусловно, способствуют особенности *инструментовки* «Ганнибала». Так, в упоминаемой выше массовой сцене с участием Карлотты и Пианджи (Элиссы и Ганнибала)[11] значительная роль принадлежит медным духовым – валторнам и трубам, вступающим поочередно. Авторская трактовка названных инструментов предопределяется различными функциями соответствующих партий: мерный «пульс» аккордового сопровождения, исполняемого трио валторн, в кульминационных зонах сменяется фанфарными «кличами» дуэта труб. Благодаря этому возникают «живописно»-иронические параллели к строкам хоровых tutti: «Вновь звучат трубы Карфагена!», «Трубному гласу слонов (карфагенской армии. – *Е. А.*) / внимайте, римляне, и трепещите!» – что корреспондирует с общей атмосферой «несерьезности» разыгрываемого действа[12]. Сходные переклички наблюдаются в контрастном среднем разделе – балетной интермедии условно-«ориентального» характера, где лаконичным соло трубы «ассистируют» фаготы с виолончелями и кларнеты. Поскольку же описываемые «диалоги» медных духовых сохранены в репризе, партия трубы фактически становится лейттембром всей начальной сцены, олицетворяющей ложный па-

[9] Коль скоро неловкая просьба директоров спеть «довольно-таки славную арию» («a rather fine aria») нарушает установленный порядок репетиции, дирижер-постановщик спектакля ограничивается аккомпанементом Карлотте на фортепиано.

[10] Элисса – родовое имя Дидоны, упоминаемое в некоторых античных обработках соответствующего мифа.

[11] Согласно комментариям, приводимым в клавире, данная сцена изображает величественное шествие Элиссы, Ганнибала и его воинов по карфагенским улицам накануне важнейшей битвы с римлянами.

[12] В оригинале: «The trumpets of Carthage resound!», «The trumpeting elephants sound / hear, Romans, now and tremble!». Один из «карфагенских слонов» – неуклюже передвигающаяся механическая «игрушка» внушительного размера – вместе с массовкой дефилирует по сцене, усугубляя общий пародийно-комический эффект.

фос и трафаретную героику «большой оперы а la Мейербер». Напротив, удельный вес духовых в арии «Think of Me» по сути незначителен – здесь явно доминируют струнные (арфа, первые и вторые скрипки). Однако вступлению Рауля («дуэтный» раздел) сопутствует выразительный контрапункт, исполняемый парой кларнетов, а близость финальной каденции Кристин («рудимента» шаблонно-оперной бравуры) «удостоверяется» трубами и валторнами. Как видим, оппозиция «шалюмо – труба», свойственная английской музыке раннебарочной эпохи, преломляется Ллойдом-Уэббером исходя из оркестровых норм первой половины XIX века (кларнет – труба), индивидуальная же «манера высказывания» загадочного композитора Шалюмо обнаруживает явную склонность к «пересмешничеству».

Интерпретаторские проблемы, о которых говорилось выше, в равной степени ассоциируются с «парадоксом идентичности» упомянутого персонажа. Так, духовой инструмент XVII–XVIII столетий «в руках у хорошего исполнителя» (М. Сапонов) тяготеет к воплощению определенных градаций лирического (созерцательности, меланхолии, безутешной скорби), не чуждаясь, впрочем, остроумного «передразнивания» своих «собратьев». Аналогичным образом «многоликость» (в прямом и переносном смыслах) оперной музыки «несуществующего» композитора Шалюмо демонстрируется исполнителями-«антиподами». Соответствующее противопоставление фигурирует уже в романе Г. Леру: Кристин – «…это прекрасное и нежное дитя – принесла… на подмостки Оперы нечто большее, чем свое искусство, – она принесла свое сердце»; напротив, «у Карлотты не было ни души, ни сердца. Она была лишь… великолепным инструментом… очень мощным и восхитительно точным. Но никто не сказал бы Карлотте… вслед за Россини: „Вы поете душой, девочка, и ваша душа прекрасна“» [6, *24–25, 85*]. Ллойд-Уэббер, развивая указанную мысль, практически уподобляет музыкальному инструменту… самого *композитора*! Его творения требуют не только (порой даже не столько) «великолепного» исполнительского мастерства, но и подлинной одухотворенности, привносимой интерпретатором. Лишившись этой одухотворенности, «несуществующий» композитор Шалюмо оказывается лишь искусным «пересмешником», тогда как его младший коллега – Призрак – попросту «дематериализуется»[13]. Иными словами, постмодернистская «мистификация», осуществленная создателем прославленного мюзикла, оборачивается глубокими размышлениями о фундаментальных проблемах музыкального искусства.

[13] Финальная сцена мюзикла – расставание Призрака и Кристин – завершается лаконичной авторской ремаркой: «…Призрак закутывается в свой плащ и *исчезает*» («…the Phantom wraps his cloak around himself and *disappears*»).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Акопян Л.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010.
2. *Андрущенко Е.* Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: Исследование. – Ростов н/Д: Книга, 2007.
3. *Галкина А.* Джакомо Мейербер // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 3. – Ст. 493–497.
4. *Емельянова И.* «Призрак Оперы» <Э. Ллойда-Уэббера> // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 595–620.
5. *Журбин А.* Эндрю Ллойд Уэббер – композитор для театра // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 18. – С. 6–8.
6. *Леру Г.* Призрак Оперы; Заколдованное кресло: Романы. – СПб.: Азбука-классика, 2004.
7. Музыкальный словарь Гроува / Под ред. и с доп. Л. Акопяна. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Практика, 2007.
8. *Рогаль-Левицкий Д.* Современный оркестр: В 4 т. – М.: Музгиз, 1953. – Т. 1.
9. *Сапонов М.* У англичан – «пересмешник трубы», у Телемана – партнер кларнета (к истории шалюмо) // Старинная музыка. – 2002. – № 1. – С. 14–16.
10. *Сапонов М.* Шалюмо // Музыкальные инструменты: Энциклопедия / Под ред. М. Есиповой. – М.: Дека-ВС, 2008. – С. 689–690.
11. *Соловьева Г.* Комментарии // Леру Г. Призрак Оперы; Заколдованное кресло: Романы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 464–475.
12. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы: Роман; Заметки на полях «Имени розы»: Эссе. – СПб.: Симпозиум, 2001. – С. 596–644.

Е. Александрова

ХОР НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

E. Aleksandrova

CHOIR ON OPERA STAGE

Практика работы с хором на театральной сцене – один из наиболее сложных аспектов режиссерской работы. В статье рассматриваются методы и приемы выдающихся Мастеров русской режиссерской школы, проводится сравнительный анализ постановочных приемов для хоровых сцен в оперной практике начала XX века. Представлены материалы о режиссерской технике К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. А. Санина.

Ключевые слова: русская опера, музыкальный театр, работа с хором, Станиславский, Мейерхольд, Санин, XX век, мастерство режиссера, метод, массовые сцены.

Practice working with the choir on the theatre stage is one of the most difficult aspects of directing and acting. This article provides analysis of methods and techniques of outstanding masters of Russian Directing school, comparative analysis of art techniques practice choral Opera scenes in the beginning of the 20th century, an overview of directing techniques by K. Stanislavskiy, V. Meyerhold, A. Sanin.

Keywords: Russian opera, musical theatre, choir, Meyerhold, Stanislavski, Sanin, the twentieth century, Art Director, method, mass scenes.

Создание массовых сцен – один из наиболее сложных участков работы режиссера вообще, но для режиссера оперы, музыкального спектакля этот сложный участок очень часто становится основным. Непоправимыми бывают последствия неудачных попыток! Как предостеречь от ошибок, научить анализировать основные приемы работы с хором на сцене? Проблема не в том, что «правил» нет, мало, или они плохо сформулированы, но в том, что они недостаточно систематизированы и потому недоступны большому кругу читателей-профессионалов. Перед вами – небольшое историческое «расследование» вопроса, попытка проанализировать, как работали с хором выдающиеся мастера режиссуры XX века: К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, А. А. Санин. Итак, к истокам...

Желание К. С. Станиславского структурировать накопленный театральный опыт принесло нам не только саму «систему», но привело к тому, что мы получили удивительно объемные документы-летописи самого событийно-насыщенного века в истории русского театра, и мы все еще продолжаем черпать новую информацию из бесценных источников. Станиславский пытался найти сознательный путь к актерскому подсознанию; поиск и эксперимент были его страстью. Именно поэтому «система Станиславского — несметное богатство. Можно промотать его или жить на ренту, можно отдать в музей. Но и то, и другое, и третье — преступление. Нужно удвоить, утроить, удесятерить это богатство» (Г. Товстоногов) [14, *38*]. Достаточно большой архивный материал по работе Станиславского с хором мы находим в сборнике «Станиславский – реформатор оперного искусства», где наряду с документами и материалами самого Станиславского приводятся воспоминания учеников и сотрудников, высказывания артистов и критиков, а также включен альбом иллюстраций [10, *96–97*].

Для начала обратимся к постановке, которая стала эпохальной, была связана с рождением Оперной студии Большого театра: «Евгений Онегин» П. Чайковского. Первое, на что обращает внимание великий реформатор в работе над массовой сценой «Бал у Лариных», – грамотное распределение сценической площадки как для солистов, так и для хора: «При обычной путаной постановке народной сцены на балу… основная линия акта затирается общей толкотней, суетой и прочими атрибутами банальных хоровых массовых сцен. С этой целью я поместил бальный зал за колоннами и за аркой на приподнятом полу, а на авансцене поставил огромный стол с самоваром и обилием всяких яств ларинского помещичьего дома. За этим столом восседали скучающие провинциалы: помещики в разноцветных фраках, сплетницы – старушки в чепцах, их молоденькие дочки — провинциальные барышни, дамы и молодые люди. <…> Наступает оживление. Хор благодарит хозяйку. („Вот так сюрприз, никак не ожидали“). Помещики группами подходят к ее ручке под тяжелую, как их поступь, мелодию в басовой части

хора. Барышни подбегают и шепчут что-то своим матерям и теткам под легкие порхающие пассажи в струнной части оркестра» [11, *84*].

Мы видим, основная масса хора размещена режиссером в глубине сцены, но на авансцене у стола организован живописный уголок, что не только не мешает развитию основного действия в данный момент, но помогает расставить нужные драматургические и режиссерские акценты. Станиславский подробно разрабатывает отдельные образы в хоровой массе, он создает целую галерею характеров, и, конечно же, помогает артистам хора в работе. В разделе «Биографии гостей ларинского бала» находим 19 портретных описаний: здесь Владелец нищих мужиков, Деревенский Сплетник и наушник, глуповатый Приживал-выпивоха, маменькин сынок-Недоросль, влюбленные во всех женщин веселые молодые люди Петушков и Буянов, Богатая помещица, Грация Москвы, которой нравится Петушков, Бедная вдова-сваха, Дочь вдовы 15 лет, Старая дева и другие. Описания выразительны и остроумны, они дают основу характера, небольшой экскурс в прошлое, а также обозначают внутренние взаимоотношения между отдельными персонажами в хоре. Один из примеров: «Молодые люди. Уездный франтик Петушков – / Парис окружных городков. Служит в ближайшем городке, ездит по балам. Легкомысленный, веселый, хорохорится. Нравится барышням. Лучший танцор. Онегина считает своим конкурентом, с Ленским дружит. Хочет жениться выгодно, ухаживает за богатой помещицей ради ее племянницы, но больше нравится Татьяна. Его не любят Скотинины — «прыгун». Вежлив со старушками и старичками. Мой брат двоюродный Буянов / В пуху, в картузе с козырьком. Озорной кутила, общий любимец и приятель, жизнерадостный, по очереди влюблен во всех барышень, но жениться не хочет. Мать вдова, ее баловень. Помещик» [11, *103*].

В целом, с большой степенью уверенности можно сказать, что принципы, используемые Станиславским для создания актерского образа, режиссер продолжает применять и в работе с хором, при этом тщательно разрабатывая планировку сценического пространства. Без детальных расчетов работа с массовкой рискует превратиться в бессмысленную трату сил и времени. Очевидно, что Станиславский производит математически-точные расчеты. Режиссерские описания, дополненные планировочными эскизами точно обозначают: где сколько человек будет находиться в тот или иной момент действия.

Другой яркий пример предварительных разработок – из режиссерской тетради оперы «Царская невеста», раздел «О композиции первого и второго актов». Здесь также даны колоритные живописания: «Когда начинается безобразие и танцы, то стол передвигают на авансцену, чтоб освободить место для танцующих. Разгул на втором плане, с заходами за печку будет пикантнее, и можно фантазией дополнить всякое безобразие, которое может происходить в углу за печкой, который не виден зрителю. <…> Хаос из столов и лавок. Не продерешься, такая сутолока. Стоят и танцуют на лежанке, по подъему лестницы и на сундуке. Скамьи сдвинуты, и стоят на скамьях. Партия пьяниц — расстелили ковер на пол и, точно на пикнике, поставили посреди братину с вином и пьют из нее, лакая, как собаки. Кто-то одел девку в костюм опричника, а сам надел платьице девки и повязался фартуком. Большинство сняли от жары платье и – в одних рубахах. Есть даже по пояс голый, но с шашкой и в шапке (монашеской)» [12, *115*]. Станиславский сознательно заставляет сцену мебелью, столами, стульями, деталями декорации. Он помещает актеров в заведомо тесное пространство, где столкновения участников сцены неизбежны, желательны: актеры поставлены в условия, помогающие им в выполнении образной мизансцены «общего разгула страстей».

При всей мощности фантазии режиссера-постановщика, Константин Сергеевич остается верным своему чувству музыки и, в первую очередь, ищет именно в музыкальной форме подсказки своим режиссерским решениям. Анализируя хоровые эпизоды, он находит очень точные решения для своих композиционных построений. Сложнейшая в этом смысле сцена с двойными хорами из оперы «Майская ночь» приобретает точно разработанную схему для работы артистов хора: чтобы праздник и веселая игра вышли живыми и разнообразными, сцена наполнена действенными задачами, конкретными и интересными как для актеров в выполнении, так и для зрителей. Вспоминает П. И. Румянцев в своей книге «Станиславский и опера»: «Первое: одна деревня ожидает прихода другой, чтобы начать игру. Прихорашиваются, высматривают. Второе: встреча. Увидели, готовясь к игре, разглядывают, выстраиваются, ищут знакомых, женихов, невест, кланяются знакомым. Третье: сговариваются играть, распределяют, кому где стоять, приготовились. Четвертое: игра „Просо“ – кто победит! Трудная сцена „Просо“ потребовала многих репетиций, так как при восьмиголосном хоре было нелегко добиться свободы и непринужденности движений. Один хор наступал на другой шеренгами, потом он отступал, а другой наступал. Было много мелких пробежек, подтанцовок, выскакиваний из шеренг, в зависимости от музы-

ки. Все двигалось, кипело, перемешивалось, распутывалось, опять запутывалось, но происходило по точно разработанной схеме» [9, *154*]. Румянцев многократно подчеркивает, насколько уважительно относится Станиславский-постановщик к музыкальной драматургии оперы. Анализ музыки, образы, которые музыка рождает, подсказывают режиссеру решения мизансценические и сюжетные, в том числе и для массовых сцен: «На сцену идут девушки с поэтическим обрядом заплетания венков, которые они утром будут бросать в озеро, и с березками для украшения хат. Римский-Корсаков дает в оркестре у кларнетов много раз повторяющуюся ритмическую фразу, вызывающую ассоциацию с переплетением, завиванием» [9, *157*].

Для К. С. Станиславского изучение оркестровой партитуры – важный процесс при создании нового спектакля. Именно партитура диктует свои условия постановщику. Она дает основные точки отсчета при выборе стилистики будущего сценического решения, она рождает атмосферу. Станиславский чувствует эту несокрушимую силу музыки, он не пытается пройти мимо, его музыкальное чутье, его «ухо» не позволяют ему допустить драматургической фальши в оперном спектакле так же, как его «глаз» не выносит сценической фальши в спектакле драматическом. Создается впечатление, что знаменитое «Не верю!» в постановке оперы он заменяет на «Не слышу!». Станиславский заявляет, что хочет поставить такой спектакль, каким он его слышит своим внутренним слухом, читая авторскую партитуру: «Следующей постановкой будет „Борис Годунов“ по партитуре Мусоргского. Работа очень трудная. Надо во многом разобраться, многое изучить в оркестровке Мусоргского… партитура обещает раскрыть много нового и дать исключительные возможности даже в области драматургического действия. <…> К сожалению – мне стало ясно после одного показа, что редакция «Бориса» – по Мусоргскому не допускает никакой условности» [10, *159*].

Станиславский имеет в виду музыкально-драматургический талант Мусоргского. Авторские пометки композитора на страницах партитуры полны жизненной правды, что и оценивается режиссером как большая удача, драгоценность. Не только текстовые примечания так радуют режиссера, но их совпадение с тем, что слышится в музыке. Итак, Станиславский берется за разработку исторической оперы в историческом ключе, в которой не последняя роль отведена именно массовым сценам, народу-хору: «Из „Указаний режиссерам“. У Новодевичьего монастыря. Не нужно большой хоровой партии, а выделить отдельные голоса, дать отдельные партии-роли, а может быть кое-где два, три голоса вместе… Все время идет толпа, кто-то приходит, кто-то уходит, держатся группами. Первый появившийся мужик – характерное лицо. Следить, чтобы группы не были пустые. Между входящими должен быть промежуток – уходят, возвращаются, но дать всем разные задачи, чтобы не прерывалось движение толпы. Большинство не хотят идти, их толкают. Смысл сцены – созвали как дураков и впускают по порциям… как кур в курятник. <…> Художнику набросать типичные группы ожидающих» [10, *163*].

Интересно отметить, что необходимость создать пластически-выразительные композиционные построения осознается режиссером еще в начале пути, в момент «придумывания» спектакля. Призыв к художнику «набросать группы» есть не что иное как просьба о помощи в создании композиции, или говоря иначе – стремление к соразмерности отдельных частей, стремление к визуальной выразительности и красоте. Очень часто мы приходим к пониманию того, что нам, режиссерам, не хватает элементарных композиционных знаний и навыков только на финальной стадии работы, в процессе репетиций, когда хоровые сцены разведены, артисты работают и вдруг… мы видим, что визуальный ряд страдает однообразием, несоразмерностью. Начинается «живой поиск» на сцене, когда около сотни человек ждут от режиссера точных указаний и решительных действий, когда каждая минута на вес золота, когда выпущены афиши и проданы билеты... Но подобные проблемы вполне поддаются решению, их можно избежать, обратившись к вопросу на начальном этапе создания эскизов, и, в будущем, имея готовые композиционные наброски, использовать их в наиболее значительных, кульминационных моментах, что, конечно же, приведет всю работу с массой к четкости и стройности.

Не меньше внимания в режиссерских указаниях к «Борису Годунову» уделено удобству, расположению хора. Хор, размещенный на ровном планшете, будет звучать хуже. И потому, что часть звука будет поглощена впереди стоящими, и потому, что не все артисты смогут увидеть дирижера в нужный момент. Как бы ни был профессионален хор, но в каждом произведении есть места, когда совершенно необходимо увидеть дирижера: то ли для одновременного снятия, то ли для вступления отдельных голосов в полифонических эпизодах. Станиславский — режиссер практикующий, он понимает сугубо утилитарную задачу как творческую: «Дума и сцена смерти. Разметить места

на скамейках: передние лавки сделать ниже задних, сидеть так, чтоб всех было видно. Много людей. (Использовать сотрудников). Выяснить по звуку, кто может сидеть спиной. Интересней не по голосам, а в разбивку. Общее удрученное состояние, все углублены в себя. Мучительный внутренний ритм… Бояре входят по группам, в одиночку. Аккорд – начало заседания» [10, *165*].

Мы видим, что режиссер берет на себя все организационные вопросы, не только художественного характера, но и музыкальные, технические: передние лавки сделать ниже задних, а также активно использует режиссерские подсказки для создания образов: удрученное состояние, все углублены в себя. Все перечисленные аспекты работы с хором Станиславский берет под контроль. Иначе и быть не может.

Рассмотрим другой историко-архивный материал, дающий представление о творчестве следующего выдающего режиссера первой половины XX века – Всеволода Мейерхольда. В монографии Исаака Гликмана «Мейерхольд и музыкальный театр» собраны и систематизированы бесценные данные о творческих исканиях этого режиссера в области музыкального театра. В книге рассматриваются эстетические взгляды выдающегося новатора на оперное искусство. Здесь обстоятельно анализируются постановки Мейерхольда в Мариинском театре: «Тристан и Изольда», «Борис Годунов», «Орфей и Эвридика», «Электра», «Пиковая дама» и другие [2]. Мы обратимся к трем первым опытам режиссера на оперной сцене.

Сам Мейерхольд-режиссер четко определяет стилистические различия своих сценических работ и постановок Станиславского и его последователей, например Александра Санина. Он сознательно идет на поиск новых методик, новых стилистик не только в работе с солистами, драматическими актерами, но и в работе со статистами, массой хора. Режиссер-новатор активно критикует практику мейнингенского театра, которая, как известно, стала отправной точкой для системы Станиславского: «Что касается массовых сцен, то здесь существовал такой принцип. Толпа понималась в сумме единиц, например 100 человек. Каждое лицо в толпе должно было изображать какую-нибудь единицу данной эпохи. Сама же толпа как целое не интересовала их вовсе. Они были уверены, что в театре будут рассматривать каждого человека из толпы отдельно. Поэтому они наряжали их так тщательно, как наряжают первого артиста. И ссылаясь на это, они говорили, что у них нет статистов. <…> Существовало такое правило, что сегодняшнего первого артиста могли завтра потребовать на выход в качестве простого элемента толпы. Вот как они относились к массовым сценам» [8, *374*].

Новый подход к решению массовых сцен Мейерхольд применяет уже в первой своей постановке. Дебютом режиссера в столичном Мариинском театре стало воплощение оперы «Тристан и Изольда» в 1909 году. Энергично отстаивая примат музыки в музыкальном театре, Мейерхольд высказывает мысль о том, что это важное и решающее первенство достигнуто в пантомиме, где каждый эпизод, все движения этого эпизода, группировка ансамбля точно предопределены музыкой. Мейерхольд связывает пластику оперного актера с танцевальным искусством, он призывает актеров «учиться жесту не у актеров бытового театра, но у балетмейстера» [2, *45*].

Музыковед, театровед и исследователь творчества Мейерхольда в музыкальном театре И. Гликман отмечает искусную работу режиссера, оценивая все искания и новации как явную удачу: «Мейерхольд прекрасно почувствовал кульминацию в эпизоде появления короля и его свиты. Он расположил действующих лиц так, чтобы они уравновешивали друг друга, очерчивая их сильными и крупными штрихами. …Построения были проникнуты конденсированной экспрессией. В застывшей группе раскрылся драматизм психологической ситуации. В финале третьего акта оперы Мейерхольд построил сцену плача Изольды над телом Тристана в духе ренессансной пьеты – скорбно застывшей группы, и, как отмечал А. Бенуа, группы поразительной по своему совершенству» [2, *96*].

Однако современники, в том числе многочисленные критики не поняли и не приняли нововведенных приемов, многие, например М. М. Иванов, а также А. П. Коптяев упрекали Мейерхольда за неумение работать с хором. Критики ссылались на режиссеров былых времен, которые справлялись с такой задачей: «У прежних режиссеров, – пишет Иванов, – статисты все-таки двигались… теперь статисты стоят как застывшие, точно прусские солдаты… или фигуры в паноптикуме». «Да и что сказать про барельеф-хор, если этот барельеф тянется двадцать минут?.. Мне мало говорит эта свита Марка, заставшая врасплох Тристана с Изольдой», – пишет Коптяев [2, *95*].

Трудно отказать режиссеру в изобретательности и мастерстве, если его мизансцены приводят в восторг художников. В данном случае особо ценно признание самого Бенуа: «Мейерхольд в „Тристане“ создал десяток групп, таких красивых и стройных, что я, живописец, моментами досадовал на невозможность остановить действие и сделать набросок» [2, *97*].

Анализируя вышесказанное, можно заключить, что Мейерхольд, отрицая опыт своих современников, на самом деле просто идет от обратного: не психологические движения души должны продиктовать пластику и мимику актеру, а как раз наоборот – пластика и движения актера должны вызвать у него соответствующее психологическое состояние, необходимое для создания яркого образа. Позже Михаил Чехов станет активным пропагандистом данного метода и в своей работе «Об искусстве актера» впервые сформулирует понятие «психологического жеста» [15, *26*].

Большее испытание ожидало режиссера при постановке «Бориса Годунова», к которому он приступил уже в следующем, 1910 году. Мейерхольду предстояло поставить спектакль в готовых декорациях Головина, созданных для дягилевской антрепризы в Париже. Парижская постановка 1908 года имела ошеломляющий успех. И Мейерхольд знал это. Лестные отзывы получили не только певцы во главе с Шаляпиным, но и режиссер Санин, у которого хор стал одним из героев спектакля. А. Гозенпуд вспоминает: «Сцена под Кромами, обычно не удававшаяся в театре, была одной из лучших в спектакле. Санин сумел воссоздать стихию народного восстания в спектакле, его изживание и чувство трагической безысходности» [2, *101*].

Но Мейерхольд остается верен своим принципам, сознательно пользуясь методом «деиндивидуализации» толпы, продолжает придерживаться принципов «барельефов», по преимуществу неподвижных, в которых фиксируется доминирующая эмоция, и, к сожалению, проигрывает в этом противостоянии: музыкальная драматургия Мусоргского остается нераскрытой.

Мейерхольд высказывается в защиту своих позиций в «Биржевых новостях» в ответ на массовые выпады критики: «Санин в своей постановке „Бориса Годунова" индивидуализировал толпу, у него метод аналитический, а у меня толпа делится не на индивидуумов, а по группам» [2, *114*]. Александр Бенуа, которому так понравилась постановка «Тристана», в данном случае воспринял все поиски Мейерхольда как оперные штампы: «…сплошная мертвечина во всем, особенно обидно за хор. Каким дивным материалом мы обладаем и как скверно им распоряжаемся». Здесь же художник вспоминает парижскую постановку Санина: «Там такие сцены как „Коронация", как „Кромы", вызывали настоящие ураганы восторга. Здесь же они прошли вяло и никто ничего в них не понял» [2, *115*]. Мы являемся свидетелями открытого противостояния стилей, полярно противоположных подходов к работе с массой в опере, с хором.

В следующей постановке «Орфея» Мейерхольд развивает и дальше принципы, найденные в «Тристане и Изольде», примененные и не принятые публикой в «Борисе», и идет вперед по пути исканий: он решает объединить массу хора и балет. Решение пришло не сразу. Первоначально, усомнившись в актерских и пластических данных хора, Мейерхольд предложил удалить его за кулисы и заменить балетом. Впоследствии постановщики сами отказались от такого решения, сумев добиться монолитности ансамбля хора и балета. Масштабы массовой сцены из «Орфея» описывает балетмейстер Фокин: «...участвовали вся балетная труппа, весь хор мужской и женский, и вся театральная школа, и сотни статистов. ...Группы, как бы замерев в судороге, в ужасной адской муке облепили высокие скалы и свешивались в пропасти. Во время пения хора „Кто здесь блуждающий, страха не знающий" вся масса тел делала одно медленное движение, один страшный коллективный жест... один жест во всю длинную фразу хора» [2, *149*].

На этот раз критика оказалась менее агрессивной. Спектакль называют «выдающимся событием в художественной жизни театра», а постановщиков Мейерхольда, Фокина и Головина называют «большими мастерами, способными на великие дела». Так Мейерхольд в очередной раз заявляет о себе как о художнике в самом глубоком смысле этого слова.

Возвращаясь к парижским сезонам, хочется подробнее остановиться на постановках другого нашего соотечественника, соратника Станиславского и в какой-то мере его последователя. Александр Санин – колоритная фигура русского и мирового театра рубежа веков и первой половины XX столетия. Режиссер, актер, педагог-новатор, еще в России в круг его творческого общения входили Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Дягилев, Шаляпин, позже за рубежом – Тосканини, Каллас и другие. Замечательно то, что и первой, в 1908, и последней, в 1950 году, работой Санина в оперном театре стала опера «Борис Годунов» М. Мусоргского. Санин поистине родился под счастливой звездой, он всегда был любимцем публики, критики, актеров. Первая же режиссерская работа была отмечена критиками, которые наблюдали рождение уникального постановщика массовых сцен: «Никто лучше Санина не может произвести на сцене всю глубину стихийной страсти, таящейся во всякой толпе: воспроизвести со всеми мельчайшими оттенками. Это – особое свойство таланта» (Э. Старк) [5, *71*].

Художественная правда всегда оставалась центральным стержнем всех сценических до-

стижений этого русского постановщика. Французские критики, рассматривая постановку «Бориса Годунова» в дягилевских сезонах, назвали Санина «мастером le beau realisme»: «Вглядитесь в вычурный, но стройный рисунок массового движения в сцене крестьянского восстания „Бориса Годунова“. Здесь нет суетливой беготни натуралистического снимка, нет ничего случайного, но нет и ранжира солдатского парада: словно объятая каким-то внутренним ритмом – ритмом своей души, так слитым с музыкальным ритмом Мусоргского, – толпа движется и колышется вглубь и вширь, символизируя то глубину религиозного проникновения, то размашистую ширь своего бунтующего духа» [5, *235–236*].

Современники вспоминали, что Санину всегда «удавались сцены народных бунтов. Он их как-то по-особому чувствовал и художественно исследовал». На премьере «Хованщины», где роль народно-хоровых сцен не менее значительна, чем в «Борисе», творческие приемы режиссера буквально вызывают потрясение парижской публики: «Финальный хор a capella был повторен. Санину много раз приходилось выходить на поклоны. Я и не думаю, чтобы когда бы то ни было хор имел такой восхитительный успех», – писал в своих воспоминаниях А. В. Луначарский [5, *236*].

Во многом режиссер Санин остается верен своей эстетике, выработанной еще в годы работы в драматическом театре в сотрудничестве с К. Станиславским. Пытаясь привнести в оперные постановки натуралистические подробности и бытовые детали, казалось бы, несовместимые с природой такого «условного» оперного жанра, режиссер заставляет эти приемы прижиться и, более того, не нарушая законов музыкального спектакля, оживить действие и сделать спектакль полнокровнее и богаче: «От оперной вампуки не осталось и следа. То, о чем мечталось целых пятнадцать лет, со дня основания Художественного театра, и казалось таким неосуществимым, мы увидели вчера в „Сорочинской ярмарке“», – писал еженедельник «Театр» в 1913-м. Художник Бенуа так оценивает талант постановщика: «Лучше всех здесь Санин. Так, как им выдумано солнечное оцепенение начала, или пестрый крикливый торг, или кража кобылы, или последний гопак, - так до сих пор еще не были передаваемы отражения действительности. Да и в других, менее эффектных сценах, сколько вдумчивости, сколько чуткого понимания жизни, дивной Малороссии...» [5, *243*].

В чем кроется секрет режиссерского успеха, как умел Санин оживить хоровые группы, как умел заставить массу играть, составлять сложнейшие пластические рисунки? Кажется, что Санин каким-то образом смог убедить исполнителей отказаться от мысли, будто бы вокальная сторона может стеснять сценическую сторону. Этот режиссер действительно имел целый комплекс режиссерских качеств, что помогало ему в работе с хором. Не только музыкальность, обаяние, темперамент. Французы называли его «не человеком, а дьяволом», итальянцы, консервативные итальянцы впервые поместили имя режиссера на оперной афише, и это было имя Санина. В Вероне городские власти преподнесли режиссеру золотую медаль, на которой была выгравирована надпись: «Санину – творцу спектакля». А. Бенуа писал о личных качествах этого человека: «И этот удивительный человек сочетает в себе бешенный темперамент с самой обстоятельной методичностью, с самой упорной поддержкой дисциплины. Французы, итальянцы все кивают друг другу – вот бы нам такого!» [5, *309*]. Возможно, Санин не первый использовал те или другие приемы в своей работе, но одно очевидно – он делал это очень искусно и всегда к месту. Еще в Москве Санин вводит в массовые сцены «заводил» – вожаков и забавников. Иногда он выбирает их из молодежи театра, иногда просит руководителей балетного отделения Театрального училища прислать ему несколько учеников-подростков, предлагая им резвиться на сцене, как они хотят. Наблюдая за ними, он выбирает наиболее талантливых, по его мнению, мальчиков и девочек для своих спектаклей. Так, в спектакле Санина в Александринском театре «Смерть Иоанна Грозного» принимал участие юный Вацлав Нижинский.

Какое главное достоинство видели критики и публика в работах этого русского мастера оперной сцены? Таких достоинств у Санина было по меньшей мере три: первое – владение принципами действенной режиссуры; второе – стремление к единству концепции: «до Санина в Метрополитен не предпринималось даже попыток сделать из оперы жизненный, драматический и музыкальный спектакль»; и, конечно, исключительная проработка массовых сцен. Под руководством Санина действие толпы изменялось в своих темпах в соответствии с духом текста, партитуры и согласно режиссерской воле: «Во всех импульсивных движениях ощущалась одна руководящая идея. В момент появления Лоэнгрина чувствовалось, что толпа находится в состоянии большого смятения. <…> И вот когда появился Лоэнгрин, толпа как бы случайно и самопроизвольно застывала в живописных позах, благодаря чему сам момент появления получался удивительным» [5, *316*].

По мнению критиков Санин демонстрировал своим творчеством основные принципы профес-

сиональной режиссуры, ее задач и функций в музыкальном театре. Санин называли одним из лучших, кто ставил оперные спектакли в реалистической манере, и он осознавал это, заявляя: «Я – Санин, я – мастер массовых сцен!» [5, *319*].

При всей индивидуальности каждого из трех выше представленных режиссеров все они имеют и точки соприкосновения, и явные стилистические отличия. Конечно, общее и бесценное качество каждого художника — стремление к самовыражению, творческий подход, поиск. Самым консервативным режиссером, пожалуй, можно назвать Александра Санина. Он как будто всегда знал, чего хочет и как этого добиться. К. С. Станиславский открывает для драмы те законы, которыми впоследствии будет так активно пользоваться Санин в опере, которые потом так органично превратит в настоящую бархатную революцию этого жанра. Это законы «золотого сечения» в применении к актеру: органика существования, принцип «четвертой стены», создание психологически проработанных образов, стремление к реалистическому театру, круги внимания, действенные мизансцены, предлагаемые обстоятельства и, конечно же, единство концепции. Все тонкости работы актера над ролью, которые выявит впервые К. Станиславский, А. Санин в полной мере и с большим успехом станет применять не только к отдельным ролям, но и к массе, к хору. Если Станиславского можно смело назвать величайшим театральным исследователем, режиссером-педагогом, то к Санину впору применить словосочетание режиссер-практик. Его можно назвать настоящим последователем «системы» и ее пропагандистом на сцене оперного театра. Гораздо позже, уже в середине XX века режиссеры будут идти в выбранном направлении все еще не так смело, как это делали Станиславский и Санин, которые доказали возможность органического существования в опере. До сих пор такая возможность не вошла в оперную практику повсеместно: «…Сейчас, в двадцатом веке, самая большая трудность – вытеснить из сознания исполнителей и зрителей мысль об искусственности оперы мыслью об естественности этого жанра. Это важнее всего, и, мне кажется, это возможно», – напишет в конце XX века Питер Брук [1, *192*].

Вс. Мейерхольд выбрал самостоятельный путь, его можно смело назвать революционером. Отречение от всего того опыта, который предшествовал собственному, бесконечный и мучительный поиск новых выразительных средств, попытки смешения жанров и стилистик — это режиссерский стиль Мейерхольда. Смелость его беспрецедентна, ибо она позволила этому режиссеру приподнять завесу грядущего музыкального театра (многие новации этого мастера до сих пор рассматриваются как вызов, но имеют приверженцев и последователей). В продолжении поиска новых режиссерских приемов Мейерхольд впервые сформулировал принцип сценического контрапункта в музыкальном театре. Этот прием он использовал в постановке «Электры», чем вызвал множество споров в среде как актеров, так и критиков. По воспоминаниям В. П. Веригиной, принимавшей участие в постановке, Мейерхольд просил «все делать против музыки, утверждал, что движение должно иметь свой ритм, находящийся в сложном соотношении с ритмом музыки… Только в редких случаях, в моменты наивысшего напряжения, возможны совпадения этих двух ритмов, дающие особый эффект» [2, *188*]. Такие режиссерские эксперименты, воплощенные в «Электре», были отвергнуты и актерами, которые всеми силами сопротивлялись нововведениям, и критиками, которые единодушно высказались о «режиссерском просчете» Мейерхольда. Тем не менее, время рассудило всех, и в наши дни принцип сценического контрапункта используется часто и оправдывает свою жизнеспособность. Выдающиеся оперные режиссеры современности, включая Б. Покровского, всесторонне используют этот выразительный мизансценический прием. Конечно же, Мейерхольд-режиссер понимал, что поиск, процесс исследования в области театральной и музыкальной режиссуры ведет его на своеобразную голгофу, но он смиренно шел по намеченному пути. Он был по сути своей режиссером-бунтарем, режиссером-новатором, ищущим режиссером. Перед каждым постановщиком рано или поздно встанет вопрос: в каком направлении пойти, и, выбирая дорогу исследований, надо понимать, что далеко не всегда этот путь оказывается путем «через тернии к звездам». Иногда «тернии» сопровождают новаторов до конца.

Помимо противоречий есть и точки соприкосновения самостоятельных стилистик: вспомним «Орфея» Мейерхольда, где режиссер пытался в очередной раз воплотить принцип «барельефных композиций», где «масса тел делала одно медленное движение, один страшный коллективный жест» и где этот принцип не был отвергнут критикой как неуместный. Похоже, что в этом случае принцип «барельефов» подсказывался самой музыкальной драматургией. Санин, создавая своего знаменитого «Орфея» в Ла Скала, использовал похожий подход к материалу: «Здесь я буду Микеланджело. <…> Я изучаю в этих балеринах, в этих хористах, в этих статистах каждую позу, каждое выражение лица, вопль, слезу, экстаз...» [5, *341*]. Спектакль Санина также, как и спектакль Мейерхольда, был насыщен элементами стили-

зации под античный барельеф, но при всей изобретательности в нем осталось «исключительное и восхитительное следование музыкальной мелодии. Это выражалось в страданиях героев, в развитии драматического действия, в пластическом многообразии». Можно с уверенностью сказать, что все трое понимали, что музыкальный театр требует музыкального подхода, музыкального режиссерского чутья, музыкальной интуиции и, конечно же, любви к опере. Все трое имели эти качества, но каждый использовал их по-своему.

Каковы же уроки великих Мастеров, чему могут и должны учиться начинающие режиссеры музыкального театра на практических примерах прошлого?

Первое, и, пожалуй, самое главное – современная режиссерская школа не может не использовать законы «системы» применительно к оперному хору. Органика существования, психологически проработанные образы, действенные мизансцены, предлагаемые обстоятельства и, конечно же, единство концепции – все это неотъемлемые элементы работы над массовой сценой в опере. В целом, с большой степенью уверенности можно сказать: принципы, используемые Станиславским для создания актерского образа, продолжают по сей день применяться в работе с хором. Рассматривать хор как актерский ансамбль – частая практика в современных оперных постановках. Здесь необходимо уделять внимание детальных расчетам пространства, создать для актеров массовки такие сценические условия, которые помогут участникам хора в выполнении мизансцены. Необходимое условие при таком методе – умение наполнить сцену конкретными действенными задачами, ведущими к пониманию идейного содержания как сцены в отдельности, так и всего музыкального спектакля.

Второй путь – дорога творческих исканий в области новых форм оперного театра. Здесь необходимо суметь выработать и осознать стилистическое различие или совпадение с другими существующими приемами. Этот метод может рассматривать толпу как единое целое, предоставлять первенство пантомиме или акробатике, танцу и другим пограничным сценическим жанрам. Здесь может оказаться необходимым привлечение к совместной работе профессионалов смежных областей – балетмейстера, репетитора по пластике. Этот метод допускает использование «коллективного жеста», который способствует в данном случае выявлению «стихийной страсти, таящейся во всякой толпе». В любом случае, кажется оправданным стремление подчинить каждый групповой эпизод, все движения хорового ансамбля на сцене музыкальной предопределенности партитуры. Так постановщик может использовать в своей работе метод «деиндивидуализации» толпы или выстраивать композиции по принципу «барельефов» – оживающих или неподвижных, с доминирующей эмоцией, и здесь исключительно важно находить способ такого сценического пребывания, который служил бы максимальному раскрытию музыкальной драматургии. Именно партитура должна диктовать свои условия постановщику. В музыке необходимо искать и находить основные точки отсчета при выборе стилистики будущего сценического решения, ведь музыка рождает атмосферу! Сила музыки несокрушима, драматургическая фальшь в оперном спектакле так же заметна, как фальшивое настроение актера в драме. Будут ли психологические движения души диктовать пластику и мимику актерам, или наоборот — пластика и движения вызовут соответствующее психологическое состояние, необходимое для создания яркого образа – выбор всегда остается за режиссером. В любом решении находить меру, не допускать суетливой беготни многочисленного хора, – непростая задача. Но ничего случайного, ничего непродуманного хоровая сцена не прощает... Нельзя, однако, допускать превращения оперной сцены в солдатский парад, если только этого не требует само музыкальное произведение. Умение привнести в оперные постановки реалистические подробности, на первый взгляд, *несовместимые* с природой «условного» оперного жанра, и заставить эти приемы *прижиться* – в этом и состоит мастерство режиссера современного музыкального театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Брук П.* Блуждающая точка: статьи, выступления, интервью. – СПб.; М.: А.Р.Т, 1996.

2. *Гликман И.* Мейерхольд и музыкальный театр: Монография. – *Л.*: Советский композитор, 1989.

3. *Дмитревский Г.* Хороведение и управление хором. – М.: Музгиз, 1957.

4. *Захава Б.* Мастерство актера и режиссера. – М.: ГИТИС, 1978.

5. *Кинкулькина Н.* Александр Санин: жизнь и творчество. – М.: Искусство, 2001.

6. *Кнебель М.* О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1959.

7. Мастерство режиссера. – М.: ГИТИС, 2007. – (Учебное пособие для вузов).

8. *Мейерхольд Вс.* Лекции 1918–1919 // Искусство режиссуры. XX век. / Сост. С. Н. Никулин, *Л.* А. Пичхадзе. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – С. 315–430.

9. *Румянцев П.* Из книги «Станиславский и опера» // Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы и документы / Сост. Г. Кристи, О. Соболевская. – М.: Музыка, 1983. – С. 154–157.

10. Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы и документы / Сост. Г. Кристи, О. Соболевская. – М.: Музыка, 1983.

11. *Станиславский К.* От замысла к воплощении. «Евгений Онегин» П. Чайковского // Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы и документы / Сост. Г. Кристи, О. Соболевская. – М.: Музыка, 1983. – С. 84–103.

12. *Станиславский К.* От замысла к воплощению. «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова. Из записи на репетиции // Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы и документы / Сост. Г. Кристи, О. Соболевская. – М.: Музыка, 1983. – С. 115.

13. *Станиславский К.* Собр. соч. – М.: Искусство, 1990. – Т. 3: Работа актера над собой.

14. *Товстоногов Г.* Зеркало сцены / Сост. Ю. С. Рыбаков. – *Л.*: Искусство, 1980. – Кн. 1: О профессии режиссера.

15. *Чехов М.* Об искусства актера. – М.: Искусство, 1999.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

С. Подольская

ШЕСТЬ СОНАТИН МОЦАРТА: ПОДЛИННИК ИЛИ?..

S. Podolskaya

MOZART'S SIX SONATINAS: IN THE ORIGINAL OR?..

В статье поставлен вопрос о причастности В. А. Моцарта к созданию шести венских сонатин для фортепиано. Инструментом для доказательства избрано сравнение указанных сочинений с другими произведениями Моцарта. Предпринятый анализ показал, что данные композиции нельзя отнести к оригинальным. Они есть не что иное как трансформация дивертисментов для духовых инструментов.

Ключевые слова: В. А. Моцарт, Шесть венских сонатин, фортепиано, дивертисменты.

The problem examined in this article concerns W. A. Mozart's participation in creating six Viennese sonatinas for piano. The comparison of these compositions with other works by Mozart is used as the instrument for trying to prove it. The given analysis demonstrated the fact, that the above mentioned compositions must not be referred to the original ones. They are nothing but the transformation of divertisements for wind instruments.

Key words: W. A. Mozart, Six Viennese Sonatinas, piano, divertissements.

Есть немало произведений, которые, считаясь весьма полезными, достаточно часто употребляются в учебной практике. К ним относятся пьесы И. С. Баха, И. Гайдна, Л. Бетховена, Р. Шумана, П. Чайковского, Э. Грига, Р. Глиэра, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского, Д. Шостаковича и многих других композиторов. Сюда же следует причислить клавирное творчество В. А. Моцарта, в том числе и шесть венских сонатин, постоянно фигурирующих в различных отечественных и зарубежных изданиях. Указанные сочинения рекомендуются для изучения в детских музыкальных школах, в курсе общего фортепиано среднего и высшего звена.

Например, Программа для ДМШ класса специального фортепиано (М., 1973) предлагает к изучению сонатину № 5 в третьем классе, №№ 1 и 4 – в четвертом, №№ 2 и 6 – в пятом классе.

В Программу по фортепиано для оркестровых факультетов музыкальных вузов (М., 1974) и Программу по курсу фортепиано для учащихся разных специальностей (РАМ им. Гнесиных, М., 1997) внесены сонатины №№ 1, 2, 4, 5 и 6. Программа для вокального факультета (М., 1984) включает сонатины №№ 1, 2, 3, 4 и 6.

Примечательно, что эти сочинения встречаются во многих сборниках как педагогической, так и концертной направленности, причем предназначаются они не только пианистам, но и другим инструменталистам[1]. Наибольшей популярностью пользуется сонатина № 1. В библиотеке Ростовской консерватории найдены самые неожиданные ее варианты: для скрипки, флейты, кларнета, трубы, готово-выборного баяна, гитары и даже для духового квинтета. Также существует версия для аккордеона первой части сонатины № 6. К сожалению, переложения эти зачастую анонимны – их авторы не всегда считают необходимым «обнаруживать» себя и ссылаться на первоисточник. В связи с этим возникают два вопроса:

Шесть венских сонатин для фортепиано – это оригинал?

Имеет ли В. А. Моцарт отношение к данным сочинениям?

[1] – Хрестоматия педагогического репертуара. Произведения крупной формы / Сост. и общ. ред. Н. Копчевского. – М., 1977. – Вып. 1: 5 класс ДМШ.

– Хрестоматия для фортепиано. 3 класс ДМШ / Сост. Н. Любомудрова, К. Сорокин, А. Туманян. – М., 1979.

– Гитара в концертном зале. – М., 1966. – Вып. 3.

– Пьесы и произведения крупной формы для скрипки. – М., 1986.

Из переписки Моцарта-отца с сыном известно, что оба они ревностно относились к систематизации своего композиторского и исполнительского творчества. Однако ни в одном из писем не удалось найти упоминаний об этих сочинениях. Одновременно настораживает факт их отсутствия в каких бы то ни было указателях моцартовских произведений. Не отмечены они и каталожным номером, сопровождающим каждое подлинное моцартовское произведение.

Также обращает на себя внимание композиционная структура сонатин: в ряде из них нет традиционной трехчастной цикличности, устоявшейся в творчестве Моцарта и прочно вошедшей в композиторский обиход того времени. Достаточно сослаться хотя бы на Ф. Э. Баха, у которого уже имеется немало сонат с тремя частями (к примеру, соната фа минор, соч. 1763 г.; соната Ля мажор, соч. 1765 г.; соната ля минор, соч. 1774 г.). И, конечно же, стоит вспомнить Й. Гайдна, большинство сонат которого состоят из трех частей. Да и у самого Моцарта среди «взрослых» сонат нет четырехчастных.

В то же время из шести сонатин три – №№ 1, 2 и 6 – написаны в четырех частях, а остальные – №№ 3, 4 и 5 – в трех. При этом нестандартно и расположение частей в каждом произведении. Менуэтом представлены все вторые части. Adagio и Andante занимают разное место: в сонатинах №№ 1, 2 и 6 они расположены в третьих частях, а в №№ 3, 4 и 5 – в первых, открывающих цикл. Рондо заключает сочинение в четырех случаях (№№ 1–4), рондоообразный полонез – один раз (№ 5), а в финале шестой сонатины присутствуют некоторые черты сонатного развития (как, кстати, и в первой части сонатины № 1).

В такой компоновке музыкального материала не было бы ничего удивительного, если бы она отражала логику углубленного содержательного развития. Однако здесь в организации тематизма весьма заметна ориентация на танцевальность, подчеркнутая контрастностью как внутри частей, так и между ними. Тем не менее, несмотря на противоположность образных характеристик, темпов, метроритмического движения, все номера каждого цикла объединены следующими особенностями: «мажорной» энергетикой, торжественностью, праздничностью, непринужденностью. Даже медленные части, вопреки наличию минорных вкраплений, отмечены печатью бодрого тонуса, элегантности и грациозности.

Констатируя вышесказанное, осмелимся сделать предварительный вывод: *эти шесть композиций в большей степени отвечают жанру сюиты либо старинной сонаты.*

Любой искушенный в творчестве Моцарта человек знает, что оперные, симфонические, хоровые, камерно-ансамблевые и сольные опусы у него исчисляются громадным количеством. Клавирная музыка также весьма разнообразна и насчитывает более ста вариаций, рондо, фантазий, сонат, пьес малой формы. К тому же нелишне отметить, что при всем различии жанрового состава, моцартовский стиль письма имеет ряд важных отличительных признаков: мелодическое богатство и конструктивное своеобразие тематического материала. Это проявляется в ритмической изысканности, новизне и свежести гармонического языка, в подробной обработанности каждого элемента и, как выразился А. Глазунов в беседе с Б. Асафьевым, в чистоте и ясности «классического голосоведения» [3, *247*].

У Моцарта трудно встретить мелодические построения, объединенные непрерывной линией большой протяженности, т. к. почти все они мотивно детализированы. Однако, слушая его музыку, нельзя избавиться от ощущения, что мелодика произведений бесконечна в своей напевности. На эту особенность в свое время указывал А. Рубинштейн в лекциях по истории фортепианной литературы: «Все у него поет, темы… сонат – настоящие арии» [9, *116*]. И музыкальный критик Г. Ларош в одной из статей отмечал: «…он писал так чисто и плавно, что его инструменты могут в случае нужды быть заменены человеческим голосом» [6, *83*]. И это кажется тем более удивительным, что моцартовская легатная артикуляция охватывает лишь незначительные по размеру попевки.

Безусловно, в высказываниях А. Рубинштейна, Г. Лароша, А. Глазунова имеются в виду зрелые и значительные произведения Моцарта. Но при внимательном прочтении шести сонатин также прослеживается характерный моцартовский мелодизм, как будто предназначенный для исполнения певцами. Правда, обусловленный классической пластикой голосоведения, он в большей мере присутствует в кантиленных частях. Тематизм же быстрых частей скромнее, лаконичнее и фрагментарнее. А потому напевность в них встречается эпизодически и противопоставляется часто появляющемуся стаккатному изложению фактуры, обычно проявляющему скерцозное, беззаботное, остроумное настроение. Иногда легатно-вокализованные вкрапления занимают значительное место, а порой изложены двумя-тремя звуками, как в сонатине № 2, ч. I (пример 1).

Помимо того, обращает на себя внимание еще ряд признаков, позволяющих судить о родстве шести сонатин с другими произведениями Моцарта. Например, в них присутствуют диато-

ника, обогащенная «глиссандирующей» альтерацией (сонатина № 1, I ч. – т. 20–23, 49–50, 52–53 и II ч. – т. 20–25), опевание основных гармонических тонов (сонатина № 6, I ч. – т. 27–30, 62–65), активная полифонизация фактуры. Несколько раз в сонатинах удается встретить и излюбленные моцартовские задержания, и синкопированные обострения ритма – отличительные приметы галантного стиля.

Моцартовское мышление чувствуется в неожиданных гармонических сдвигах и употреблении «тревожных» диссонансных созвучий, нарушающих позитивное течение музыки. Примечательно, однако, что терпкость подобных звукосочетаний быстро уравновешивается консонантностью (пример 2). В связи с этим вспоминается пушкинское: «Я весел… Вдруг: виденье гробовое, внезапный мрак иль что-нибудь такое…» [8, *326*]. Г. Чичерин также отмечал частую переменчивость в настроении моцартовских произведений. Комментируя подобные эпизоды, он заимствует цитату у Джордано Бруно и применительно к Моцарту высказывается так: «в печали весел, в веселье печален» [10, *174*].

Есть в сонатинах и фрагменты, фокусирующие почти все, что было перечислено выше (пример 3). На протяжении всего шести тактов расположились и «ползущее» диссонирование, и полифоническое разделение голосов, и напряженные задержания, и то самое штриховое разнообразие, которое придает образному строю музыки выпуклость и многоплановость.

Интересно также сравнить текст шести сонатин с некоторыми другими моцартовскими опусами. При их сопоставлении выявляется не только общность композиционных средств, но и прямые интонационные совпадения. Для этого достаточно взглянуть на первые такты II части сонатины № 1 и III часть сочинения для духового ансамбля (KV Anh. 225) (примеры 4, 4а).

Показателен и основной зачин первой части сонатины № 2, похожий на главную тему клавирного рондо (KV 494), которая в свою очередь полностью дублирует третью часть клавирной сонаты № 18 (KV 533 I и II ч., 494 – III ч.) (примеры 5, 5а).

Несмотря на темповые и тональные расхождения, различие в направлении мелодического рисунка, весьма ощутимы интонационные параллели между третьей частью сонатины № 2 и аналогичной частью сонатины для клавира и скрипки (KV 547) (примеры 6, 6а).

Обращают на себя внимание и мелодико-ритмические совпадения в ч. I сонатины № 5 и ч. II Маленькой ночной серенады, а также в ч. I сонатины № 6 и ч. I той же серенады (KV 525) (примеры 7, 7а, 8, 8а).

Возвращаясь к клавирному письму Моцарта, нелишне еще раз вспомнить о прозрачности его фактурного почерка. Достигается это разными путями и, в частности, краткостью мелодических конструкций, которые, будучи разделенными цезурами и паузами, «вопросительными и восклицательными знаками» [5, *9*], словно теряют земное притяжение, приобретая легкость, изящество и воздушность. Вместе с тем следует подчеркнуть одну любопытную деталь: исключая редкие октавные удвоения в партиях обеих рук и эпизодически дополненные четырехголосием заключительные кадансовые обороты, изложение шести сонатин почти сплошь трехъярусное. Создается впечатление присутствия трех персонажей, как это случается в ансамблевом исполнительстве, усиленное частым использованием регистрового перемещения тематических элементов.

Между тем интонационное сходство, которое было выявлено между произведениями различных жанров и составов, позволяет сделать второй вывод: *Моцарт причастен к созданию шести венских сонатин; в то же время специфика изложения музыкального материала оставляет открытым вопрос об истинных корнях этих сочинений*.

Как часто бывает, разгадка пришла неожиданно. В 2006 году, когда отмечалось 250-летие со дня рождения Моцарта, в одном из филармонических концертов, посвященных этой дате, ансамбль «Камерата» исполнил одну из шести уже названных сонатин. Правда, ведущая концерта Г. Р. Тараева анонсировала ее как дивертисмент. Закономерно спросить: «Почему произведение, которое изучают как сонатину во всех учебных заведениях, названо дивертисментом?». Ответ нашелся у Л. Кёхеля – составителя первого каталога всех опубликованных и рукописных сочинений Моцарта.

Напомним: Кёхель Людвиг Алоис (1800–1877) – австрийский музыковед, писатель, композитор, ботаник и публицист, горячий поклонник музыки Моцарта. Кёхель – автор хронологически-тематического указателя сочинений В. А. Моцарта (с библиографией по каждому произведению, 1862, добавления 1864). Номер перед каждым сочинением Моцарта имеет буквы KV (где первая – начальная буква фамилии, V или Verz. – сокращение немецкого слова Verzeichnis, означающего «перечень»).

Изучив более чем 900-страничный фолиант Кёхеля, найти шесть сонатин среди оригинальных произведений нам не удалось. Зато обнаружились пять дивертисментов по пять частей в каждом (KV 439в), избранные номера которых и оказались в составе рассматриваемых сонатин.

Уместно также заметить, что в XVIII веке жанр дивертисмента был весьма популярен (в переводе с французского означает развлечение, приятное времяпрепровождение). Писалось такое сочинение «на случай»: к свадьбе, дню рождения, для увеселительных ритуалов и музицирования на воздухе. Часто дивертисменты сравнивают с сюитами, где все пьесы объединены одной тональной краской и заряжены духом народности, бодрости и юмора. В подобных сочинениях могло быть сколько угодно частей, любой исполнительский состав и взаимозаменяемость исполнителей.

Дивертисменты, о которых идет речь, написаны для двух кларнетов и фагота – отсюда очевидное трехголосие в изложении. Как утверждается в приложении к труду Г. Аберта, «для датировки» их создания «нет надежных данных». Не исключено, что эти сочинения относятся к венскому периоду (1783–1785 гг.), «когда Моцарт поддерживал оживленные отношения с братьями… Штадлерами» – кларнетистами по специальности [1, *480*].

Третий вывод напрашивается сам собой: музыка шести сонатин есть не что иное как переработка дивертисментов.

Для тех, кто использует сонатины в педагогической и концертной практике, будет нелишним знать историю их происхождения, а также то, что многое в этих переложениях для фортепиано не соответствует исходной авторской мысли. Компоновка частей в сонатинах – произвольная. Из текста изъяты некоторые ноты, в то же время есть много досочиненного. Нет тонального и артикуляционного совпадения. В фактурном изложении, несмотря на доступность, встречается ряд технически неудобных фрагментов.

Следует отметить, что вопросом идентификации моцартовских сонатин, как оказалось, задавались многие исследователи творчества Моцарта и педагоги-пианисты. Приведем несколько высказываний.

А. Меркулов ставит вопрос о том, насколько «правомерно… исполнение знаменитых моцартовских сонатин (чрезвычайно популярных в ДМШ) в клавесинно-отрывистой манере по преимуществу – без учета того, что в оригинале эти сочинения написаны для двух кларнетов (бассетгорнов) с фаготом и звучат нередко удивительно нежно и мягко, с незаметной атакой звука и совершеннейшим *legatissimo*» [7, *3*].

А. Алексеев, не оговаривая принадлежности шести сонатин к переложениям, относит их «к числу лучших образцов этого жанра» и считает, что «контрастность, столь характерная для творчества композитора, внесла много тематического разнообразия (особенно в *allegro* и рондо) и тем самым способствовала значительному развитию формы сонатины». В то же время он справедливо отмечает, что «в сонатинах… отчетливо проявляется типическая трудность исполнения… – выявление контрастных образов и наряду с этим соблюдение единства целого» [2, *110*].

Как бы оппонируя А. Алексееву, Л. Баренбойм в статье «О музыкально-педагогическом репертуаре» возмущенно спрашивает: «…не пора ли „разоблачить“ некоторые зарубежные издательские фирмы и довести до сведения педагогов, что так называемые „сонатины Моцарта“ вовсе не написаны великим австрийским композитором, а являются чьей-то переделкой, не всегда удачной, отдельных пьес из моцаровских трио для духовых инструментов, скомпонованных в сонатинные циклы? И не пора ли заново проверив эти транскрипции, опубликовать их в виде отдельных пьес?» [4, *210*].

Как видим, наши догадки, вначале смутные, о том, что шесть сонатин Моцарта для фортепиано не являются оригинальными произведениями, оказались правильными. Они нашли авторитетное подтверждение не только у Л. Баренбойма, но и у Л. Кёхеля, который в своем каталоге указывает издательства, выдававшие эти аранжировки за оригинальные произведения, а также называет их авторов, среди которых наиболее известно имя Бруно Муджелини [11, *556–557*].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. – М.: Музыка, 1983. – Ч. II. Кн. II.

2. *Алексеев А.* Работа над музыкальным произведением с учениками школ и училищ. – М.: Музгиз, 1957.

3. *Асафьев Б.* Из моих бесед с Глазуновым // Ежегодник Института истории искусств. – 2-е изд. – М.: Музгиз, 1947.

4. *Баренбойм Л.* О музыкально-педагогическом репертуаре // Баренбойм Л. За полвека. Очерки, статьи, материалы. – Л.: Сов. композитор, 1989. – С.

5. *Ландовска В.* Вольфганг Амадей Моцарт // Как исполнять Моцарта. – М.: Классика-XXI, 2003. – С. 8–13.

6. *Ларош Г.* Глинка и его значение в истории музыки // Ларош Г. Избранные статьи. – М.: Изд., 1974. – Т. 1. – С.

7. *Меркулов А.* Находить своего Моцарта! : [Вступительная статья] // Как исполнять Моцарта. – М.: Классика-XXI, 2003. – С. 3–6.

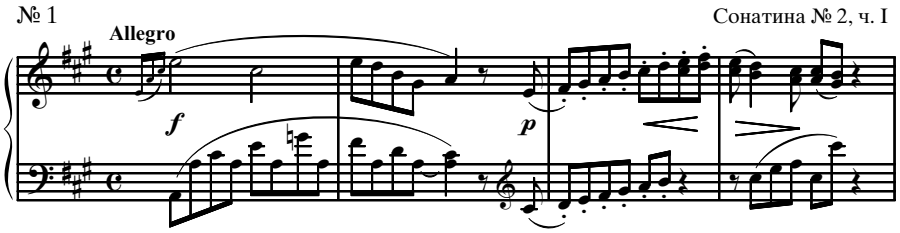
8. *Пушкин А.* Моцарт и Сальери // Пушкин А. Собр. соч. – М.: Худ. литература, 1960. – Т. 4.

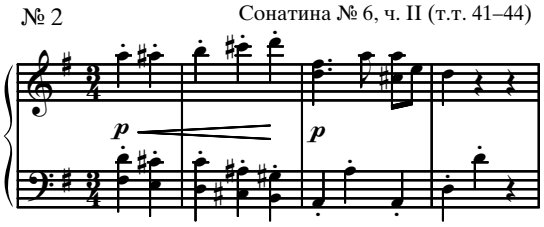
9. *Рубинштейн А.* Литературное наследие. – М.: Музыка, 1986. – Т. 3.

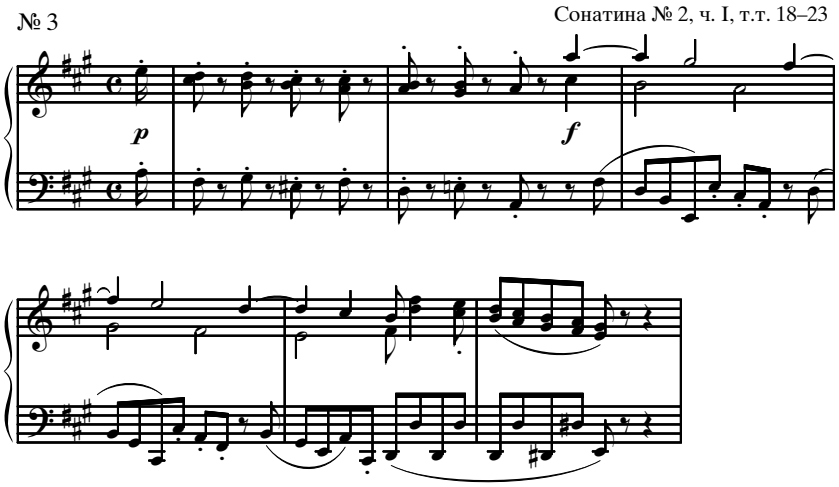
10. *Чичерин Г.* Моцарт. Исследовательский этюд. – Л.: Музыка, 1970.

11. *Köchel L.* Chronologisch – thematisches verzeichnis der Werke W. A. Mozarts. – Leipzig: Zeipzig, 1969.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ







№ 4 Менуэт из сонатины № 1

Allegretto

f

№ 4а Дивертисмент для 2-х кларнетов, 2-х гобоев, 2-фаготов и 2-х труб

Andante

p

№ 5 Сонатина № 2 (ч. I)

Allegro

f

№ 5а Рондо для клавира (K 494)

Andante

№ 6 Сонатина № 2 (ч. III)

Allegro

p

№ 6а Сонатина для клавира и скрипки (K 547)

Andante con Variazioni

p

№ 7 Сонатина № 5 (ч. I)

Adagio

p

№ 7а Маленькая ночная серенада (K 525, ч. II)

Andante

№ 8 Сонатина № 6 (ч. I)

Allegro

f

№ 8а Маленькая ночная серенада (K 525, ч. I)

Allegro

f

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

Е. Бахтиярова

СКРИПИЧНАЯ ПЕДАГОГИКА В РОССИИ В ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

E. Bakhtiyarova

VIOLIN PEDAGOGIC IN RUSSIA IN THE LAST QUARTER OF THE XVIIITH CENTURY

В данной статье рассматриваются особенности скрипичной педагогики в России в последней четверти XVIII века и исследуются методические работы разных авторов XVIII и начала XIX веков, отражающие суть данного вопроса.

Ключевые слова: скрипичное искусство, скрипка, педагогика, школа, постановка, техника, штрихи, И. Хандошкин, Л. Моцарт, Ф. Джеминиани, П. Роде, П. Байо, Р. Крейцер.

This article looking from the features of violin pedagogic in Russia in the last quarter of the XVIIIth century and researching methodical works of different authors of the XVIIIth and beginning of the XIXth centuries, which is reflecting the essence of this problem.

Key words: Violin, Art, pedagogic, school, statement, technique, traits, I. Khandoshkin, L. Mozart, F. Geminiani, P. Rode, P. Bayot, R. Kreytzer.

Основоположником русской скрипичной школы принято считать профессора Санкт-Петербургской консерватории по классу скрипки – выдающегося педагога, воспитавшего плеяду талантливых скрипачей-исполнителей конца XIX–XX веков – Л. С. Ауэра. Но задолго до появления имени Ауэра в истории музыкальной культуры нашей страны существовали собственные традиции скрипичной педагогики, шедшей бок о бок с исполнительством и развивавшейся вместе с ним.

Профессиональный подход к обучению игре на скрипке в России возник практически одновременно с появлением профессионального исполнительского искусства в XVIII столетии. Первые шаги скрипичной педагогики были направлены на воспитание музыкантов для сопровождения светских церемониалов, придворных оркестров и театров, в то время, как в Европе, зародившись в итальянских церковных капеллах в XVI–XVII веках, она находилась, как и само скрипичное исполнительство, под сильным влиянием традиций католической церкви. Этим, к примеру, объясняется тот факт, что в своей знаменитой скрипичной «школе» 1756 года Л. Моцарт дает некоторые разъяснения относительно устаревшей нотации, которая отсутствовала в сольной и ансамблевой скрипичной музыке XVIII века, но была присуща церковной. Зародившись почти на двести лет позже европейской, русская скрипичная педагогика восприняла весь процесс эволюции европейского скрипичного искусства вплоть до середины XVIII века как результат, преобразовав и адаптировав его к особенностям национальной культуры. Между тем, этот важный для изучения истории становления русской скрипичной педагогики период исследовался фрагментарно и эпизодически в работах, посвященных русскому скрипичному искусству XVIII века. К ним относятся исследования И. Ямпольского [12], Г. Фесечко [11], Л. Гинзбурга и В. Григорьева [3].

Основным материалом для исследования проблем скрипичной педагогики XVIII века в России служат методические работы западноевропейских авторов, фиксировавших законы развития скрипичной музыки и способы ее изучения. Представляется, что наиболее интересными из них являются «Искусство игры на скрипке» Ф. Джеминиани [13], как одна из старейших серьезных работ подобного рода, «Скрыпичная школа» Л. Моцарта [6], как наиболее полное и подробное руководство своего времени, «Скрипичная метода» П. Роде, П. Байо, Р. Крейцера [9], принятая к руководству в Парижской консерватории, отражающая

передовые для своего времени музыкально-эстетические и педагогические взгляды. Большую ценность в исследовании этого вопроса представляет первое музыкальное пособие на русском языке «Скрыпичная школа или наставление играть на скрыпке» анонимного автора И. А. [5], опубликованное в 1784 году. Само существование этой книги говорит нам о том, что к последней четверти XVIII века русская музыкальная мысль имела собственный взгляд на проблемы скрипичной педагогики и предлагала решение ряда ее вопросов.

Рассматривать данную работу целесообразно в совокупности с присущими русской скрипичной музыке этого времени исполнительскими средствами выразительности, которые в определенной мере также отражают ее методологическую основу. Прежде всего, это сонаты и вариационные циклы Хандошкина, которые имеют не только высокую художественную ценность, но также являются важным материалом для исследования русской скрипичной педагогики последней четверти XVIII века, так как заключают в себе технические и художественные особенности, характерные для русской скрипичной музыки данного периода и являются своеобразными показателями уровня мастерства российских исполнителей.

В нашей стране долгое время не существовало собственных традиций скрипичной педагогики, поэтому в последней четверти XVIII века в ней были представлены все перечисленные выше направления, которые, взаимодействуя между собой, образовали некий синтез, который, в свою очередь, вел к образованию самобытной школы.

Важнейшим концентрированным выражением музыкальной педагогики являются учебно-методические пособия, говоря о которых мы будем пользоваться обобщенным понятием «школа». Благодаря записанным в скрипичных «школах» разных авторов правилам и рекомендациям мы можем составить представление о том, как было принято играть и учить игре на скрипке в конце XVIII века, что называлось «игрой со вкусом», какие эстетические и технические требования выдвигались к исполнителям, что было известно русским скрипачам об устройстве инструмента, истории его возникновения и распространения. К интересующим нас вопросам мы можем также можем отнести вопросы о том, кому предназначались эти первые скрипичные мето́ды, какие задачи в них ставились перед исполнителями и педагогами, как в них решен вопросы постановки, самого способа обучения, решения технических задач, взаимодействия методического и музыкального материалов.

Центральным пунктом в изучении истории развития скрипичной педагогики является рассмотрение вопросов, связанных с **появлением и распространением** скрипичных «школ» в соответствии с хронологией их создания. Отметим, что все рассматриваемые нами «школы» появились в течение нескольких десятилетий, в эпоху рождения и становления основ профессиональной скрипичной методики. Одной из наиболее ранних скрипичных «школ» является «Искусство игры на скрипке» Ф. Джеминиани. В книге «История скрипичного искусства» Л. Гинзбург и В. Григорьев сообщают, что впервые эта книга анонимно вышла в печати в Лондоне в 1740 году, а в 1751 году уже с указанием автора. Годом спустя это издание появилось в Париже на французском языке [3, *82*].

Следующим серьезным пособием по обучению игре на скрипке стала скрипичная «школа» Л. Моцарта, которая была опубликована в 1756 году. В России эта книга вышла под названием «Основательное скрыпичное училище» в 1804 году. О том, что она была известна русским музыкантам еще до перевода на русский язык, свидетельствует имеющееся, на наш взгляд, некое сходство изданной в Санкт-Петербурге в 1784 году «Скрыпичной школой» И. А. с ее первой главой. Востребованность «школы» Л. Моцарта в России подтверждается надписью Стасова на обложке экземпляра, хранящегося в Государственной национальной библиотеке, что по этой книге учился играть на скрипке М. И. Глинка. Благодаря широте круга рассматриваемых проблем и большой популярности «школы» Л. Моцарта ее можно назвать базовым пособием по изучению скрипичного искусства XVIII века.

Значимость скрипичного искусства для развития музыкальной культуры и педагогики в России конца XVIII века подтверждается тем, что проблемам именно скрипичной педагогики посвящено первое русское пособие, которым, как уже говорилось, являлась вышедшая в 1784 году «Скрыпичная школа» И. А. Ранее, в 1773 году была переведена на русский язык фортепианная школа немецкого педагога Георга Симона Лелейна, впоследствии многократно переиздававшаяся. Первая фортепианная школа на русском языке была составлена И. Прачом и вышла только в 1816 году [1, *15*].

Наиболее позднее из рассматриваемых нами сочинений – «Школа Парижской консерватории» была написана в 1802 году тремя авторами – П. Роде, П. Байо, Р. Крейцером. Невзирая на то, что эта работа была создана в 1802 году, а переведена на русский язык только в 1812, то есть за временными рамками изучаемого пе-

риода, у нас не вызывает сомнения, что идеи, обозначенные и развитые в ней, были присущи французской скрипичной школе конца XVIII века. Это подтверждается тем, что двое из ее соавторов – П. Роде и П. Байо являлись учениками крупного концертирующего скрипача-педагога этого времени – Д. Б. Виотти, который в 1780-х годах концертировал и в России.

Несмотря на то, что перевод «школы» Джеминиани до сих пор не издан, «школа» Л. Моцарта была переведена на русский язык только в 1804 году, а «метода» французских соавторов издана уже в начале XIX столетия, идеи, заложенные в этих работах, несомненно, были известны многим иностранным и отечественным музыкантам, работавшим в России на рубеже XVIII – XIX веков. Каждая по-своему, они освещают проблему обучения игре на скрипке в рассматриваемый нами период, и предлагают решение ряда связанных с ней вопросов, а их комплексное рассмотрение позволяет определить задачи, возникающие на разных этапах обучения игре на скрипке в XVIII веке.

Центральным и определяющим моментом в обозначении целей, поставленных в работах, является выяснение, кому они **адресованы** в первую очередь и какие задачи призваны решить.

Так, из теоретического и практического составляющих «школы» Ф. Джеминиани видно, что она предназначена для более или менее продвинутых скрипачей, с целью придать большую содержательность и выразительность их исполнительскому искусству. «Школа» Моцарта предназначалась скорее педагогам, работающим с учениками на разных этапах обучения, чем исполнителям. Довольно сложные упражнения и этюды, а также неоднократно обращенные к педагогу замечания в тексте скрипичной методы Парижской консерватории говорят о том, что она адресована педагогам, работающим с продвинутыми скрипачами, либо музыкантам, желающим самостоятельно совершенствовать свое исполнительское мастерство: «Надобно только стараться поставить учеников на настоящую дорогу, для того, чтобы избавить их от заблуждений» [9, *24*]; «Дело учителя руководить своим учеником, содействовать развитию его вкуса, объясняя ему, что нежная и страстная ария не одно и то же, что бравурная» [9, *25*].

И только работа русского автора И. А. среди рассматриваемых «школ» посвящена исключительно начинающим скрипачам, о чем и говорится в «уведомлении» к ней: «Как начинающих обучаться играть на скрыпке, обретается много; а наставления ради того ни кем ни какого не сделано; то и предлагаю мой опыт истолкования скрыпичной игры. Ежели сие истолкование недостаточно, может быть оно побудит кого из искуснейших в музыке, к изданию лучшего наставления; и через то добронамерение покорного сей книги сочинителя совершеннее исполнится» [5, *322*]. Эта книга также могла быть полезна и народным музыкантам, о которых говорят Л. Гинзбург и В. Григорьев [3, *257*], однако при этом ее нельзя назвать самоучителем, так как она не содержит исчерпывающей методической информации. Возможно, это было связано со стремлением ее составителя не перегружать ученика, только начавшего обучение игре на инструменте, излишней теоретизацией скрипичного искусства.

Исходя из задач, которые поставлены в рассматриваемых работах, а также адресатов, которым они направлены, авторы по-разному **строят** свои «школы» и заостряют внимание на **разных положениях**. Так, анализируя «Скрыпичную школу» И. А., мы приходим к выводу, что ее главной задачей является развитие музыкальных и творческих способностей учащихся, музыкально-слуховых представлений, а также освоение основного музыкально-теоретического материала, необходимого для грамотного прочтения нотного текста. Строение «Скрыпичной школы» И. А. таково: она содержит сорок пять глав и заключение с семью «понятиями», но условно ее тоже можно разделить на несколько разделов. В первом (1–9 главы) автор приводит разъяснение относительно качества скрипки, грифа, струн, смычка, необходимости использования канифоли, а также о способе держать, настраивать инструмент и проверять строй. Сведения о нотной грамоте и аппликатуре приводятся во втором разделе, это 10–19 главы; о ритме и встречных знаках – в третьем, в главах 20–31; различным штриховым приемам исполнения посвящен четвертый раздел в 32–33 главах; разъяснение некоторых музыкальных терминов приводится в пятом разделе – главы 34–44. В последнем шестом разделе – 45 главе – дано транспонирование одной и той же мелодии в двенадцати тональностях мажора и минора. Причем некоторые из транспонированных вариантов изменяют не только тональный окрас мелодии, но также ее интервальный состав, близкий, скорее, ладам народной музыки, чем европейской системе мажора и минора, что создает определенные затруднения в верном интонировании на скрипке.

В заключении приведены семь «понятий», в которых даны некоторые рекомендации, связанные с порядком грамотного исполнения «песен». При внимательном изучении строения «Скрыпичной школы» И. А. становится понят-

ным, что автор чередует вопросы собственно скрипичной методики и музыкальной грамоты, дополняя их сведениями о качестве инструмента. Так, второй, третий и пятый разделы в большей степени отражают сведения, которые сегодня были бы отнесены к общетеоретическим музыкальным дисциплинам. Это неудивительно, так как в то время еще не существовало системы музыкальных дисциплин, а все было слито в единый предмет, содержащий в себе положения, необходимые для обучения музыке.

Теория и методика скрипичной игры, а также история возникновения скрипичного искусства в «школе» Моцарта рассматривается в двенадцати главах. Это наиболее полное и подробное пособие XVIII века по изучению скрипичного искусства, рассматривающее наиболее широкий круг вопросов. Каждая из двенадцати глав состоит из нескольких разделов, в которых поэтапно рассматриваются такие понятия, как нотная грамота, музыкальная терминология, постановка, штрихи, работа над звуком, аппликатура, украшения. Значительную часть своей работы Моцарт посвятил описанию истории инструмента, важности правильного исполнения нотного текста, порядку изучения произведения. В комплексе его наработки отражают грамотный, профессиональный подход к овладению скрипичным искусством с его характерными для XVIII века особенностями.

Так же, как и Моцарт, следуя традиции составления опусов, Джеминиани устанавливает двадцать четыре раздела в своей «школе» и прилагает к ней двенадцать этюдов. Здесь мы можем выделить три аспекта, на которые он обращает внимание, – постановка игрового аппарата, техника игры на инструменте, применение исполнительских выразительных средств. Это сочинение обращено к исполнителям, призывает их следовать намерению композитора, передавать заложенный им смысл. «Даже в общественной речи, – пишет Джеминиани, – различный тон придает одному и тому же слову разное значение»[1].

Эстетические требования к качеству скрипичного исполнительства также выдвигаются во второй главе скрипичной «методы» Парижской консерватории: «Истинное выражение зависит от звука, движения, стиля, вкуса, уверенности и от гения в исполнении» [9, *23*]. Также в ней представлена характеристика идеального исполнителя – «гения игры», который должен «придавать игре на инструменте тот колорит, который соответствует духу автора; умеет соединить грацию с чувством» и т. п. [9, *26*]. Рассмотрению технических средствах исполнения: постановки, движению пальцев левой руки и смычка; правилам исполнения украшений; распределению смычка; штрихам, качеству звука и его оттенкам – посвящена первая часть этой «методы».

Об истории скрипки, ее устройстве и качестве звучания в «школах» приведены разные сведения, позволяющие нам воссоздать представления об инструменте, которые были присущи музыкантам конца XVIII столетия. Вполне естественно, что вопросу внешней характеристики скрипки и ее частей уделено особое внимание в работе И. А., что разумно связывается с ее адресатом. Вероятно, это было сделано с намерением дать своего рода руководство к приобретению пригодного для обучения инструмента, поскольку «скрыпка бывает надежная и ненадежная» [5, *323*]. И. А. сообщает названия частей инструмента и место их положения соответственно друг другу и размеру скрипки. Автор уделяет внимание тому, что скрипичный строй и чистота интонации зависят от качества грифа и струн, каждой из которых дается двойное наименование – бас – ге, терция – де, секонда – а, квинта – э, а также способ их различения: «басовая струна своею толщиною, кроме проволоки, уподобляется секонде; терция должна быть толще секонды столько же, сколько секонда толще квинты». Говоря об их качестве, он упоминает и о количестве: «если же на оной случится их менее или более числом четырех, то уже не скрыпка называется, и настраивать оную уже должно не пятым тоном, но какой нибудь другой инструмент» [5, *324*]. Возможно, здесь имеются ввиду так называемые «польские скрипки», а также другие народные смычковые инструменты с кварто-терцовым строем – скрипицы, гудки, перегудницы, имеющие иное количество струн. Л. Моцарт во введении в «Основательное скрыпичное училище» перечисляет двенадцать известных ему «родов» скрипок (гейге). «Слово скрыпка заключает в себе инструменты, разного рода и величины, на коих римския струны натянуты, каждая из них по верному разделению, больше другой бывает, и играют на них из дерева сделанным и лошадиными волосами натянутым смычком. Из сего явно, что слово скрыпка есть общее название все роды скрыпишных инструментов в себе заключающее; и это есть одно злоупотребление, когда скрыпку просто гудком называют» [6, *1*]. Он упоминает такие инструменты, как пошетты, бретгейге, квартовые или половинные, обычные (дискантовые) скрипки, старые гудки или виолы, фаготовые скрыпки, бассель или бас-

[1] Здесь и далее перевод текста Ф. Джеминиани приводится в переводе автора статьи.

сет – виолончель, большой бас – виолон, гамба, бордон или баритон, виола д'амур, английский виолет. Также он приводит один из древнейших видов инструментов – морскую трубу (trompete marine) [6, *19–23*]. В России XVIII века помимо традиционно звучащих гудков и скрипиц, были известны некоторые из инструментов, упоминаемых Л. Моцартом, в частности, в составе капеллы герцога К. У. Голштинского (отца будущего императора Петра III) присутствовал инструмент с резонансными струнами – виоль д'амур [8, *14*]. Поэтому, автор «Скрыпичной школы» счел необходимым пояснить изучению какого именно инструмента посвящена его работа, сообщив его визуальные качества.

Довольно широко и подробно об истории возникновения как самой музыки, так и скрипки в частности, повествуется в «школе» Моцарта. Для этого он обращается к мифологическим и библейским источникам, где приведены сведения не только о существовании родственных скрипке музыкальных инструментах, но и дана эстетическая оценка их функции и назначения. Также Л. Моцарт обращается к вопросу качества инструмента, о котором говорит: «Весьма жалко, что ныне инструментные мастера при их работе очень мало стараются» [6, *4*]. Он излагает свои размышления по поводу усовершенствования инструмента и предлагает вести такую работу совместно с математиками.

Несколько поэтизировано авторы «методы» Парижской консерватории пишут об истории инструмента, говоря, что «нельзя отказать ему в чем-то божественном» [9, *3*], а также рассказывают о распространении скрипичного искусства во Франции. Ничего не написав об особенностях строения скрипки, они приводят характеристику ее звучания: «Звук ея, вмещающий в себе нежность и силу, дает ей преимущество перед прочими инструментами и право господства над ними; присущее же ей свойство продолжать, усиливать и изменять звуки, выражать порывы страсти и передавать все движение души, дает ей возможность соперничать с человеческим голосом» [9, *3*]. Первым же автором, который обратился к проблеме характеристики звучания инструмента, был Ф. Джеминиани. «Искусство игры на скрипке заключается в предоставлении инструменту такого тона, который должен конкурировать с манерой самого прекрасного человеческого голоса; и в выполнении каждой части с точностью, правильностью и деликатностью выражения согласно истинному намерению музыки».

Любопытно, что о **способе держания скрипки** все авторы пишут по-разному. Изучая рекомендации каждого из них, мы можем проследить эволюцию скрипичной методики в этом важном вопросе. Л. Моцарт указал на два способа держания инструмента. Первый – «скрыпку непринужденно выше груди в сторону, и так держать, чтобы ведение смычка более вверх нежели на сторону шло». Такое положение по его мнению имело недостатки для исполнителя, т. к. «при скором движении руки вверх скрыпка нетвердо держится и часто выпадывает». Второй способ представлялся ему наиболее целесообразным, когда «скрыпку так приставляют к шее, чтобы оная на передней части плеча несколько лежала, и та струна на коей (е) маленькая струна находится, под бороду подходила бы». Он указывает на устаревший способ «брать» скрипку, держа ее между большим и указательным пальцами, о также обращает внимание на положение большого – «больше его ко второму и третьему пальцу нежели назад к третьему держи» [6, *34–35*]. В этом вопросе он оказался ближе к позициям Л. С. Ауэра, который также рекомендует «держать большой палец несколько вперед в направлении второго и третьего» [2, *42*], чем Джеминиани, предлагавшему заботиться о том, «чтобы большой палец оставался позади указательного».

«Скрипка должна свободно находиться правильно ниже ключицы, поворачивая правую сторону скрипки немного вниз, так, чтобы не могло быть никакой потребности поднимать смычок очень высоко, когда четвертая струна ударяется», – пишет Джеминиани. Также он указывает на необходимость следить за положением головки инструмента – «примерно горизонтальна с той частью, которая лежит на груди, чтобы рука могла переменять позицию с легкостью и без любой опасности понизить инструмент». Он предлагает отметить деление грифа по тонам и полутонам с целью облегчить его изучение, дает свой способ постановки левой руки, вошедший в историю скрипичного искусства как «аккорд Джеминиани», определяющий положение левой руки в первой позиции. Примечательно, что этот же способ «истинного положения руки» предлагает и Л. Моцарт [6, *35*]. Выдающийся советский педагог К. Мострас в книге «Интонация на скрипке» пишет, что такой способ постановочного оформления левой руки должен быть определяющим и в наше время [7, *46*]. О современном способе держания инструмента на ключице впервые написали соавторы «школы парижской консерватории», во всяком случае, мы не находим таких указаний в работах других скрипачей-методистов рубежа XVIII века.

В «Скрыпичной школе» И. А. даны довольно скромные рекомендации, касающиеся проблем

постановки игрового аппарата, техники левой руки и исполнения штрихов, но несмотря на это в ней заложены ценные предпосылки для развития скрипичного исполнительского искусства. О постановке в ней говорится: «Взявши скрыпку в левую руку, положи оную на левое плечо способно, а правою рукою приложи к струне басовой и продолжай трение в одну сторону или в обе стороны равномерно» [5, *324*]. Отсюда следует, что высота локтя определялась максимально высокой плоскостью струны «соль». Л. Моцарт, по поводу положения локтя, пишет: «должно всегда правую руку ученика примечать, чтобы локоть при ведении смычка не очень вверх подымался, но всегда несколько близко, однако непринужденно к телу держался бы» [6, *34*]. Как мы видим – принципиальное различие в трактовке этого вопроса. Предлагаемый Джеминиани способ держания инструмента с разворотом книзу его правой части направлен на достижение удобства и качественного звучания при игре на струне «соль». Однако ни он, ни Моцарт не предлагают начинать работу над постановкой с проведения смычка по соль-струне, хотя Джеминиани и дает весьма прогрессивные для его времени указания, направленные на целесообразность движений запястного и локтевого суставов при игре быстрых нот, а также использования сгибательно-разгибательных движений кистевого сустава. Сравним с тем, что пишут авторы более поздней Парижской методы: «верхняя часть руки, от локтя, а ровно и локоть, не должны иметь прямого движения и принимать участия в движении смычка, вся сила которого зависит от указательного и большого пальцев и от кисти» [9, *11*].

Принципиально важную с точки зрения современной скрипичной методики рекомендацию И. А. впоследствии развивали представители советской скрипичной школы – А. Ямпольский, Ю. Янкелевич считали, что высота подъема локтя влияет на «целостность размахового движения руки». В. Ю. Григорьев пишет: «Важнейшее значение имеет общее положение в пространстве правой руки, особенно высота подъема локтя. В процессе развития скрипичной игры эта высота неуклонно повышалась, достигнув максимума у Я. Хейфеца и Л. Когана» [4, *59*]. Получается, что такой прогрессивный способ постановки, который влияет на масштабность, широту звучания, ставший достижением русской и советской скрипичных школ, известен отечественной педагогике около двухсот пятидесяти лет!

Другое важное замечание, которое приводит И. А., касается правил ведения смычка: «Первую ноту всякого стиха надлежит брать смычком книзу, а если иначе, поступать будет распутно» [5, *339*]. В значении русского языка «Стих» означает единицу ритмически организованной художественной речи, короткий абзац, подразделение главы [10, *710*], следовательно, И. А. имел в виду, что начинать смычком вниз нужно новое музыкальное построение, а не каждый такт. Сравним с тем, что пишут другие авторы по этому поводу. Джеминиани предостерегает от подчеркивания и излишнего давления смычком на струну в начале каждого такта, способного испортить подлинную мелодию пьесы, но не отвергает правило играть сильную долю такта смычком вниз. Моцарт: «И так может сие первым и главным правилом быть: когда первая четверть такта не соспирою (паузой) начинается, хотя бы то было в равной или неравной мере времени, то бери всякую ноту первого такта ведением смычка вниз. Хотя бы сие ведение смычка вниз дважды один за другим следовало» [6, *47*]. Из этого правила Моцарт исключает только произведения в скором темпе. Авторы «Школы Парижской консерватории» при определении направления смычка указывают на необходимость исполнения вниз смычком фразы, которая начинается с сильной доли такта, и вверх, если она начинается из-за такта. Из этого следует, что русский автор оказался ближе к музыкальной практике последующих эпох, чем к педагогам XVIII века.

В вопросах самой **методики** и **способов обучения** игре на скрипке все авторы предлагают свои собственные оригинальные подходы, соответственно, ориентированные на ту категорию музыкантов, которым их работы адресованы.

С этой точки зрения наиболее ценным качеством «Скрыпичной школы» И. А. является ее инструктивный материал. Предлагая хорошо знакомые музыкантам русские песни, И. А. идет от обратного в школе Моцарта, который предостерегает педагогов давать играть начинающим ученикам «голосные штучки, кои он легко понять может» [6, *18*]. Таким образом, записанные русские народные песни служили примером для изучения нотной грамоты, тональностей, штрихов, особенностей исполнения некоторых темповых и характерных обозначений. В этом отношении автор русской «Скрыпичной школы» идет далеко дальше своих современников и предшественников, занимавшихся проблемами скрипичной педагогики. Учитывая слуховой опыт своих учеников, он отталкивается от метода предслышания конечного звукового результата, понимания стиля исполняемой музыки. На этот метод впоследствии указывали отечественные педагоги-музыканты XX века. Отметим разницу методов подхода к обучению

игре на скрипке в школах И. А. и Моцарта. Если музыкальный материал «школы» И. А. формирует у учащихся навыки сольного исполнительства на начальном этапе обучения, то Моцарт настаивает начинать обучение, давая ученикам играть средние голоса концертов, под которыми автор, видимо, подразумевает ансамблевые и оркестровые партии, развивая этим навыки ансамблевой игры. «Музыкальныя сочинения верно по предписанию читать, и потом в сочинении главныя страсти съигрывать, требуется больше искусства, нежели самыя тяжелыя солы и концерты выучить. Для последних мало ума надобно, и если только способности есть, чтобы аппликатуру выдумать, то можно самым тяжелым пассажем самому от себя научиться, если только довольно поупражняешься» [6, 198].

В своей работе Л. Моцарт, помимо советов по овладению навыками игры на инструменте, дает советы педагогу по выстраиванию педагогической методы и критикует нецелесообразные способы обучения. Весьма прогрессивны его замечания о различии темпераментов о том, как они влияют на исполнение, и о том, как корректировать процесс обучения в соответствии с ними. Этим замечанием Моцарт положил начало «психологическому» методу обучения игры на скрипке, характерному впоследствии для советской скрипичной школы. В целом, в его работе, как и в работах других изучаемых авторов, прослеживается линия «от простого к более сложному». Такой подход к изучению скрипичного искусства имеет как свои достоинства, так и недостатки. С одной стороны, он дает возможность ученикам попрактиковаться и закрепить пройденный материал на примерах упражнений, с другой – это несколько «сухое» изложение инструктивного материала, оторванное от живой музыкальной практики, тем более, что в этих работах выдвигаются определенные эстетические требования к исполнителям. Так, весь практический материал «школы» Джеминиани построен на движении гамм и арпеджио, доходящих до седьмой позиции. Автор предлагает их изучение в разнообразных вариантах, включающих смену размера, ритма и темпа, модуляции, двойные ноты, различные комбинации штрихов legato и detache, staccato. О разнообразии технических приемов его «школы» можно судить, к примеру, по двадцать первому упражнению, где автор дает восемнадцать вариантов исполнения арпеджированных аккордов и в большом разнообразии представляет технику смены струн. Изучение двойных нот он предлагает от примы до октавы (с применением интервала уменьшенной квинты) разными аппликатурами в гаммообразном движении, а также в полифоническом проведении.

Технике левой руки посвящает значительный раздел своей «школы» Ф. Джеминиани, где определяет семь позиций и рассматривает несколько способов изучения переходов. В хроматической гамме он предлагает два вида аппликатуры – скользящей, основанной на скольжении одним пальцем и уплотненной (последовательной), основанной на поочередной замене пальцев. Изучение позиций автор начинает с исполнения одной и той же ноты разными пальцами (до седьмой позиции), используя переходы с вышележащего пальца на нижележащий. В теоретической части, посвященной этому разделу, кратко и очень доступно разъясняется принцип определения позиций: «если нота должна быть поставлена четвертым пальцем независимо на какой струне в первой позиции, эта же нота, поставленная третьим пальцем, будет переходом во вторую». На наш взгляд, это более продуктивный подход к изучению скрипичного грифа, чем в «школе» Моцарта, который предложил три вида «аппликатур» – «целой», «половинной» и «смешенной», связанных с перемещением руки в четные и нечетные позиции. В этом отношении существенным недостатком «школы» И. А. является указание лишь на один способ изучения переходов, связанный с «целой аппликатурой» по Моцарту. Здесь ясно прослеживается связь с произведениями И. Е. Хандошкина, где он также применил аппликатуру преимущественно четных позиций.

Как уже говорилось, вопросу технического мастерства в скрипичной методе французских авторов посвящен ее первый раздел. «Прежде нежели стараться достигнуть выразительности следует заняться единственно изучением техники», – говорится во введении [9, 4]. Практическая часть этой работы включает изучение гамм во всех тональностях в первой позиции, составленных по числу прибавления знаков, с чередованием мажора – минора, упражнения, доходящие до седьмой позиции, арпеджио, хроматизм, смешанные штрихи, legato, staccato, detache, двойные ноты. Сравнивая технический материал, используемый в «школах», мы можем отметить, что наиболее сложный из них представлен в «школе» Джеминиани.

Важнейшим фактором в развитии скрипичной методики XVIII века выступают **произведения авторов этой эпохи**, сочетающие как технические, так и художественные задачи исполнительского искусства. Ф. Джеминиани, являясь продолжателем традиции А. Корелли, заимствовал полифонические приемы в немецкой музыке, сотрудничая с Г. Ф. Генделем, а также опирался на собственный композиторский опыт. Л. Моцарт, будучи руководителем капел-

лы архиепископа Зальцбургского, ориентировался на церковную музыку, в которой скрипка выполняла функции инструмента ансамбля, также он написал ряд скрипичных дуэтов. Все соавторы скрипичной методы Парижской консерватории, являясь блестящими скрипачами и композиторами, оставили после себя значительное музыкальное наследие – концерты, этюды, каприсы.

Поэтому проблему особенностей русской скрипичной педагогики этого времени целесообразно рассматривать с учетом тех выразительных средств игры на инструменте, которые применял в своих произведениях виднейший из русских скрипачей конца XVIII века – И. Е. Хандошкин, который является первым русским скрипачом-педагогом и единственным русским скрипачом-композитором. Кроме того, с большой долей уверенности мы можем говорить о том, что автором «Скрыпичной школы» является не кто иной, как И. Е. Хандошкин. «По некоторым данным, – сообщается в книге «История скрипичного исполнительства» В. Григорьева, Л. Гинзбурга, – автором этой первой русской скрипичной школы, возможно, был Иван Астахов» [3, *257*]. Его авторство предположил и И. Ямпольский в «Русском скрипичном искусстве», а также указал на то, что литературовед Б. Модзалевский считал возможным автором этой книги Ивана Хандошкина (Антошкина) [12, *73*]. Последнее предположение представляется наиболее достоверным, поскольку мы не находим сведений о других видных русских скрипачах того времени, способных к написанию подобного труда. В том же, что написал его именно скрипач, сомнений не возникает, об этом речь пойдет ниже. В исследовании о Хандошкине Г. Фесечко приводит выдержку из записи дворцовых гардеробных книг от 15 октября 1760 года, где о нем говорится как о «музыкальном ученике Иване Астафьеве», а о его отце – Евстафии Лукьяновиче, служившем валторнистом у П. Б. Шереметева, последний, в указе от 15 декабря 1750 года, упоминает как об Астапе Лукьянове [11, *18*]. Возможно, что сам Иван Евстафьевич также именовал себя Иваном Астаповым сыном, как и было принято в то время.

«Скрыпичная школа» была написана спустя двадцать лет после начала педагогической деятельности И. Е. Хандошкина в музыкальных классах при Академии художеств и в придворном оркестре. Годом ранее выхода из печати «школы», в 1783 году были опубликованы «Шесть старинных русских песен с приложенным к оным вариациям для одной скрипки и алто-виолы». Этот период относится ко времени расцвета творчества Ивана Евстафьевича. Наконец, обращение автора к темам народных песен в качестве музыкального материала, еще раз убеждает нас в том, что И. Е. Хандошкин имел непосредственное отношение к написанию «школы», так как вариации на народные песни составляют большую часть его творческого наследия. Темы песен «При долинушке» и «Не бушуйте вы, ветры буйные», которые вошли в сборник его восемнадцати вариационных циклов, приводятся в«Скрыпичной школе» в качестве примеров. Исходя из этого, с большой достоверностью можно предположить, что свой педагогический опыт Хандошкин обобщил в «школе», которая является первым структурированным методическим пособием по обучению музыкальной грамоте на русском языке.

В штриховой технике своих произведений он широко использует штрихи legato, detashe и их различные комбинации, маркированные, пунктирные штрихи, в том числе применяя ломбардский и синкопированный ритм, а также spiccato, staccato, очень часто применяет комбинированные штрихи legato и staccato, bariolage, переброс смычка через струны, чередование струн. Большое внимание уделяет пальцевой технике левой руки, пассажной технике, технике двойных нот (в том числе децим) и аккордов, применяет форшлаги, трель. Хотя, большей частью, основной тематический материал излагается в пределах четырех позиций, нередки пассажи, восходящие к седьмой и даже девятой позициям («При долинушке»). В вариациях «Ах по мосту, мосту» Хандошкин впервые применил прием чередования игры смычком и пиццикато левой рукой, который потом мастерски разрабатывал Паганини в своих каприсах, концертах и пьесах. Из анализа произведений Хандошкина следует, что используемый им технический арсенал находился на уровне современного ему исполнительского искусства, и даже в чем-то опережал его. С точки зрения скрипичной педагогики вариации Хандошкина можно рассматривать как инструктивный технический материал, поскольку каждая вариация является своеобразным каприсом, развивающим технические навыки и эстетические воззрения учащихся. О значении вариаций Хандошкина для русской скрипичной педагогики говорит то, что к переведенной на русский язык в 1812 году скрипичной школе Роде, Байо и Крейцера прилагались его вариационные циклы «Ах, по мосту, мосту», «По горам» (опус 2), «Во поле береза стояла», «Ах, что ж ты, голубчик невесел сидишь».

Как мы видим, скрипичная педагогика в России конца XVIII века была способна к выдвиже-

нию прогрессивных для своего времени идей, которые были воплощены музыкантами позднейших эпох. Ее формирование было вызвано необходимостью создания уже тогда национальной системы музыкального обучения, но несмотря на то, что эта проблема решалась на высшем государственном уровне, по ряду причин русская скрипичная педагогика не получила достойного развития вплоть до конца XIX века. Тем временем, в педагогическом наследии авторов этой эпохи были заложены основы для решения важнейших задач скрипичной педагогики, направленной на максимальное выявление выразительных возможностей инструмента, раскрытие художественного содержания скрипичных произведений. Существование «Скрыпичной школы» И. А. с ее собственным видением некоторых вопросов обучения игре на скрипке, ряда произведений И. Е. Хандошкина, не имеющих аналогов в скрипичном искусстве XVIII века, доказывает то, что русское национальное скрипичное искусство как с исполнительской, так и с педагогической стороны было достойно представлено в системе европейского.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев А.* Русская фортепианная музыка. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1963.
2. *Ауэр Л.* Моя школа игры на скрипке. – М.: Музыка, 1965.
3. *Гинзбург Л., Григорьев* В. История скрипичного искусства. – М.: Музыка, 1990. – Вып. 1.
4. *Григорьев В.* Методика обучения игре на скрипке. – М.: Классика-XXI, 2006.
5. *И. А.* «Скрыпичная школа» // Ямпольский И. Русское скрипичное искусство Л.: Музыка, 1951. – С. 323–352.
6. *Моцарт Л.* Основательное скрыпичное училище. – СПб.: Императорская академия наук, 1804.
7. *Мострас К.* Интонация на скрипке. – М.: Музгиз, 1962.
8. *Раабен Л.* История русского и советского скрипичного искусства. – Л.: Музыка, 1978.
9. *Роде П., Байо П., Крейцер Р.* Скрипичный самоучитель или полная теоретическая и практическая школа для скрипки. – М., 1870.
10. Словарь русского языка / Сост. С. И. Ожегов. – Изд. 3-е / Под общ. ред. С. П. Обонрского. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1953.
11. *Фесечко Г.* И. Е. Хандошкин: Монографический очерк. – Л.: Музыка, 1972.
12. *Ямпольский И.* Русское скрипичное искусство. – Л.: Музыка, 1951.
13. *Geminiani F.* The art of violin playing. – London, 1751.

М. Фуксман

МЕТР И РИТМ: ЧИСЛО И ЭНЕРГИЯ
СТАТЬЯ 2. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СВИНГА
Комплексный ритмический практикум в курсе сольфеджио

M. Fuksman

METRE AND RHYTHM: NUMBER AND ENERGY
ISSUE 2. THE INTERPRETATION OF SWING
Integrated rhythmical training session in solfeggio

Данная статья адресована музыкантам, прежде всего – преподавателям сольфеджио. В ней комплексный ритмический практикум, посвященный интерпретации свинга, рассматривается в своем теоретическом основании, с приложением набора упражнений и методических рекомендаций.

Ключевые слова: ритм, метр, джаз, свинг, скэт, ритмические упражнения.

This article is addressed to musicians (especially solfeggio teachers). Here «Swing Interpretation» rhythmical training session is examined in its theoretical basis, the set of exercises and methodological recommendations are attached.

Key words: rhythm, metre, jazz, swing, scat, rhythmical exercises.

Данная работа продолжает серию статей, посвященных ритму и метру в их численном и энергетическом проявлениях.

Теория. Мы трактуем свинг[1] в контексте некоторой предполагаемой, но еще не созданной его теории. Далее излагаются ее фрагменты, существенные для данной статьи.

Люди обмениваются информацией с окружающей их звуковой средой. В этом обмене их психические состояния, эмоции, чувства являются содержательным пластом, оформляющимся во внешнюю среду через характер и продукты интерпретационной деятельности людей – посредством внешнего исполнения звуков (звукоизвлечения), а также их внутреннего исполнения (в восприятии). Количественная сторона такого обмена может быть выражена с помощью понятий кинетической и потенциальной энергии, первая из которых связана с движением звуковых масс, а вторая – с их тяготениями. Качественные аспекты такого обмена связаны, в частности, и с определенностью средств выразительности музыки, например, метроритма.

Одним из базовых понятий, характеризующих деятельность людей в указанном обмене, является *метроритмический тонус* (кратко: *тонус*) – свойство, проявляемое людьми (субъектами) в информационном обмене между ними и звуковой средой действительности. *Содержание* тонуса – определённая экспрессивная психофизиологическая реакция субъектов на метроритмы среды и свои собственные. Это содержание выражается в *форме* характеристического распределения во времени кинетической и потенциальной энергий, присущих, с одной стороны, субъектам интерпретационной деятельности, а, с другой – звучащим продуктам такой деятельности.

Драйв – повышенный метроритмический тонус. Он предполагает двустороннее воздействие, при котором возрастание психической энергии экспрессивного переживания ведёт к значительному увеличению кинетической и потенциальной энергий звучащих продуктов этого переживания, и обратно.

Повышение кинетической энергии связано с ускорением смены ритмических единиц или их групп, с увеличением массы акцента[2]. Повышение потенциальной энергии проявляется в усилении тяготений метроритмических неустоев к устоям: одних звуков (их групп) к другим, интерпретационных метроритмов – к теоретическим, внутренне переживаемых метроритмов – к внешне звучащим. Повышение энергий маркируется в исполнении средствами громкостной динамики, артикуляции, тембра,

[1] В разделе, посвященном свингу как энергетическому феномену, автор добавил несколько упражнений к тем, которые исполнялись в указанной акции, а также расширил теоретический комментарий.

[2] Эта масса может рассматриваться в абсолютном выражении (жесткость тембра на условной шкале, оттенок громкостной динамики, звуковая плотность фактуры) или же в относительном (соотношение акцентного звука с окружающими безакцентными в указанных свойствах).

агогики, а также зонными явлениями в самом метроритме.

Свинг – историческая форма драйва, сформировавшаяся в основном в русле афроамериканской джазовой музыки, начиная с 1930-х годов (периодизация условна).

Некоторые формы повышения кинетической энергии, характерные для свинга:

1) подчеркнутый контраст метрических долей и внутридолевых времен по звучащей массе[3];

2) относительно быстрые смены артикуляционных типов в мелодико-ритмических построениях (макроритм), тембрально-динамических характеристик единичного тона (микроритм);

3) относительно значительные, быстрые, нерегулярные изменения *смещений*, где смещение – величина, характеризующая некоторую интерпретационную метроритмическую единицу, структуру в аспекте ее отклонения от теоретического прообраза[4].

Некоторые формы повышения потенциальной энергии:

1) «ямбические» артикуляционные тяготения чётных восьмых в последующие нечетные усиливаются;

2) существует подразумеваемая (внутренняя) пульсация триольных восьмых в метре 4/4[5], в ее рамках возникает тяготение внешней интерпретационной пульсации восьмых к теоретической модели 2:1, при этом смещения в интерпретационной пульсации связаны с различными факторами (стиль джаза, персональная исполнительская манера, темп, линеарный профиль мелодии и др.);

3) смещения, характеризующие метроритмические структуры различного типа и масштаба, группируются в волнообразные циклы, включающие рост и спад;

4) в одних случаях смещения могут насыщать энергией существующую метроритмическую систему, в которой устои, обеспечивающие определенность тяготений, сохраняются, в других случаях образуются альтернативные метроритмические системы, конкурирующие с основной системой в одновременности или даже временно вытесняющие ее.

Упражнение 8 (= 1.2). Свинг: триольные пульсации в метре 4/4. Данное упражнение представляет собой вариант Упражнения 1[6]. Целая делится на две половинные, половинная – на две четверти, четверть на три триольные восьмые. Полученная пульсация из 12 звуков подтекстовывается и распределяется между 5 группами. Пятая группа исполняет все четверти на любом ударном инструменте, вторая – только четные (up-beats). Третья группа обозначает третью восьмую в каждой тройке (off-beats); первая озвучивает все 12 восьмых. Наконец, четвертая группа интонирует едва ли не самое важное – свинговые восьмые, которые могут быть примерно трактованы как четверть с восьмой в триоли восьмых.

Методический комментарий. Выбор несколько странной подтекстовки объясняется фонетическими, артикуляционными, семантическими соображениями. Представим себе чередование слогов с долгими гласными (нечто вроде «ли-и», «ла-а») и с краткими («да»). Сценка для вживания – мама протяжно зовет девочек, играющих вдалеке: «Лиида! Лаада!». В русском языке долгота гласных не служит смыслоразличительным фактором. Иначе обстоит дело в языках западногерманской группы. «Ли(и)да» ориентируется скорей на немецкое *Lied* (песня) с долгим [i:][7], чем на *Lid* (веко) с кратким [i]. «Ла(а)да» имеет прообразом скорей нидерландское *laad* (погрузка) с полудолгим [iˑ], чем *lad* (парень) с кратким [i][8]. В плане артикуляции важно не только назвать имена близнецов (*Лида*, *Лада*), но и обозначить скрыто упомянутое действие: (Лида Ладе) *дала* [репродукцию] *Дали*. Ведь в исполнении джазовых духовиков часто именно так и артикулируются пары восьмых – в легато с четной длительности на нечетную[9]. Первый звук маркируется языком («да» – обычный слог), второй идет почти «под один язык»

[3] Звучащая масса определяется совокупностью громкостных, фактурно-плотностных, артикуляционных, тембровых свойств.

[4] По сфере действия различаем метрические и ритмические смещения. Основные характеристики смещений – величина (в долях или ритмических единицах) и направление (положительное при запаздывании интерпретационной структуры относительно теоретической, отрицательное в противоположном случае).

[5] Такое чередование делений длительностей на 2 и на 3 внешне напоминает перфектное и имперфектное деления, присущие мензуральной нотации, но отличается от них по культурной традиции.

[6] См. первую статью в предыдущем номере Альманаха.

[7] Знаки транскрипции, принятые Международной фонетической ассоциацией (The International Phonetic Association, IPAs) в системе обозначений Международного фонетического алфавита (The International Phonetic Alphabet, IPAl), приводятся в источнике [6]. В принципе изложение в статье кажется понятным и без фонетических обозначений, которые, однако, оставлены для любознательного читателя.

[8] В рамках статьи не учитывается, что гласные, противопоставленные внутри данных пар, различаются не только долготой.

[9] Существуют и другие типы артикуляции, применяющиеся в зависимости от контекста (например, мелодико-линеарного).

с первым («ла»). Энергию слога «да» следует в исполнении усилить (в числе прочего, любыми жестами «по гравитации» на слог «да»); при этом артикуляционное *marcato*/,/ не разрывает, однако, фразового *legato*. В целостном исполнении упражнения необходимо расслышать сочетание двух планов акцентов. В среднем плане идет пульсация четвертями, активные «ла» попадают на четные четверти. В малом плане тягучие «да» отмечают каждую третью из трех триольных восьмых. В данном упражнении, как и в других, целесообразно менять составы групп, чтобы каждый студент, по возможности, охватил весь представленный материал.

Теория. Аутентичное исполнение джаза часто порождает в людях не только экстатическое переживание текущего момента времени, но также ощущение возрастания энергий в циклах разной продолжительности. Рассмотрим, например, обыкновение слушателей джаза отмечать хлопками вторую и четвертую четверть четырехдольного метра. Вероятно, ощущение растущей полноты и напряжения нечетных долей в интерпретации слушателя усиливается (предыктовое качание). И вот, в кульминационной точке, редуцированная моторика *внутреннего* жеста как бы прорывается, упруго вспарывая социально предписанную поведенческую оболочку личности в жесте *внешнем* – иктовом ударе!

Упражнение 9. **Свинг: внутридолевое крещендо**. Слоги, взятые из упражнения 8, видоизменяются так, чтобы лучше ощутить внутридолевое крещендо. Максимально подчеркивается *относительная* сила акцентного времени – ведь после него идет пауза (расслабление и подготовка). Циклы крешендо у групп исполнителей варьируются по продолжительности (одна, две неполных доли), по метрической ориентации (начинаются с четных или нечетных долей).

Методический комментарий. Исполнение в медленном темпе очень эффективно. По мере вживания студентов в настроение речевая артикуляция подкрепляется телесной: подключаются содружественные движения все более крупных мышц тела. Уместно сопровождать произнесение текста плавными покачиваниями корпуса, скоординированными с дыханием. «Слабые» (в артикуляционном, но не обязательно в метрическом смысле!) моменты: покачивание вправо и вверх, слоги произносятся на нарастающем вязком вдохе. «Сильные» моменты: покачивание влево и вниз, на резком (но не слишком кратком!) выдохе[10]. Необходимо добиваться ощущения наполненности звуковой и жестовой артикуляции, как бы преодолевать сопротивление густой текучей среды.

Теория. В живом исполнении интерпретация свинга (восьмых) часто отклоняется от соотношения 2:1. Один из факторов, связанный с такими отклонениями, – темп произведения. Чем он медленней, тем интерпретационное соотношение ближе к 2:1, чем быстрей – тем ближе к 1:1. Очевидна методическая задача: как проработать постепенное «выравнивание» ритма, избегая при этом сложных для исполнения числовых отношений?

Упражнения 10. **Изменение интерпретации свинга в зависимости от темпа**. Удобные, привычные для слуха ритмические деления четвертной длительности связаны со степенями 2 (2, 4, 8) и 3 (3, 9), а также их произведениями. Используя соответствующие значения знаменателей, решим сначала задачу арифметически. Выстраиваем ряд частных, убывающих от 2:1 до 1:1. Например: 2:1 > 5:3 > 5:4 > 1:1. Представляем эти частные как отношения дробей со знаменателями $^1/_{36}$ и $^1/_{32}$. Учитывая при этом, что в одной четверти содержится 9 «триольных шестнадцатых внутри триольных восьмых» (по $^1/_{36}$ от целой длительности каждая)[11] или 8 тридцатьвторых (или $^1/_{32}$ от целой каждая), получаем последовательность убывающих частных:

(2:1 = $^6/_{36}$: $^3/_{36}$); (5:3 = $^5/_{32}$: $^3/_{32}$); (5:4 = $^5/_{36}$: $^4/_{36}$); (1:1 = $^4/_{32}$: $^4/_{32}$).

Упражнение 10.1. Пульсации на 2 и на 3. **Методический комментарий**. Упражнение исполняется без разделения на группы. Последовательность проработки (указаны номера одновременно исполняющихся строк): (1+5), (2+5), (3+5), (4+5). Такой порядок исходит не из выравнивания ритма, а из методического удобства: работа над пульсациями на 3 (первый, второй случаи) и на 2 (третий, четвертый) отдельно. В качестве предварительного этапа упражнение выполняется с акцентами только на начале каждой четверти, а затем – как написано. Следует обратить внимание на отчетливость акцентов. Пятая строка исполняется ударами ног (носок – пятка – носок – пятка), остальные – ударами рук. Темп достаточно медленный для отчетливого воспроизведения мельчайших ритмических единиц.

Упражнение 10.2. Сглаживание ритмического контраста. **Методический комментарий**. Здесь материал Упражнения 10.1 подвергается двояким изменениям. Все неакцентные слоги теперь следует произносить про себя,

[10] Символы взяты из обозначений направлений движения смычка у струнных инструментов. Зачастую движение смычком вверх воспринимается как вдох, вниз – как выдох.

[11] Характер пульсации триольных шестнадцатых внутри триольных восьмых отличается от смысла тридцатьвторых нонолей. Мы имеем в виду именно первые.

не теряя при этом в отчетливости внутреннего представления. Кроме того, здесь интерпретации свинга располагаются в порядке их приближения к ровным восьмым: (1+5), (3+5), (2+5), (4+5). Упражнение выполняется сначала в постоянном (медленном) темпе, а затем в прогрессирующем темпе, требующем все меньшей разницы между восьмыми. Именно данная фаза выполнения упражнения является целевой для всей группы Упражнений 10.

Теория. В джазе часто встречается исполнительский и методический прием, связанный с импровизационным пением на слоги – *скэт* (scat). В контексте идей когнитивной психологии можно рассматривать скэт как разновидность импровизационного пения на «бессмысленные слоги» («nonsense syllables», по Х. Эббинхаузу[12]). При этом выбор слогов[13], далеко не случайный, определяется, в числе прочего, их достаточно высокими ассоциативными значениями. Слоги оказываются осмысленными, с одной стороны, *символически*, в их связях с (условно-формальными) структурами естественного языка – фонетическими, ритмическими, лексическими, семантическими. С другой стороны, слоги отражают внеязыковую действительность (джазовое инструментальное звучание) *иконически*, уподобляясь ей в чувственно воспринимаемой форме.

Музыканту, для которого английский язык не является родным, полезно иметь в виду связи, существующие между *фонетикой* английской речи и музыкальной метрикой, ритмикой, артикуляцией в джазе (в том числе и в скэте). Обозначим их:

1) противопоставлению долгих и кратких гласных в языке отвечает триольная свинговая пульсация восьмых;

2) некоторые из типов открытых и закрытых слогов (соответственно, оканчивающиеся на гласный или согласный) явственно связаны с джазовой артикуляцией, в частности, наблюдается сходство между открытыми слогом [dɑ:] и исполнительской артикуляцией типа «акцент» (долгий, сильный, «вниз»), аналогично, закрытому слогу [dʌt] подобна исполнительская артикуляция типа «домик» (акцент краткий, резкий, «вверх»);

3) в английском языке при произнесении глухих взрывных согласных [p], [t], [k] возникает «аспиративный шум, воспринимаемый на слух как легкий краткий выдох… вызван увеличением скорости воздушного потока через голосовую щель, которая начинает функционировать как шумовой источник звука» [5, 275]: [p^h], [t^h], [k^h], в артикуляции джазовых духовых это явление отражается, с одной стороны, в выборе артикуляционного согласного, с другой стороны, музыкант может сознательно посылать часть воздуха мимо мундштука и тем самым контролировать процент примеси воздушного шума в звуке[14];

4) в английском языке гласные под ударением произносятся сильно и отчетливо, без ударения – редуцированно (менее отчетливо, более кратко, отчасти с утратой характерных признаков звука), в джазовой артикуляции, начинающейся со звука [d] произнесение гласного в *ghost notes* похоже на редуцированную форму (в слогах [dn], [d]), а в «нормативной» артикуляции – на полную ([dɑ:], ([du:]);

5) в английском языке, в отличие от русского, существуют дифтонги (от греческого δίφθογγος, что означает «с двумя звуками», «с двумя тонами») – «сочетания двух гласных в пределах слога» [2, *104*], вообще говоря, смена в пределах одного звукообразования (речевого слога, музыкального звука) колорита (тембра), иногда в совокупности с изменениями высоты тона, характерна и для произнесения дифтонгов, и для джазовой артикуляции, интонации, фразировки, существуют и конкретные соответствия, например, частичное подобие дифтонга [ʊə] (в английском слове *poor*) и противопоставления условных слогов [du:] и [wa:] при использовании сурдины на медных духовых инструментах.

Выбор слогов для скэта, с другой стороны, связан с особой атмосферой джаза (в особенности так называемого хот-джаза) – упоенным переживанием чувственной конкретности, наполненности бытия. Эта атмосфера проявляется, в частности, в форме мимезиса (характерного вообще для искусства), но окрашенного в своеобразные «блюзовые» тона. В исполнении джазмена сочетаются подчеркнуто театральная самопрезентация музыканта (часто с комическим оттенком), амбивалентное сочетание печали и самоиронии, обходное выражение запретной тематики (например, сексуальной) в словах-эвфемизмах или звукосочетаниях, указывающих на означаемое иконически, по звуковому сходству. Таким означаемым могут служить не только образы исполняемого сочинения, но и детали обстановки исполнения: характер звучания инструментов[15], фоновый шум аудитории, движения исполнителей и/или слушателей и другие.

Голос, использующий скэт, выступает как

[12] См., например, работу Х. Эббинхауза [4].

[13] Часто использующиеся звукоподражания, не связанные со слогами, здесь не рассматриваются.

[14] Такое явление заметно, например при использовании субтона на саксофоне.

[15] Часто встречаются диалоги, в которых вокалист и инструменталист как бы передразнивают друг друга, соревнуясь в остроумии и звукотворческой фантазии.

универсальный имитатор инструментов. Для изображения духовых инструментов используются слоги «да» ([dɑ:]), «ду» ([du:]), «дат» ([dʌt]), «дн» ([dn]), «бап» ([bʌp]), «би» ([bi]), «шу» ([ʃu:]), «луи» ([lui]) и другие. Для изображения голосом ударных инструментов (vocal percussion, vocal drumming) используются иные слоги. Они обычно соответствуют звучанию отдельных инструментов джазовой ударной установки, а также других ударных инструментов. Распространено изображение басового барабана посредством слогов «ду» ([du]), «бу» ([bu]), малого барабана через «ка» ([ka] или даже «ке» [kə]), закрытого хэта с помощью «ти», «ть», «ки», «кь», «чи», «чь» ([ti], [tʲ], [ki], [kʲ], [tʃi], [tʃʲ]), тарелки (Ride Cymbal) путем «тей» ([tej]), «цей ([tsej]) и т. д.[16]. Здесь знаком [ʲ], согласно IPAl, обозначена палатализация – «наложение дополнительной язычной артикуляции [и]-образного типа» [1, *283*][17].

Упражнение 11. Использование слогов для имитации ударных инструментов. В упражнении воспроизводится звучание басового и малого барабанов (bass-drum, snare-drum), открытого и закрытого хай-хэта (hi-hat), тарелки (ride cymbal), а также некоторых других ударных: конги (conga), каубелла (cowbell). Вокальным ударным поручаются элементарные ритмические фигуры, что позволяет музыкантам сосредоточиться на точности воспроизведения инструментов-прообразов. Слоги, соответствующие звучанию одного и того же инструмента, варьируются в зависимости от способа звукоизвлечения, желаемого тембра, ритмической фигуры.

Методический комментарий. Упражнение желательно проработать отдельно для каждого инструмента. На первом этапе каждая из партий исполняется всеми группами в унисон. На втором этапе студенты вступают поочередно; каждый из них исполняет четырехтактное построение и замолкает до конца упражнения.

Отрабатывать манеру произнесения слогов необходимо в ориентации и на нормы английского произношения, и на звучание имитируемого инструмента. Присущая английской фонетике манера произнесения корректируется в связи с имитацией частотного спектра конкретного ударного инструмента, а также в контексте данного «удара» в составе ритмического рисунка. Например, в общем случае, акцентные длительности ритмического рисунка озвучиваются слогом с полным гласным. В неакцентных длительностях гласный звук в той или иной степени редуцируется. В сравнительно подвижных рисунках для удобства произнесения начальный согласный в слогах варьируется («т» – «д» – «б», «т» – «к» – «ч», «т» – «ц» и т. д.). Вариации гласного или конечного [j] соответствуют определенной манере резонирования инструмента в воображаемом пространстве. Высота интонирования зависит от частотного спектра воспроизводимого инструмента.

Басовый барабан. Базовый слог – «ду», вариация – «ту». Вариант артикуляции с подобной же атакой – «бу» (его удобно применять в сравнительно подвижных ритмических рисунках, комбинируя с «ду»), с более жесткой – «ту». Важно помнить, что в отличие от русских звуков [т], [д] родственные английские [t], [d] требуют положения языка у альвеол. Слоги интонируются в нижней части певческого диапазона.

Малый барабан. Базовый слог – «ка». Количество аспирации отражает представление исполнителя о том, как у конкретного малого барабана дребезжат струны. Слоги интонируются в средней части певческого диапазона.

Тарелка (Ride cymbal). Базовый слог – «цей», вариации – «тей» (полная форма), «ти» и «тй» (редуцированные формы).

Хай-хэт. Базовый слог для закрытого хай-хэта – «ти»; вариации полной формы – «ки», «чи»; вариации редуцированной формы – «ть», «кь», «чь». Базовые слоги для открытого хай-хэта – «тей», «кей», «чей». Для данного конкретного случая выбирается тот из них, который удобен (контрастирует смежным слогам) и отражает желаемый характер звучности.

Остаточный звук открытого хай-хэта и тарелки содержит ярко выраженный высокочастотный компонент. Для его имитации рекомендуется использовать протянутые звуки [j] и [ç]. Последний звук, характерный, например, для немецкого языка, можно получить, произнося русский «й» как тихий выдох, без голоса. Слоги интонируются несколько выше середины певческого диапазона.

Конги. Базовый слог для конгов – «дн», самостоятельная вариация – «гн». В мелких рисунках «дн» дополняется слогами «ту», «тн». Резонанс инструмента обозначается при чтении продлением сонорного «н» ([n]) или же звука, приближающегося к [ŋ]. Необходимо отразить разницу в звучании конгов разного размера, интонируя соответствующие слоги на разной высоте. Слоги интонируются в средней части певческого диапазона.

Каубелл. Базовый слог для обычного звучания каубелла – «кинь», для акцентного удара –

[16] См., например, работы специалистов [3; 5].

[17] В русском языке эта артикуляция задействована в произнесении мягких согласных, как, например, в слове *тень*. Средняя часть языка поднимается к твердому небу.

«кн». Остаточные звуки ([n] и [ŋ]) исполняются при имитации каубелла выше, чем при имитации конгов. Разумеется, акцентированный звук громче безакцентного. Слоги интонируются несколько выше середины певческого диапазона.

По мере освоения упражнений центр внимания переносится с достоверной передачи инструментального звучания на воплощение телесной энергии, драйва. Содружественные телесные движения не отрабатываются специально, хотя их спонтанное появление может свидетельствовать о возрастании исполнительской внутренней энергии.

Теория. Блюз – один из фундаментальных жанров, а также форм в джазе. 12-тактное построение блюзового квадрата (формы одной из вариаций) обычно делится на три четырехтакта. Часто четырехтакт объединяется мелодико-тематически с помощью риффов – повторяющихся мелодических моделей. В этих случаях в блюзовом квадрате обычно содержится три проведения риффа.

Существуют традиции определенного фактурно-ритмического оформления блюзового аккомпанемента. Далее моделируется организация ударных в таком аккомпанементе. В качестве основы выступает партия тарелки. Басовый и малый барабаны играют заполнения. Присутствие прочих инструментов факультативно.

Упражнение 12. **Вокальная перкуссия в блюзе**. Данное упражнение, исполнявшееся как аккомпанемент к пьесе М. Фуксмана «Two & Three Blues», отражает характерные особенности структуры ее темы. Пять групп ударных инструментов поддерживают двух- или трехслойную полиметрическую структуру. Так, в первых шести тактах господствует основной четырехдольный метр. Поддерживающие его группы 1, 4, 5 исполняют двухтактные риффы. Группы 2, 3, однако, исполняет риффы длиной 6/2 и 3/2 соответственно, закрепляя метр 3/2 в качестве полиметрического контрапункта к основе. Дестабилизирующее воздействие полиметра сказывается далее, в тактах 7–12. Основной метр сохраняется только в риффе пятой группы. Группы 2,3 исполняют риффы в метре 3/2, группы 1, 4 – в метре 3/4. Получаются два шеститакта: в первом преобладает основной метр, во втором – побочные метры.

Методический комментарий. Сложное упражнение, сочетающее различные трудности, предполагает достаточно качественное выполнение предыдущих упражнений. Оно разучивается группами поочередно. Каждая из групп исполняет партию одного инструмента с вариациями, кроме первой, «играющей» на двух барабанах. Упражнение исполняется всеми вокалистами вместе сначала a capella, потом мысленно (в молчании) при прослушивании фонограммы (или при «живом» исполнении). Наконец, упражнение звучит как сопровождение к полной фактуре блюза.

При отдельном разучивании риффов каждой группой важно, удерживая стабильность метрических долей, обеспечить фразировку, соответствующую текущему метру. Существенного внимания требует также звуковое разнообразие при смене вариаций в звучании инструментов. Главная же цель – в большей мере приблизиться к ощущению джазового драйва.

В музыкальном тексте ритм и метр – с гармонией их чисел, напряженностью их энергий – пребывают в сфере возможности. И только продукты звукотворческой воли музыкантов, вырывающиеся изнутри вовне (хотя бы только в упражнениях) и погружающиеся извне внутрь, выводят числа и энергии в сочное и трепетное акустическое бытие в сфере действительности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Кодзасов С., Кривнова О.* Общая фонетика. – М.: РГГУ, 2001.

2. *Реформатский А.* Введение в языковедение. – М.: , 1996.

3. *Carroll W.* Mouth drumming. Volume: Introduction to vocal percussion with Wes Carroll [DVD]. – San Fransico, 1998.

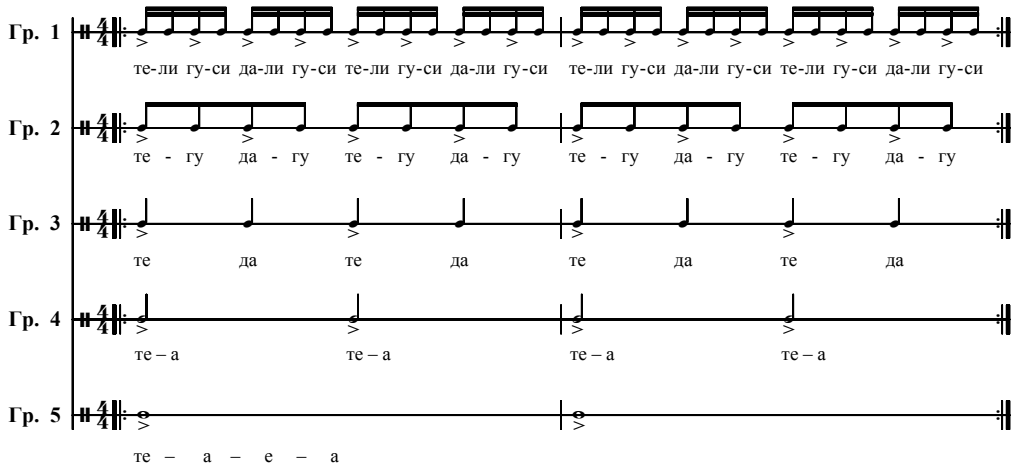
4. *Ebbinghaus H.* Memory. – New York, 1964. (Originally published 1885).

5. *Filz R.* Vocal Percussion 1. Drums`n`voice. For percussion or vocal ensemble. – Wien, 2002.

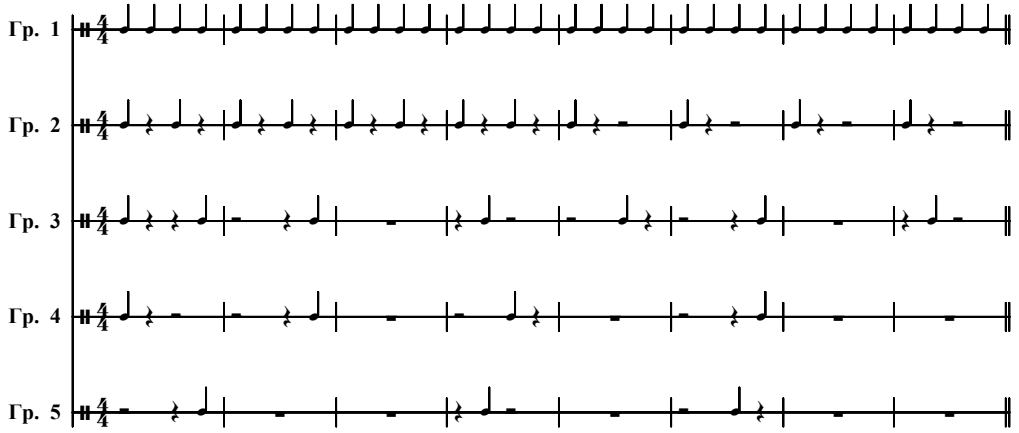
6. The International Phonetic Alphabet [Электронный ресурс]. URL: http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_chart_(C)2005.pdf.

УПРАЖНЕНИЯ[1]

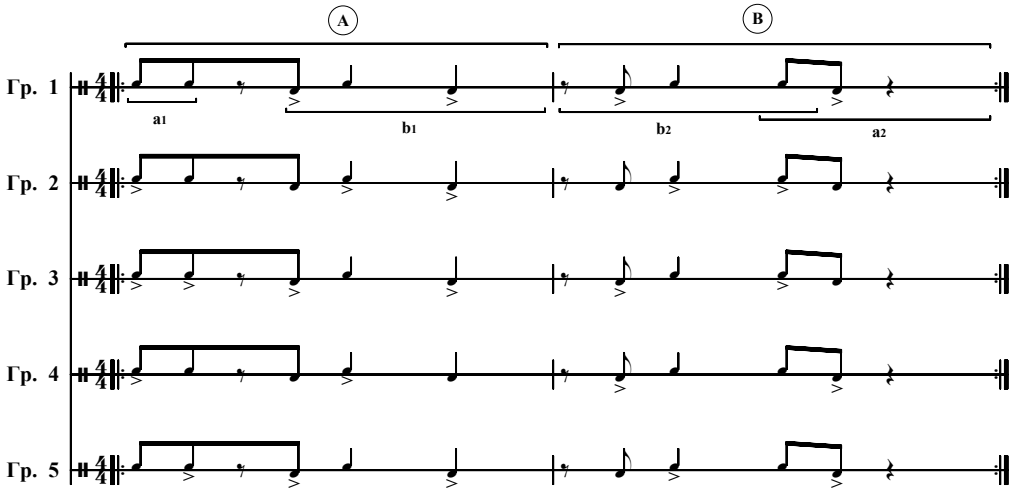
Упражнение 1



Упражнение 2

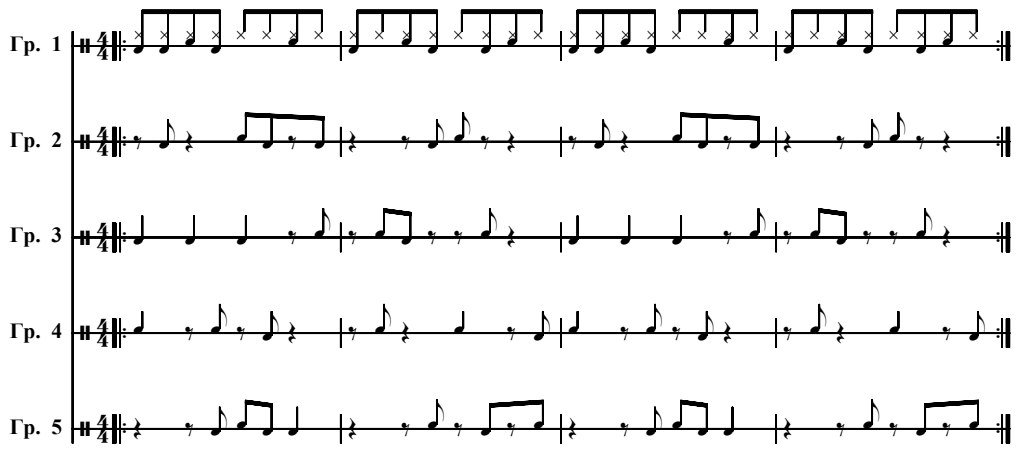


Упражнение 3

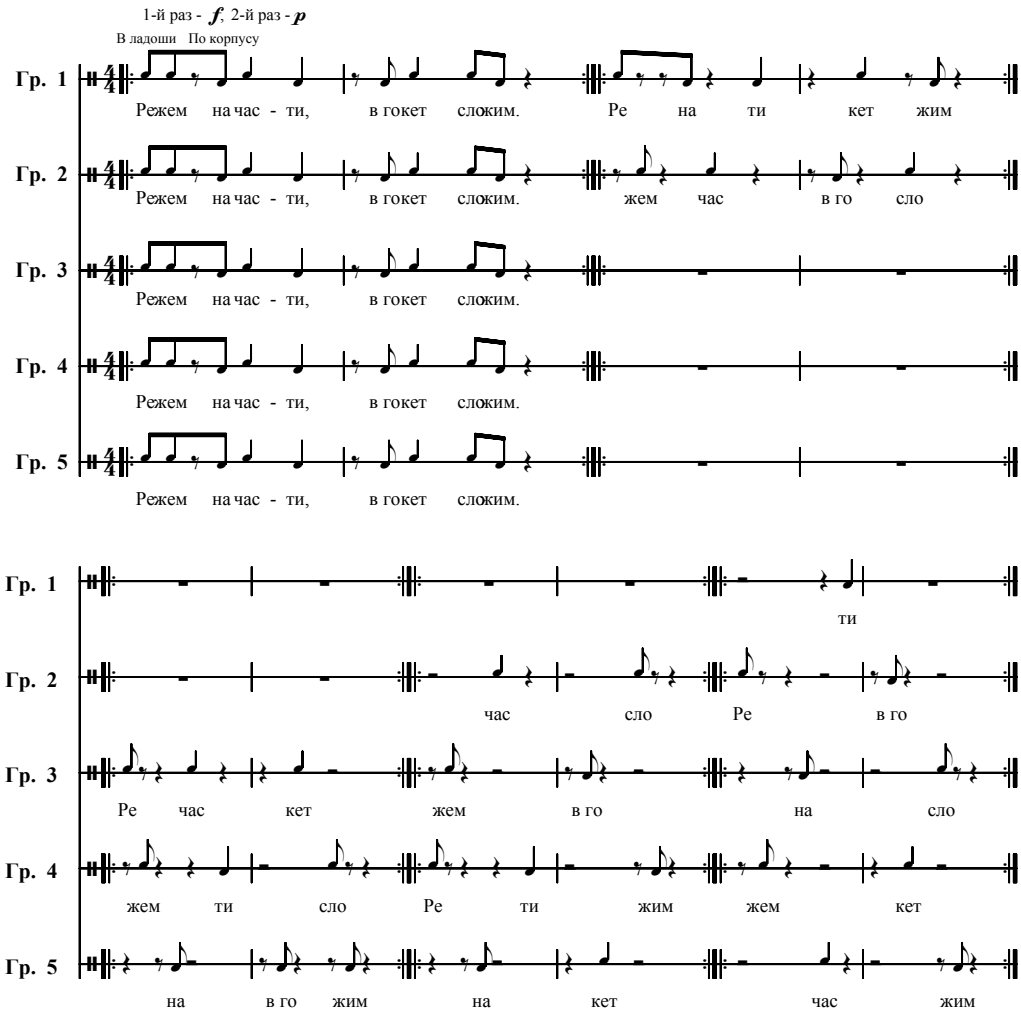


[1] Приводятся упражнения к обеим статьям М. Фуксмана (Статья 1 опубликована в предыдущем выпуске журнала).

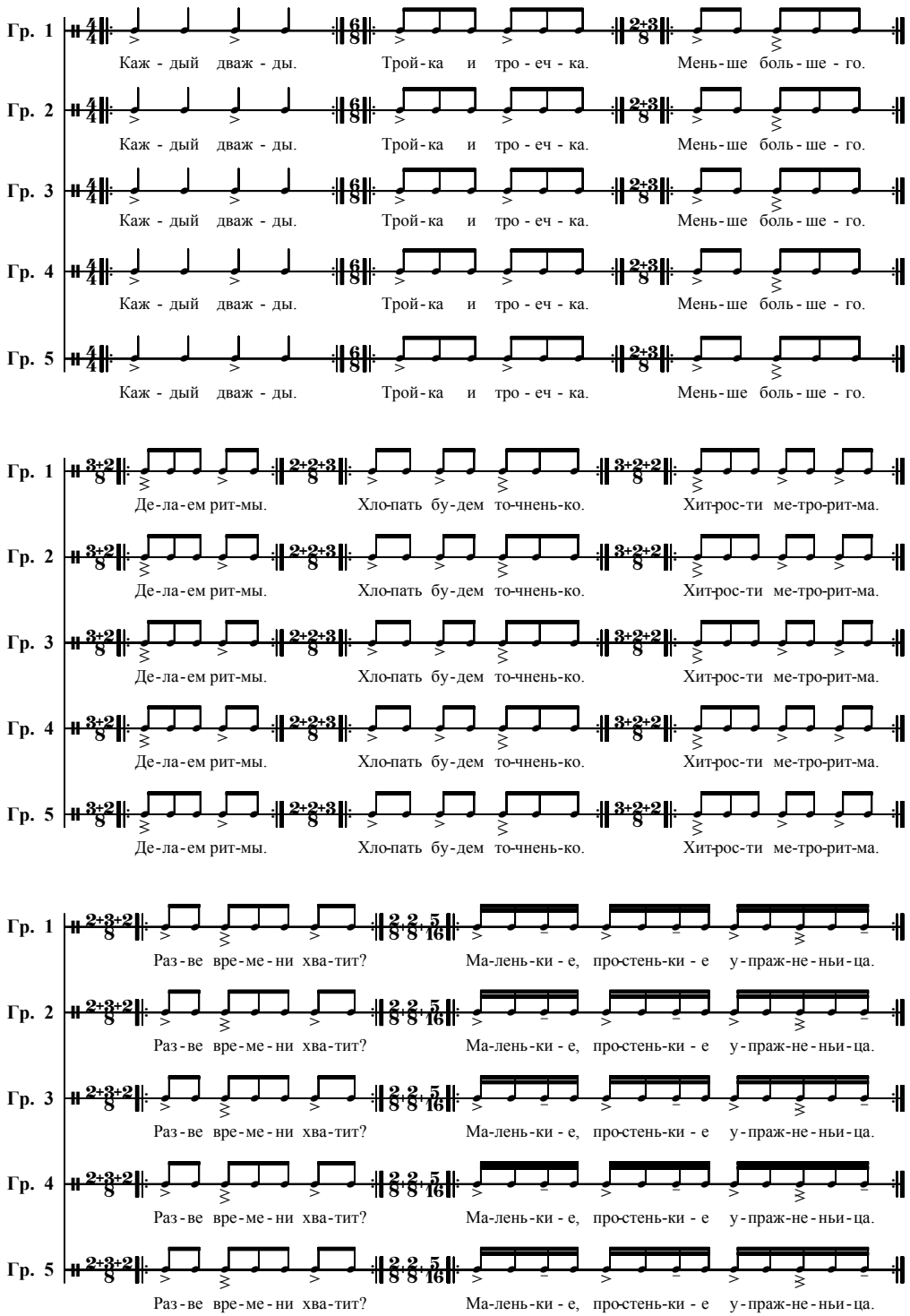
Упражнение 4



Упражнение 5



Упражнение 6



Упражнение 7

Упражнение 7.1. 3/4 + 2/4 **Упражнение 7.2. 3/4 + 4/4**

Гр. 1 тро - еч - ка, тро - еч - ка тро - еч - ка, тро - еч - ка тро - еч - ка, тро - еч - ка

Гр. 2 двой - ка, двой - ка, двой - ка туш - ка, чет - вер - туш - ка, чет - вер - туш - ка, чет - вер -

Гр. 3 тро - еч - ка, тро - еч - ка тро - еч - ка, тро - еч - ка тро - еч - ка, тро - еч - ка

Гр. 4 двой - ка, двой - ка, двой - ка туш - ка, чет - вер - туш - ка, чет - вер - туш - ка, чет - вер -

Гр. 5 двой - ка, двой - ка, двой - ка туш - ка, чет - вер - туш - ка, чет - вер - туш - ка, чет - вер -

Упражнение 7.3. 3/4 + 5/4

Гр. 1 тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка

Гр. 2 пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды

Гр. 3 тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка

Гр. 4 пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды

Гр. 5 пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды

Упражнение 7.4. Числа на ярмарке. 3/4 +2/4 +5/4 + 4/4

ласковые матушки и бабушки 1-й раз - ***f***, 2-й раз - ***mf***, 3-й раз - ***mp***, 4-й раз - ***p***

Гр. 1 тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка,

озорные девчонки 1-й раз - ***mf***, 2-й раз - ***mp***, 3-й раз - ***p***, 4-й раз - ***f***

Гр. 2 двой-ка, двой-ка, двой-ка, двой-ка, двой-ка, двой-ка, двой-ка, двой-ка, двойка, двой-ка, двой-ка, двой-ка,

угрюмые дылды 1-й раз - ***mp***, 2-й раз - ***p***, 3-й раз - ***f***, 4-й раз - ***mf***

Гр. 3 Пять взя - ли триж-ды, пять взя - ли триж-ды, пять взя - ли триж-ды, пять взя-ли трижды, пять взя - ли триж-

секретничающие сплетницы 1-й раз - ***p***, 2-й раз - ***f***, 3-й раз - ***mf***, 4-й раз - ***mp***

Гр. 4 туш - ка, чет - вер-туш - ка, чет-вер-туш-ка, чет - вер - туш-ка, чет-вер-туш-ка, чет-вер-туш-ка, чет-вер-

неутомимые часики ***mp***

Гр. 5 ци

Гр. 1 тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка,

Гр. 2 двой - ка, двой - ка, двой - ка, двой - ка, двой - ка, двой - ка, двой - ка, двой - ка, двой - ка,

Гр. 3 ды, пять взя - ли триж - ды, Пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды, пять взя -

Гр. 4 туш - ка, чет - вер - туш - ка, чет - вер - туш - ка, чет - вер - туш - ка, чет - вер - туш - ка,

Гр. 5 ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци

Гр. 1 тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка, тро - еч - ка,

Гр. 2 двой - ка, двой - ка, двой - ка, двой - ка, двой - ка, двой - ка, двой - ка, двой - ка, двой - ка,

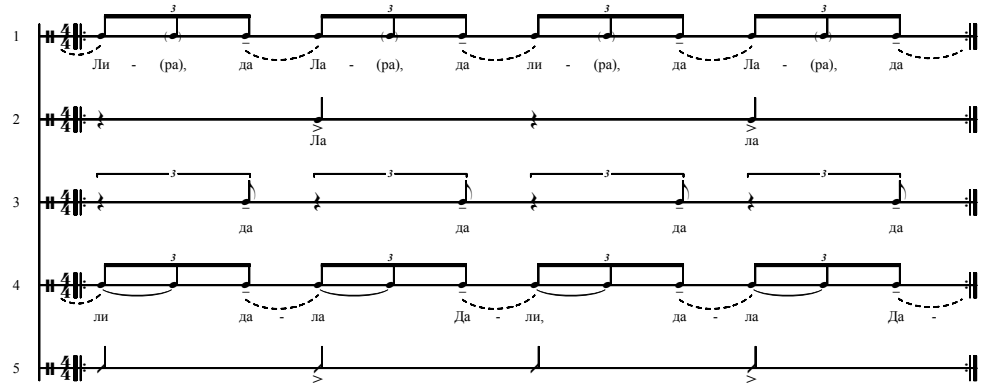
Гр. 3 ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды, пять взя - ли триж - ды,

Гр. 4 чет - вер - туш - ка, чет - вер - туш - ка, чет - вер - туш - ка, чет - вер - туш - ка, чет - вер -

Гр. 5 ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци ци

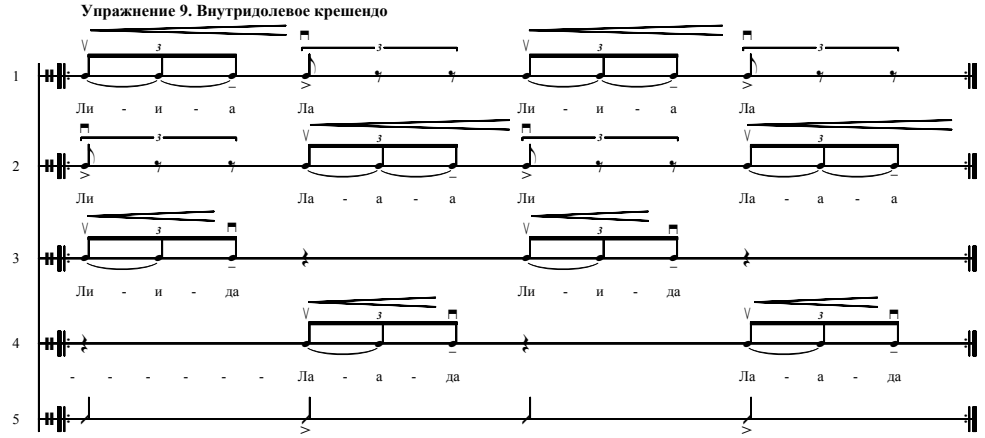
Упражнение 8

Упражнение 8. Свинг: триольные пульсации в метре 4/4



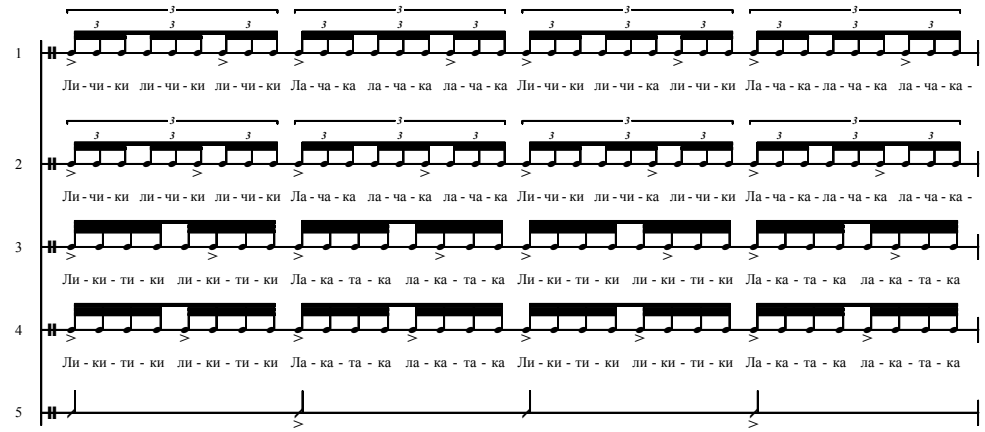
Упражнение 9

Упражнение 9. Внутридолевое крешендо

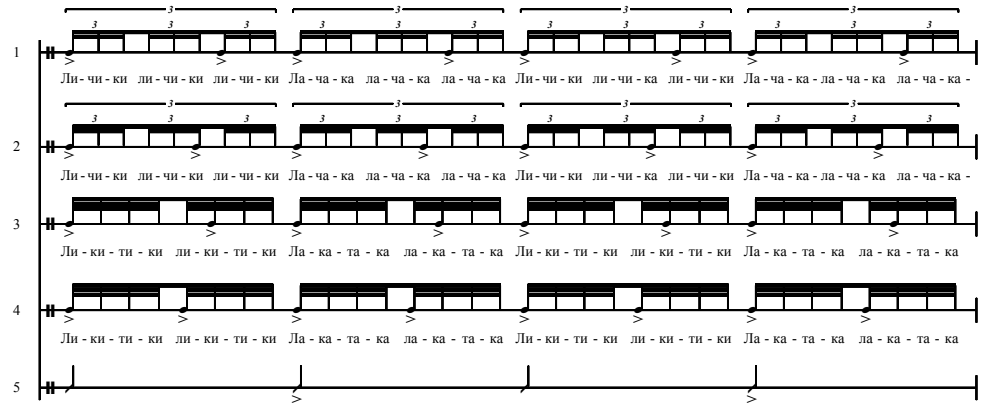


Упражнение 10

Упражнение 10.1. Изменение интерпретации свинга в зависимости от темпа. Пульсации на 2 и на 3

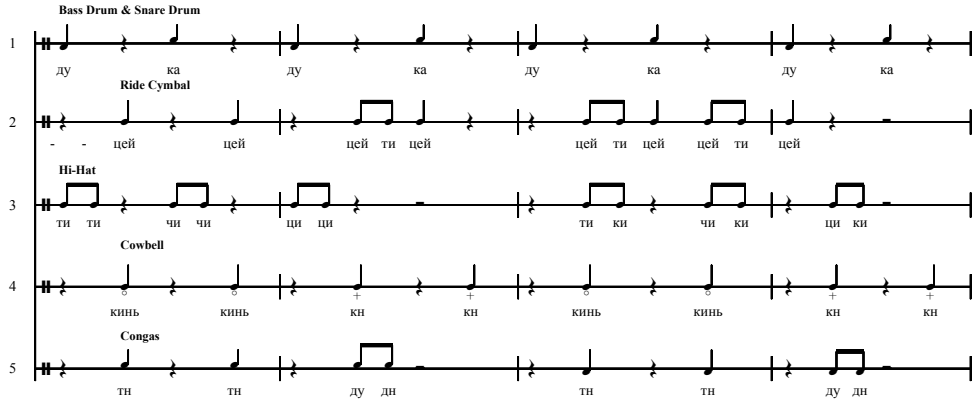


Упражнение 10.2. Изменение интерпретации свинга в зависимости от темпа. Сглаживание ритмического контраста



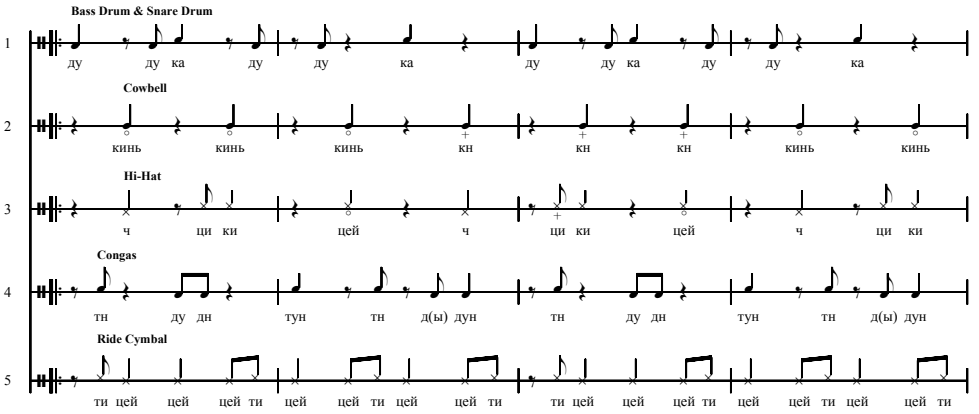
Упражнение 11

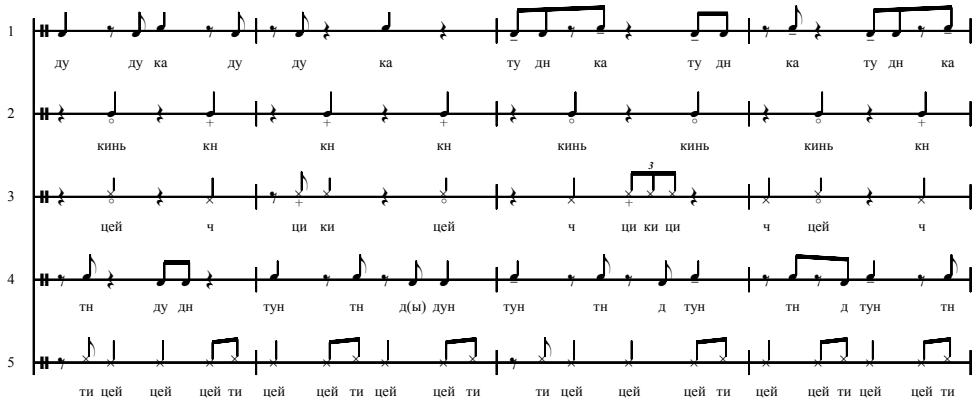
Упражнение 11. Вокальная перкуссия в джазе

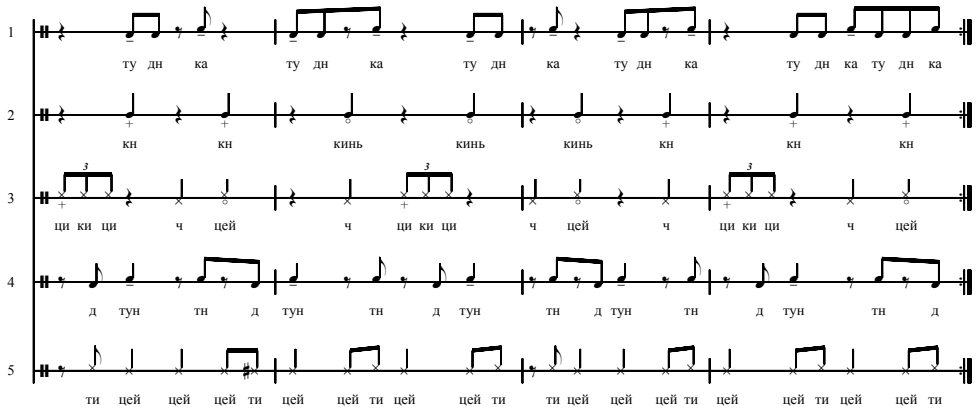


Упражнение 12

Упражнение 12. Вокальная перкуссия в блюзе




1
ду ду ка ду ду ка ту дн ка ту дн ка ту дн ка
2
кинь кн кн кн кинь кинь кинь кн
3
цей ч ци ки цей ч ци ки ци ч цей ч
4
тн ду дн тун тн д(ы) дун тун тн д тун тн д тун тн
5
ти цей цей цей ти цей цей ти цей цей ти ти цей цей цей ти цей цей ти цей цей ти


1
ту дн ка ту дн ка ту дн ка ту дн ка ту дн ка ту дн ка
2
кн кн кинь кинь кинь кн кн кн
3
ци ки ци ч цей ч ци ки ци ч цей ч ци ки ци ч цей
4
д тун тн д тун тн д тун тн д тун тн д тун тн д
5
ти цей цей цей ти цей цей ти цей цей ти ти цей цей цей ти цей цей ти цей цей ти

ПЕРЕВОДЫ

TRANSLATIONS

И. Жордания

ИСЧЕЗНОВЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО МНОГОГОЛОСНОГО ПЕСНОПЕНИЯ КАК ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Dr J. Jordania

DISAPPEARANCE OF TRADITIONAL POLYPHONIC CHURCH CHANT AS AN ISSUE OF CULTURAL ANTHROPOLOGY

В статье исследуются причины исчезновения традиционного хорового пения в различных культурах и его частичного «островного» или «очагового» сохранения. Главной причиной автор считает появление и развитие членораздельной речи.

Ключевые слова: традиционные культуры, многоголосие, культурная антропология, исчезновение многоголосного пения.

This work examines the reasons of the disappearance of traditional choral singing in various cultures, as well as its partial «insular» or «focal» preservations. The author considers the emergence and development of articulate speech to be the main cause of the gradual disappearance of multipart singing.

Keywords: traditional cultures, polyphony, cultural anthropology, the disappearance of many-voiced singing.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Иосиф Жордания родился и получил образование в Грузии. В 1978 году он закончил Тбилисскую государственную консерваторию по специальности этномузыкология, в 1982 защитил кандидатскую, а в 1991– докторскую диссертации. С 1979 по 1995 И. Жордания преподавал в Тбилисской государственной консерватории, а в 1988–1995 годы был главой музыкологического сектора Центра по изучению культур Средиземноморья при Тбилисском государственном университете. С 1995 Иосиф Мендиевич живет и работает в Австралии, является Почетным научным сотрудником Мельбурнского университета, поддерживает тесные профессиональные связи с Грузинской государственной консерваторией, где он является руководителем международного отдела Исследовательского центра по изучению традиционного многоголосия.

И. Жордания – специалист в области традиционного многоголосия, автор нескольких монографий и сотен статей, опубликованных на английском, арабском, болгарском, грузинском, испанском, китайском, русском, финском, французском, японском и др. языках. Его вторая монография «Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech» (2006), изданная в Тбилиси на английском языке, получила Премию имени Фумио Коизуми, которая присуждается за выдающиеся заслуги в области этномузыкологии (2009). В свое время эту престижную награду вручали Джону Блэкингу и Бруно Неттлу.

Обладая уникальной копилкой фактологических данных, имея живые примеры из музыкальных многоголосных культур всего мира, И. Жордания на сегодняшний день является ученым мирового уровня, чьи взгляды во многом меняют устойчивые представления, сложившиеся в современной культурной антропологии.

Книга «Кто задал первый вопрос? Генезис хорового пения, мышления, языка и речи» получила широкий отклик не только у музыкантов, этномузыкологов, но и у этнологов, биологов и ученых-генетиков, предложивших продолжение исследований с участием известного специалиста-музыканта[1]. Книга заинтере-

[1] См.: *Лобанов М.* Кто же задал первый вопрос? Рецензия на книгу И. Жордании «Кто задал первый вопрос? Генезис хорового пения, мышления, языка и речи» // Живая старина. – 2008. – № 3. – С. 62–65.

совала португальских ученых, которые, вначале пригласив И. Жорданию на форум по многоголосию в Портель, затем выразили желание издать расширенный двухтомный вариант книги. Работа завершена и ждет выхода в свет. В 2011 ученый был приглашен для чтения лекции и проведения семинара в Париже для научной общественности Франции. Мероприятие организовал всемирно известный этномузыколог Симха Аром. Лекция, прошедшая в здании Национального музея зоологии и биологии, была посвящена раскрытию роли музыки в эволюции человека и вызвала широкий общественный резонанс.

Несколько разделов монографии «Кто задал первый вопрос? Генезис хорового пения, мышления, языка и речи» были опубликованы в серии выпусков «Вестника Адыгейского государственного университета» в 2008–2010 годах[2].

Настоящая публикация является переводом двух разделов монографии «Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech». Читателю представлены основные тезисы исследования, определяющие концептуальные взгляды автора на проблему повсеместного исчезновения традиционного многоголосного песнопения и его частичного «очагового» сохранения.

Впервые идею о том, что полифония в европейское профессиональное музыкальное искусство пришла из традиционной музыки, высказали немецкий историк музыки Мариус Шнайдер и французский ученый Поль Коллер. Более последовательно эти идеи развивал американский антрополог Брюс Ричман. Однако их умозаключения основывались не столько на мировом музыкальном опыте, географических картах распространения традиционного вокального многоголосия, сколько на камеральной работе, обобщающей большой корпус письменных источников.

В то же время большинство ученых-музыкантов придерживались другой точки зрения, согласно которой многоголосие появилось из одноголосия в ходе естественной эволюции человеческого мышления и как пример развития и усложнения человеческого интеллектуального потенциала. Отдельные сомнения в реалистичности этих умозаключений (например, идеи польского музыковеда Ю. Хоминьского, российского ученого М. Харлапа и др.) в принципе не поколебали устоявшихся представлений о мировом развитии полифонии. В этом ракурсе многие идеи И. Жордании не просто революционны, но и весьма убедительны, ибо автор подкрепляет свои гипотезы новейшими данными, полученными учеными-генетиками, археологами, антропологами и оперирует музыкальными «археологическими» фактами, собранными со всех концов света. Этому способствует знание обширной литературы на разных языках (И. Жордания свободно владеет тремя языками).

До публикаций И. Жордании мало кто знал, что традиционное многоголосие существовало в культурах японцев, китайцев, вьетнамцев и у многих других народов, устойчиво считавшихся носителями вокально одноголосных культур. И. Жордания впервые составил карты распространения вокального многоголосия в мире, обратил внимание на взаимосвязь, казалось бы, далеких друг от друга явлений, таких, как заикание и вокальное многоголосие.

Довольно революционно выглядит предположение ученого о причинах появления европейского многоголосного профессионального искусства. И. Жордания считает его результатом синтеза двух огромных и довольно разных пластов – ближневосточного монофонического пения и древнего европейского народного многоголосия. Факты неравного распределения хорового пения на различных континентах автор объясняет асинхронным изменением речи в различных человеческих поселениях. Доказательством тому служат многочисленные археологические открытия XX века. Отсутствие хорового многоголосного пения в музыкальных культурах жителей Восточной Азии, у американских и австралийских аборигенов объяснимо ранним приобретением этими народами членораздельной речи.

Идеи И. Жордании переворачивают наше представление о развитии искусства и эволюции человека. Его мысли провоцируют на дискуссию и творческий диалог, и в этом также состоит ценность представленной публикации.

[2] *Жордания И.* К теории формирования вокального многоголосия (пер. А. Н. Соколовой) // Вестник Адыгейского государственного университета. Вып. 10. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2008. – С. 196–201; *Жордания И.* К проблеме происхождения гетерофонии в Восточной Европе (пер. А. Н. Соколовой) // Вестник Адыгейского государственного университета. Вып. 4. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2009. – С. 229–236.

Я глубоко убежден, что невозможно решать проблему происхождения многоголосия без учета широкого круга вопросов о процессах эволюции человека и происхождения языка и речи. С другой стороны, многие кардинальные проблемы ранней эволюции человека невозможно понять без учета процессов развития музыкальной деятельности человека (хорового пения, чувства ритма, огромного психологического воздействия музыки на мозг человека и т. д.).

В эту же сложную систему естественно вплетается вопрос о постепенном исчезновении традиционного многоголосия в самых различных культурах и вопрос о причинах его «островного» или «очагового» сохранения. Даже беглого обзора достаточно, чтобы убедиться в том, что в обозримом историческом прошлом ни одна одноголосная традиционная музыкальная культура не стала многоголосной, т. е. ни в одной традиционной культуре мы не наблюдаем перерождения монодической песенной системы в полифоническую. В то же время примеров исчезновения многоголосных традиций предостаточно. Можно с уверенностью говорить, что тенденция исчезновения традиционного многоголосия в мире является не преобладающей, а **безальтернативной**. Случаи исчезновения многоголосных вокальных традиций известны в Европе, Азии, Африке, Америке и Океании. Однако при этом мы не обладаем ни одним примером появления вокального многоголосия в ходе естественной эволюции монофонной культуры. Это означает, что универсально принятая идея относительно естественного эволюционного (культурного) преобразования монофонического пения в полифоническое пение – очередной беспочвенный миф.

В мировой музыкальной науке больше чем столетие назад утвердилось представление о том, что многоголосное пение является более высокой формой музыкального мышления, новой стадией музыкального развития, которая появилась после того, как человечество исчерпало все средства дальнейшего развития в пределах первоначальной монофонической традиции. Согласно этой парадигме, вокальная монодия есть начальная стадия развития традиции вокального многоголосия. Если согласиться с этой точкой зрения, то естественно ожидать, что география распространения вокального многоголосия в пределах исторической дистанции должна постепенно и неуклонно расширяться. В то же время историческая реальность не дает нам примеров для такого утверждения и, более того, мой собственный опыт исследования в области традиционных многоголосных культур показывает, что эта парадигма происхождения вокального многоголосия должна быть существенно пересмотрена.

В этой связи вопрос исторической динамики является и наиболее актуальным, и одновременно сложно решаемым. Поскольку мы не можем непосредственно наблюдать процесс появления (или исчезновения) многоголосных вокальных традиций, постольку мы должны использовать все имеющиеся документированные факты из истории человечества и попробовать на основе имеющихся данных реконструировать интересующие нас процессы появления или исчезновения вокальных многоголосных традиций.

В поисках фактов исторической динамики я постарался составить два списка – один, состоящий из фактов потери традиции многоголосия, и второй, состоящий из фактов возникновения многоголосной традиции из недр одноголосия. Сначала просмотрим известные нам факты потери традиции многоголосного пения.

• Северная Европа. Согласно письменным источникам высокообразованного валлийца Джираллдуса Камбренсиса, большая группа народов североевропейских стран (от Скандинавии до Британских островов) до конца XII столетия имела традиционное многоголосное пение [8]. В то же время современные источники свидетельствуют, что в культуре современных северных народов традиционного многоголосия практически нет, а есть лишь поздний европейский стиль многоголосия с параллельными терциями. Только Исландия сохранила более раннюю форму многоголосия, возможно, связанную с ранними формами европейской профессиональной музыки.

• Италия. В Ломбардии секундовое многоголосие было зафиксировано в XV столетии, но позже этот вид песнопения исчез [7].

• Литва. Уникальный вокальный многоголосный стиль *сутартинес*, основанный на постоянном использовании секундовых сочетаний, исчез в течение последних двух столетий [14].

• Латвия. Традиция трехголосного пения с бурдоном, находящимся в середине многоголосной структуры, и третьего голоса, составляющего нижнюю секунду по отношению к бурдону, была зафиксирована А. Юрианом в конце XIX столетия. Ныне данная традиция бесследно исчезла [9].

• Эстония. Традиция бурдонного многоголосия была зафиксирована Тампере еще в начале XX столетия [22]. Однако до конца XX века данная традиция не дожила.

• Россия. В 1920-х годах Е. Гиппиус в фольклорных экспедициях в северной части России записал уникальные дуэты и трио, исполняю-

щиеся на основе автономных мелодических линий. В последующие годы подобное многоголосие никем не фиксировалось [24].

• Сицилия. Согласно архивным данным, западная часть Сицилии была столь же многоголосной, как и остальная часть этого средиземноморского острова, но после землетрясения 1968 года традиция оказалась потерянной [11].

• Македония. Согласно исследованиям македонских этномузыкологов в результате правительственной политики традиция македонского пения, связанная с острозвучащими диссонантными секундами, в основном исчезла в период с 1950-х до 1980-х годов [5].

• Калифорния. Исторические источники и архивные записи свидетельствуют об исчезновении интересных форм вокального контрапункта, характерных для южно-калифорнийских индейцев [13].

• Венесуэла. Изабель Арец [4] говорит об общей тенденции исчезновения трехголосного пения в регионах Лара, Фалкон и Португеза.

• Тайвань. Согласно японским архивным записям маленькое горное племя *сайсат* имело традицию пения параллельными квартами. Традиция исчезла во второй половине XX столетия [23].

• Полинезия. А. Кепплер отмечает, что шестиголосное пение на Тонге еще помнят певцы старшего поколения, но на практике этот вид песнопения уже не существует. Частично вместо него исполняют трехголосие европейского типа.

• Грузия. Отчетливо видна тенденция снижения роли или частичная потеря многоголосного пения в Месхетии, Сайнгило и Хевсурети [9].

• Адыгея (Северный Кавказ, Россия). А. Н. Соколова [1] детально описывает социальные, идеологические, культурно-исторические и др. причины, повлекшие за собой исчезновение в XX веке традиционного сольно-бурдонного песнопения адыгов (черкесов).

Я полагаю, что указанные примеры являются только вершиной айсберга. Мои коллеги из разных областей мира, специалисты по этническим традиционным культурам могли бы рассказать о десятках других случаях исчезновения (или упадка) многоголосных традиций, о которых я не знаю. Интересно, что после ознакомления с моей книгой [9], известный исследователь многоголосия пигмеев Симха Аром сообщил мне, что подобная тенденция потери отчетливо прослеживается и среди пигмеев. Более конкретно, по словам Арома, многоголосная традиция ака-пигмеев претерпела деградацию за последние десятилетия, и песни, записанные в 1970-е годы в четырехголосных вариантах, дожили до XXI века в трех- и даже двухголосном виде.

В то же время вряд ли кто из моих коллег сможет вспомнить захватывающую новость о рождении новой вокальной многоголосной культуры на основе монофонии. Я уверен, что через десять лет мы будем знать еще больше случаев исчезновения вокальных многоголосных традиций в различных частях мира. Но о многих таких случаях, произошедших в течение прошлых столетий и тысячелетий человеческой истории, мы уже не узнаем никогда.

Зачастую причины исчезновения традиционного многоголосия или его угасания лежат на поверхности. Например, в Западной Сицилии главной причиной называют стихийное бедствие (землетрясение), которое нарушило социальную жизнь традиционного общества. Для Македонии это была, главным образом, правительственная политика социалистической страны, ведущей «войну» против «вредных» пережитков старой жизни. Главными причинами исчезновения сольно-группового мужского песнопения адыгов считаются Кавказская война, изгнание народа с родных земель, идеологические установки советской власти на запрет песен, связанных с воспеванием прежней жизни и прежних героев.

Конечно, говоря о правительственной политике и идеологиях, мы не должны забыть энергичную и длительную борьбу официальной христианской церкви против народного песнопения и танцев, обращенных к языческим богам. Исторические отчеты из средневековой Грузии (как и из других стран Европы) также свидетельствуют о строгих запретах церкви против старых форм традиционного пения и танцев. Мы, возможно, никогда не узнаем степень прямого или косвенного преследования язычников и, в связи с этим, потерь в культуре многоголосного песнопения.

В то же время нельзя не вспомнить и о случаях удачного «спасения» традиции многоголосия от исчезновения. Согласно Феликсу Куиличи и Вольфгангу Лааде, традиция вокального многоголосия Корсики в 1950–1970-х годах была на грани исчезновения, но изменение государственной культурной политики во Франции и международное признание корсиканского многоголосия защитили корсиканское многоголосное песнопение и возвели его в ранг символа корсиканской культуры и этнической идентичности. Литовский сутартинес также стал символом литовской национальной идентичности, и хотя деревенская традиция уже была безвоз-

вратно потеряна, сутартинес все еще активно исполняется студентами и любительскими ансамблями.

Итак, примеров, указывающих на постепенное исчезновение многоголосных традиций, более чем достаточно. А существуют ли другие примеры, указывающие на возникновение многоголосных традиций из монофонии? Несмотря на мой острый интерес к проблемам вокального многоголосия различных народов, я не могу назвать ни одного известного мне случая рождения вокальной полифонии из монодии. Понимая, что научные теории нельзя строить на личном опыте, я попытался найти хотя бы единичные сведения, подтверждающие подобную идею, в научной литературе. Увы, я не нашел такой литературы. Конечно, нельзя не согласиться с тем, что христианские миссионеры вместе с религией пытались привить аборигенам и многоголосное пение. Однако европейские гимны успешно принимались в основном теми неевропейскими народами, которые имели собственные традиции многоголосного пения (африканские племена южнее Сахары, полинезийцы). Кроме того, в случае европейских миссионеров, преподающих христианские гимны, мы имеем дело с введением и целеустремленным обучением новой культуре, а не с эволюционным изменением традиционного певческого стиля от монофонического к полифоническому.

Я не утверждаю, что нельзя преподавать хоровое пение представителям монофонических музыкальных традиций, но нельзя не согласиться, что учить многоголосному пению легче тех людей, которые уже имеют опыт многоголосного исполнительства, пусть даже в ином стиле. Итак, исторический и научный опыт прошлого позволяет нам уверенно говорить о том, что в мировой практике нет примеров эволюционного перерождения традиционной монофонии в традиционное многоголосие.

Даже в случае длительных культурных связей с историческими соседями (как, например, в случае с армянами и грузинами, проживающими в соседстве тысячи лет), народы с монофоническим пением остаются лояльными к их собственным традициям.

Бывший Советский Союз также провел исключительно интересный для нашей темы эксперимент длиною в 70 лет с более чем 200 миллионами человек. Стремясь создавать современную социалистическую музыкальную культуру для каждого народа Советского Союза, советская власть пробовала привить хоровое пение, гармонию и многоголосие всем народам бывшего Советского Союза. Для этого российские профессиональные музыканты были отправлены на места для создания мнгоголосных версий одноголосных мелодий, создавались хоровые коллективы и т. д. Тем не менее, ни один из традиционно монофонических народов не начал петь собственные традиционные песни полифонически, и как только «перестройка» позволила местным органам взять власть в свои руки, хоры были расформированы (это особенно ярко проявилось в центральных азиатских республиках, чьи традиционные культуры базировались на монофонических вокальных традициях).

Почему же у самых серьезных музыковедов существует глубокая вера в то, что многоголосие происходит из одноголосия? На чем держится это устойчивое представление? Я объясняю устойчивость мифа о происхождении многоголосия из одноголосия двумя причинами:

1. Одноголосное пение может показаться более простым в сравнении с многолосным пением. Позиция «от простого к сложному» с эволюционной точки зрения кажется рациональной и оправданной. Т. е. человечество должно было принять идею и способность многоголосного пения после длительного периода освоения одноголосия. Так, согласно этой модели, вокальная полифония является результатом эволюционного пути развития человеческой музыкальности, и поэтому все многоголосные культуры были в свое время монофоническими, и точно так же в какой-то дальний приод истории все монофонические музыкальные традиции должны превратиться в многоголосные.

2. Вторым сильным аргументом в пользу рождения или эволюционного развития многоголосия служит хорошо известный факт появления многоголосия в европейской профессиональной музыке. Данный факт точно документирован во времени, и хотя этот факт принадлежит не к сфере традиционной культуры, а к профессиональному искусству, он оказал огромное психологическое влияние на поколения этномузыкологов в силу следующих факторов:

(1) европейская профессиональная многоголосная музыка была (и остается) самым значимым предметом музыковедческих исследований;

(2) доминирующее музыкальное образование во всем мире основано на европейской профессиональной музыке;

(3) большинство терминов, которые мы используем в изучении различных стилей и жанров музыки, гармонии, заимствуются из словаря европейской профессиональной музыки;

(4) на основе исследований европейской профессиональной музыки были выработаны

методы анализа традиционной музыки и понимание ее как более «примитивной» и «упрощенной» в сравнении с профессиональным искусством;

(5) и, наконец, в результате фактически полного господства и глубокого «давления» на традиционные музыкальные стили западноевропейское профессиональное искусство многим представляется как более высокая ступень развития музыкального мышления всего человечества.

Поэтому значимость европейского полифонического искусства в понимании и изучении традиционного многоголосия оказалась завышенной и преувеличенной. Среди абсолютного большинства музыковедов расхожим стало представление о том, что как европейское профессиональное многоголосие появилось на основе одноголосия через его «усложнение» и эволюционирование, так и традиционное этническое многоголосие могло развиваться от примитивных одноголосных форм к более сложным многоголосным. В течение длительного времени никто даже не пробовал серьезно доказать правильность этого предположения. Это стало музыковедческой аксиомой. Обсуждая теорию эволюционного происхождения и развития истории музыки, Бруно Неттл предположил, что хотя эта [эволюционная] «точка зрения не может быть общепринятой, она молчаливо была принята в вопросе формирования многоголосия. Действительно, нет ни одной культуры, которая бы не имела никакой монофонической музыки, и так как любое многоголосие должно состоять из автономных монофонических структур, можно предположить, что монодия предшествовала многоголосию в каждой культуре» [13, *360–361*].

Возможно, эти простые рассуждения весьма убедительны, но историческая реальность появления и исчезновения многоголосных традиций, зафиксированная на различных континентах, не согласуется с этой точкой зрения.

Приведу один пример, который напрямую не связан с темой нашего исследования, но, тем не менее, имеет к ней важное методологическое отношение. Речь идет об употреблении в пищу коровьего молока. Казалось бы, человечество относится к роду млекопитающих, и выкармливание младенца любой расы невозможно без молока. Однако во взрослой жизни не каждый организм воспринимает этот продукт. Более того, целые этносы не употребляют молоко вообще (вместо этого они употребляют продукты, изготовленные из молока, т. е. продукты, которые могут усвоить – сыры, простоквашу и т. п.). В 70-х годах XX века ученые пришли к выводу о том, что европейцы были фактически единственной группой на планете, которая может пить молоко без каких-либо осложнений. Гуманитарные программы помощи неевропейским народам, построенные на политике обеспечения стран третьего мира тысячами тонн сухого молока, были отменены, ибо голодающие не могли фактически поглотить лактозу. До этого же все были уверены, что молоко (и лактозу) могут принимать без проблем все народы мира. Почему? Ведь большинство ученых были европейцами, имели опыт восприятия молока только в Европе и просто экстраполировали этот факт на все другие народы мира. Но оказалось, что экстраполировать европейский опыт на другие регионы мира без проверки нельзя. Соответственно, так же, как мы принимаем сегодня к сведению, что не каждый может пить молоко без осложнений для здоровья, так же следует принять и понять тот факт, что появление европейской многоголосной профессиональной культуры уникально в истории музыки.

Происхождение европейского профессионального многоголосия нельзя рассматривать как случай перерождения монофонии в полифонию. Было время, когда историки музыки полагали, что многоголосие было изобретено средневековыми монахами, и они (музыковеды) пытались объяснить появление многоголосия в традиционных культурах как результат деятельности европейских миссионеров. Подобные взгляды невозвратимо канули в прошлое. Зигфрид Надель и Мариус Шнайдер были первыми среди ученых, полностью изменившими точку зрения на происхождение европейского многоголосия утверждением, что исторический процесс взаимодействия между профессиональной и традиционной полифонией должен быть полностью изменен.

Согласно их концепции, не средневековое европейское профессиональное многоголосие стало причиной появления многоголосия в традиционных культурах (через миссионеров), а, напротив, традиционное многоголосие оказало влияние на появление средневекового европейского профессионального многоголосного искусства. Для Наделя и Шнайдера источником этого влияния был главным образом Кавказ. И если Надель высказал эту идею как возможность [12], то Шнайдер сначала раскритиковал идею Наделя, но вскоре изменил свое мнение и с 1940-х до 1960-х годов издал ряд специальных публикаций по проблеме происхождения многоголосия [16; 17; 18; 19]. По мнению же Пола Коллера европейское профессиональное многоголосие развилось под прямым воздействием традиционной музыке местных, европейских

народов, в основном, средиземноморского ареала [6]. Мои исследования также подтверждают идею Пола Коллера.

Понимание механизмов возникновения европейского профессионального многоголосия может проясниться благодаря сопоставлению изучаемых процессов с историей происхождения христианской религии и христианской музыки. Христианство пришло в Европу из Ближнего Востока вместе с сопровождающей священной музыкой, существующей в ближневосточном монофоническом певческом стиле. В течение нескольких столетий священнослужители-христиане в Европе демонстрировали певческий стиль, резко отличающийся от традиционного многоголосия, более привычного для местного человека. Поддержанный официальной государственной и церковной властью, новый церковный монофонический стиль пытался подавить «языческую» традицию народных многоголосных (и, видимо, диссонантных) песнопений. Но церковная музыка не смогла оказывать вечное сопротивление давлению со стороны традиционной музыки. После первых попыток создания примеров литургического многоголосия монахами (X–XII столетия) и позже при кардинальных изменениях в идеологии и социальной жизни в эпоху Ренессанса (XV–XVI столетия) и Протестантской Революции (XVI столетие), древняя традиция многоголосного пения возвратилась на европейскую сцену как официально общепринятый европейский стиль церковной профессиональной музыки.

Поэтому мы вправе предположить, что европейское многоголосное профессиональное искусство представляет собой синтез двух огромных и довольно разных пластов музыкального искусства: с одной стороны, это ближневосточное монофоническое пение, а с другой – древний европейский многоголосный певческий стиль. Необычная история интервала кварты в европейской теории музыки, думаю, отражает этот «исторический союз» монофонического ближневосточного пения и многоголосного европейского стиля. Для ближневосточной монофонической музыкальной традиции кварта, бесспорно, является самым чистым консонантным созвучием (отсюда доминирование тетрахордов в ладовых системах во многих ближневосточных культурах). Европейские теоретики музыки первоначально также относились к кварте как к консонансу. Однако в последующие века кварта стала осознаваться как несовершенный консонанс и даже диссонанс.

Ситуация, при которой интервал первоначально считается консонансом, а позже его воспринимают диссонансом, уникальна для всей истории европейской профессиональной музыки. Как правило, бывает наоборот: интервалы, которые первоначально в музыкальной теории (и, следовательно, в музыкальном мышлении) оцениваются как несовершенные консонансы или даже диссонансы, позже приобретают окраску весьма благозвучных интервалов (например, терции и сексты перешли из отряда диссонансов в отряд консонасов).

В результате смешения ближневосточной монофонии и европейского многоголосия сложился принципиально новый стиль музыки. Ближневосточная монофония «подарила» европейской профессиональной музыке высокоразвитую ***мелодию***. В отличие от древнего европейского многоголосного стиля с бурдоном, с довольно резкими диссонансами по вертикали и с мелодиями весьма узкого диапазона, новый европейский профессиональный стиль сформировал другую эстетику, в которой «мелодия была душой музыки». Христианское полифоническое пение, со своей стороны, с IX до XV столетия привнесло в профессиональную музыку постепенное увеличение влияния древней многоголосной традиции.

Европейский профессиональный гармонический стиль первоначально очень отличался от старой европейской традиционной гармонии. Он категорически отверг диссонансы, такие, например, как секунды, которые, по всей вероятности, были типичны для традиционного многоголосия древней Европы. И только гораздо позже, в XX столетии, европейская профессиональная музыка приняла то, что в народной культуре, видимо, существовало тысячелетиями (произошла «эмансипация диссонанса»).

Итак, история европейской профессиональной музыки может рассматриваться как сложное взаимодействие двух контрастирующих стилей: ближневосточной монодии (характеризующейся господством ведущей мелодии, которая поддерживалась другими голосами) [1], и древнего европейского многоголосия (характеризующегося сочетанием независимых друг от друга голосов) [5].

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что идея исчезновения некоторых многоголосных традиций для этномузыкологии не нова. В 1961 году, анализируя вокальное многоголосие Албании на страницах Журнала международного совета народной музыки, Альберт Ллойд писал: «Конечно, сравнивая их формы [албанского вокального многоголосия] с многоголосными формами из Югославии, Болгарии и Северной Греции, складывается впечатление, что в Албании развили вокальное искусство выше. Но во-

прос в том, развили или **сохранили**? Ведь не только возможно, но даже вероятно, что древние многоголосные формы имелись на всем протяжении Южных Балкан и, возможно, далеко за пределами этого ареала, но впоследствии они истощились или исчезли. Албанские сообщества были более изолированы и культурно более консервативны, чем таковые в Болгарии. В некоторых областях Болгарии, например, в Софии, Пирине и западных областях Родопа неоднократно встречается диафония, но более сложные формы многоголосия уже не фиксируются. Кроме того, даже двухголосное пение в Болгарии в настоящее время ограничено главным образом женскими и девичьими вариантами, а женщины, как известно, медленнее мужчин меняют свои культурные традиции. Автор этих слов, к сожалению, не стал развивать идею исчезновения вокального многоголосия, но появление такой идеи (даже в связи с одной областью – Балканами) было симптоматичным.

Предположение о более раннем появлении многоголосных форм по сравнению с монодией высказывалось и российским музыковедом Мироном Харлапом [3]. По его версии большинство действий доисторических людей было основано на деятельности группы, поэтому хоровое пение и танец должны были быть самой ранней моделью человеческой музыкальной деятельности. Американский антрополог Брюс Ричман непосредственно связал развитие членораздельной речи с хоровым пением [15]. Он выдвинул гипотезу о том, что членораздельная речь появилась в связи с хоровым пением (15; см. также 21). Согласно Ричману, хоровое пение нужно рассматривать как предшествующий речи этап коммуникации. Соглашаясь с этим положением и развивая его, я полагаю, что после появления членораздельной речи хоровое пение потеряло свою непосредствнную важность и постепенно стало сходить «на нет». Многочисленные свидетельства потери традиций хорового пения в разных областях нашей планеты поддерживают эту идею.

Если принять во внимание факты неравного распределения хорового пения на различных континентах, то логично предположить и асинхронное изменение речи в различных человеческих поселениях. Отсутствие хорового многоголосного пения в музыкальных культурах жителей Восточной Азии, у американских и австралийских аборигенов можно было бы объяснить ранним приобретением членораздельной речи и потерей адаптивной ценности хорового пения. Но это уже огромная новая тема, которая включает данные патологии речи, дислексии, освоения фонологии в разных культурах, и другие вопросы, которых мы не будем касаться в данной статье.

Итак, подведем итог. Господствующее мнение среди музыковедов о том, что многоголосие является логическим результатом развития изначального одноголосия, не подтверждается фактами. Несмотря на широкое бытование, эту версию мы считаем ошибочной. Исторически опыт истоков европейского многоголосия не может служить моделью происхождения многоголосия из одноголосия, тем более что есть все основания полагать, что многоголосие возникло в европейской профессиональной музыке под давлением местных традиционных многоголосных культур. Огромное каличество фактов исчезновения и деградации традиции многоголосного пения во всех регионах мира указывает, что многоголосие было присуще древнейшим народам. Если же мы хотим найти истоки появления многоголосия в человеческих культурах, мы должны обратиться к самым ранним периодам человеческой истории, ибо вопросы истоков хорового пения и истории человеческой эволюции теснейшим образом взаимосвязаны.

Перевод с английского и предисловие
А. Соколовой

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Соколова А.* Традиционное адыгское многоголосие и его трансформация в современных условиях // Музыкальная летопись российских регионов. – Майкоп: изд-во АГУ, 2007. – С.142–146.

2. *Фогель Ф., Мотульский А.* Генетика человека: В 3 т. – 2-е расширен. изд. – М.: Мир, 1990.

3. *Харлап М.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972 – С. 221–274.

4. *Aretz I.* The polyphonic chant in South America // Journal of International Folk Music Council. – 1967. – Vol. 19. – P. 49–53.

5. *Bicevski T.* Two-part singing in Macedonia. – Scopje, Folklore Institute, 1986. – (In Macedonian)

6. *Collaer P.* Polyphonies de tradition populaire en Europe mediterraneenne // *Acta Musicologica* 32. 1960. – Fasc. 2/3 (Apr.-Sep.). – P. 51–66.

7. *Ferand E. T.* The howling in seconds of the Lombards: a contribution to the early history of polyphony // Musical Quarterly. – 1939. – 25 3 (July 1939). – P. 313–324.

8. *Hibberd L.* Giraldus Cambrensis and English Organ music // Jams. –1955. – VIII. – P. 208–212.

9. *Jordania J.* Who Asked the First Question? Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech. – Tbilisi State University, Logos, 2006.

10. *Lloyd A.* Review: Ramadan Sokoli: Polifonia jone popullore (Polyphonie populaire albanaise); Nikolai Kaufman: Triglasnite narodni pesni ot Kostursko; Tiberiu Alexandru: armonie si polifonie in cintecul popular rominesc // JIFMC. – 1961. – 13. – P. 143–146.

11. *Macchiarella I.* Harmonizing on the islands: Overview of the multipart singing by chording in Sardinia, Corsica, and Sicily // European Voices: Multipart singing on the Balkans and in the Mediterranean. Vienna: Bohlau Verlag, 2008.

12. *Nadel S.* Georgischer Gesange. Berlin: Lautabt, Leipzig: Harrassowitz, 1933.

13. *Nettl B.* Polyphony in North American Indian music // Musical Quarterly. – 1961. – 47. – P. 354–362.

14. *Rachiunaite-Viciniene D.* Sutartines: Lithuanian polyphonic songs. – Vilnius: VAGA Publishers, 2002.

15. *Richman B.* On the evolution of speech: singing in the middle term // Current Anthropology. – 1993. – 34. – P. 721–722.

16. *Schneider M.* Geschichte der Mehrstimmigkeit. Vol. 1 and 2. – Berlin: Borntraeger, 1934, 1935.

17. *Schneider M.* Kaukasische parallelen zur europaisch mittelalterlichen Mehrstimmigkeit // Acta Musicologica. – 1940. – 12. – P. 52–61.

18. *Schneider M.* Ist die vokale Mehrstimmigkeit eine Schopfung der Altrassen? // Acta Musicologica. – 1951. – V. XXIII. – P. 40–50.

19. *Schneider M.* «Wurzeln und Anfange der abendlandischen Mehrstimmigkeit» // Reports of Eight Congress of International Musicological Society. – New York, 1961. – V. 1. – P. 161–178.

20. *Schneider M.* Geschichte der Mehrstimmigkeit. – 2nd edition with added 3rd part. – Tutzing: Schneider, 1969.

21. *Staal F.* «Is syntax adaptive for cognition or communication?» Paper read at the Tenth LOS conference, «Social and Cultural Origins of Language». – Berkeley, Calif., July 1994.

22. *Tampere H.* Le bouronisme et ses developments dans le chant populaire de l'Estonie de Sud // Aratrukk Opetatud Eesti Seltsi Toimetustest XXX (Liber saecularis). – Tartu: K. Mattiseni Trukikoda, 1938. – P. 1–8.

23. *Tsang-Houei H.* Music of the Taiwan Aborigines // The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 7. East Asia: China, Japan, and Korea / Edited by Robert C. Provine, Yoshiko Tokumaru, and J. Lawrence Witzleben. – New York: Routledge, 2002. – P. 523–529.

24. *Zemtsovsky I.* Russia // The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 8. Europe / Edited by Timothy Rice, James Porter and Chris Goertzen. – New York: Garland Publishing, 2000. –P. 754–789.

ПУБЛИКАЦИИ
PUBLICATIONS

Н. Финдейзен

ДВЕ СТАТЬИ О А. И. ЗИЛОТИ

N. Findeyzen

TWO ARTICLES ABOUT A. I. ZILOTI

Представлены две статьи Николая Финдейзена о Зилоти, написанные в 1901 и 19013 гг. для «Русской музыкальной газеты». Вступительная статья посвящена краткому обзору творческой деятельности Александра Ильича Зилоти – пианиста, дирижера, музыкального просветителя, организатора концертов.
Ключевые слова: Н. Финдейзен, А. Зилоти, «Русская музыкальная газета», «Концерты А. Зилоти».

Here are presented Nikolay Findeyzen's two articles about Ziloti written in 1901 and 1913 for the «Russian musical newspaper». The introductory article is devoted to a review of creative activity of Alexander Ilyich Ziloti - a pianist, conductor, musical educator, organizer of concerts.
Key words: N. Findeyzen, A. Ziloti, «Russian musical newspaper», «Concerts by A. Ziloti».

НЕИЗВЕСТНЫЙ ЗИЛОТИ

Что мы знаем об Александре Ильиче Зилоти? Родственник С. В. Рахманинова, что-то из своих сочинений Рахманинов ему посвятил. Пианист, как будто и дирижировал. Всё! Между тем, Александр Зилоти, был выдающимся музыкантом своего времени, времени расцвета русской музыкальной культуры конца XIX – начала XX века. Блестящий пианист, замечательный ансамблист, редактор и автор транскрипций и переложений, вдумчивый дирижер, великолепный организатор, усердный пропагандист русской музыки, при этом активно знакомящий своих слушателей с новинками немецких, английских, французских, финских, польских композиторов, энергичный общественный деятель. Одним из первых в России, Зилоти стал возрождать музыку И. С. Баха. По словам племянницы А. И. Зилоти, З. А. Прибытковой, целью этого замечательного музыканта-просветителя было музыкальное воспитание людей, расширение их кругозора, возвышение их эстетических вкусов. «В этом Зилоти видел свою миссию, а именно: заставлять публику, каким бы то ни было способом, ходить в концерты и слушать лишь хорошую музыку и лишь в хорошем исполнении; полюбить музыку «an und füsich» [«за самоё себя» (нем.)] и получить потребность слушать хорошую музыку» [25, *420*].

Об Александре Ильиче Зилоти не написано, насколько это известно автору статьи, ни одной фундаментальной работы. А его жизнь, его служение музыке должны получить «второе рождение». В поисках литературы о Зилоти находим единственную книгу – «Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма», изданную в 1963 году к 100-летию со дня рождения [12]. В нее вошла статья Л. Н. Раабена о музыкально-общественной деятельности Зилоти, воспоминания самого Зилоти о Ф. Листе, написанные им в 1911 г. (к 100-летию со дня рождения его великого учителя). Далее публикуются письма Ф. Листа, Э. Грига, иностранных и русских корреспондентов к А. Зилоти, письма А. Зилоти к М. Чайковскому, В. Оссовскому, а также переписка А. Зилоти с П. Чайковским, Н. Римским-Корсаковым и С. Прокофьевым. Завершают сборник публикация «Зилоти и Третьяковы (Из семейного архива)», подготовленная племянницей Веры Павловны Зилоти (жены А. Зилоти)[1] – М. Н. Гриценко, и воспоминания З. А. Прибытковой.

Имя Александра Ильича упоминается на страницах воспоминаний, дневников и писем многих его современников – крупнейших деяте-

[1] Женат Александр Ильич был на Вере Павловне Третьяковой – дочери известного мецената, собирателя произведений русского изобразительного искусства, основателя Третьяковской галереи Павла Михайловича Третьякова.

лей искусства конца XIX – начала XX века. А круг людей, окружавших Зилоти, – людей, с которыми у него были тесные творческие контакты, – огромен и впечатляющ: Н. и А. Рубинштейн, Ф. Лист, Э. Григ, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, С. Танеев, А. Аренский, Ц. Кюи, А. Лядов, С. Рахманинов, А. Кастальский, Н. Метнер, А. Скрябин, С. Прокофьев, И. Стравинский, А. Шенберг, Г. Форе, К. Дебюсси, М. Равель, Ж.-Ж. Роже-Дюкас, М. Регер, Э. д'Альбер, Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Нежданова, К. Эрдели, Э. Направник, А. Никиш, П. Казальс, Ф. Крейслер, А. Корто, И. Гофман, Э. Изаи, М. Фокин, А. Оссовский, Н. Финдейзен, Я. Витол, В. Коломийцов, Л. Толстой, И. Тургенев, М. Горький, Л. Бакст, П. Третьяков, К. Станиславский…

Александр Ильич Зилоти родился в 1963 году в небольшом городке Старобельске Харьковской губернии в семье предводителя дворянства, землевладельца Ильи Матвеевича и Юлии Аркадьевны (урожденной Рахманиновой) – сестры отца С. В. Рахманинова. Первые уроки мальчик получил у отца, а в возрасте 8 лет начал заниматься на младшем отделении Московской консерватории в классе Н. С. Зверева. О Николае Сергеевиче Звереве, воспитавшем целую плеяду замечательных пианистов, написано достаточно много воспоминаний. Известно, что к себе в «пансион» он брал только самых талантливых учеников и ничего с них не брал ни за пансион, ни за уроки. Видимо, зачислив юного Сашу в число своих «зверят», Зверев увидел в нем незаурядные способности. По воспоминаниям Л. Сабанеева, Николай Сергеевич «имел огромную способность заставлять любить музыку, что, возможно, было лучше всяких «постановок рук» [14, *43*]. Сам Александр Ильич и позднее с уважением относился к памяти Зверева, был ему чрезвычайно благодарен: «Если бы не строгость Николая Сергеевича, разве я был бы Зилоти?» [1, *249*].

После прекрасной подготовки у Зверева Александр в 1875 году переходит в класс Н. Г. Рубинштейна и вскоре становится одним из лучших его учеников. Будучи студентом консерватории, юный пианист часто выступает на ученических открытых концертах и уже тогда привлекает внимание своей яркой, виртуозной, самобытной игрой. О его выступлениях с восторгом рассказывает Н. Ф. фон Мекк П. И. Чайковскому[2] [32, *972, 981*]. В связи с кончиной Н. Г. Рубинштейна, его ученик играл выпускной экзамен (Балакирев «Исламей», Лист «Пляска смерти») по специальности в мае 1881 года без своего выдающегося педагога, воспитавшего целую плеяду замечательных пианистов (среди них – С. Танеев, Р. Геника, Э. Зауэр, А. Зилоти). Окончил полный курс консерватории Александр Ильич в 1882 году с золотой медалью.

Первое публичное выступление студента – Зилоти состоялось в 1880 году в симфоническом собрании РМО (в день концерта он заменил заболевшего солиста). Семнадцатилетний пианист с успехом исполнил первую часть концерта А. Рубинштейна под управлением своего учителя Н. Г. Рубинштейна и один из рецензентов резюмировал, что «такого рода выступления «ученика» перед публикой равносильны признанию его «мастером» [8, *146*].

В 1883 году, по совету Н. Г. Рубинштейна (данному еще при жизни учителя) и благодаря материальной поддержке Дирекции Русского Музыкального Общества, Зилоти отправляется в Веймар к Ф. Листу. Лист высоко оценивал пианистическое дарование Зилоти, о чем он писал и К. Виттенштейн [18, 160] и Ц. Кюи [17, *507*]. Именно с этого времени Александр Ильич начинает завоевывать зарубежную и российскую публику как пианист. Получить представление о Зилоти-пианисте можно только по многочисленной прессе на его концерты и по воспоминаниям современников, так как записей его игры не осталось[3]. Это был пианист с блестящей техникой, его ослепительная виртуозность никогда не была самоцелью и была лишь целью создания ярких и запоминающихся образов. Но, все же, она могла и потрясти. Так, после концерта 6 марта 1884 года в дворянском собрании, будущая невеста Александра Ильича Вера Третьякова восторженно писала: «Зилоти очаровал меня своей игрой. Соната Листа „Aprés une lecture de Dante" меня поразила и сразила, а „Пештский карнавал" поднял на дыбы всю залу…» [13, *191*]. Об этом же концерте вспоминает и М. Л. Пресман: «…Никогда не забуду, как вся публика, в изумлении от звучания, поднялась с мест во время финала листовского „Пештского карнавала" (9-я рапсодия), чтобы воочию убедиться – играет ли на фортепиано один человек или целый оркестр. Обаятельная внешность Зилоти и его исключительное мастерство делали его положительно кумиром публики…» [24, *152*]. Все,

[2] Александр Зилоти познакомился с П. И. Чайковским во время учебы в консерватории, будучи учеником Петра Ильича по теории музыки, впоследствии их отношения перерастут в творческие и дружеские.

[3] По-видимому, есть несколько записей Зилоти, сделанных на Дуо-Арт, но они никогда не издавались. См.: *Вельте В.* А. Зилоти [Электронный ресурс] // Погружение в классику. URL: http://intoclassics.net/news/2010-03-02-14434.

слышавшие его игру, отмечали певучий тон, своеобразное красочное звучание рояля. «Он был изумительным пианистом, одним из последних учеников Листа. Такого соединения простоты и непринужденности исполнения отчаянно трудных произведений с одной стороны, такой огромной силы удара в нужных местах, с другой, и такой певучей задушевной лирики и мягчайшего „piano", с третьей, я лично ни у кого не встречал». Так писал о Зилоти певец А. Александрович, много выступавший в «Концертах А. Зилоти» как солист и как ансамблист в камерных программах [2, *215*]. Игумнов, будучи учеником Зилоти, как и Рахманинов, в течение трех лет, отмечал впоследствии, что Зилоти мастерски владел приемом rubato. Эта ритмическая свобода исполнения, богатое разнообразие звуковых, колористических красок на рояле и тонкая педализация определяли его тягу к сочинениям импрессионистов, но в основе Зилоти был наследником листовско-рубинштейновского пианизма: блестящего, концертного, яркого, красочного.

Репертуар его был широк и разнообразен: Бах, Гендель, Рамо, Моцарт, Бетховен, Лист, Шуберт, Шопен, Таузиг, Равель, Дебюсси. Но значительную часть каждой его программы обязательно составляли сочинения русских композиторов – Рубинштейна, Чайковского, Глазунова, Лядова, Пабста, Направника, Танеева, Аренского, Рахманинова. Уже с молодых лет ярко проявилась основная черта Зилоти-музыканта – просветительство. Его заслуга в том, что за границей музыкальная общественность активно знакомилась с сочинениями русских авторов. В 1886 году П. И. Чайковский благодарит Александра Ильича за «старания внушить немцам некоторое уважение к русским музыкантам, и в том числе ко мне» (письмо от 22 сентября 1886 г., [12, *80*])[4]. На страницах газет и журналов тех лет регулярно появлялись восторженные отчеты о выступлениях А. Зилоти в России и за границей, из которых видно, что Зилоти настойчиво включал в свои программы большое количество произведений русских композиторов – современников [5, *224;* 6, *206;* 7, *271*]. Имя Рахманинова стало известным за границей во многом благодаря Зилоти. Он стал первым исполнителем концерта № 1[5] Рахманинова в Висбадене и Франкфурте-на-Майне (1893 г.), с большим успехом исполнял прелюдию cis-moll – в Англии и в Америке имя Рахманинова стало необычайно популярным, после чего Сергей Васильевич был приглашен Лондонским Филармоническим обществом выступить в одном из концертов. Зилоти постоянно включал в свои программы сочинения Рахманинова, многие из которых были впервые им исполнены.

Л. Сабанеев в «Истории русской музыки», рассуждая о мировом распространении русской музыки в начале XX века, отмечает, что отчасти благодаря таким крупным виртуозам, как Шаляпин, Кусевицкий и Рахманинов, Зилоти, Скрябин, Метнер, русская музыка, «уже двигаясь естественным путем постепенного распространения, начинает *все более и более завоевывать и западного потребителя,* расширяя сферу своего приложения» [28, *79*].

В течение трех лет Александр Ильич Зилоти преподавал в Московской консерватории, но за этот короткий период через его класс прошли, во многом благодаря Н. С.Звереву, такие впоследствии известные музыканты, как С. Рахманинов, К. Игумнов, А. Гольденвейзер. Рахманинов после ухода Зилоти из консерватории (из-за конфликта с директором В. Сафоновым) не пожелал переходить к другому педагогу [26, *51–52*] и переводной экзамен на последний курс был ему зачтен в качестве выпускного. Игумнов впоследствии отмечал, что «следы влияния Зилоти я ощущаю на себе больше, чем кого-либо из учивших меня на фортепиано» [19, *40*]. Гольденвейзер, вспоминая своего педагога, у которого он проучился два года, отмечал высокий уровень его художественной культуры, незаурядность Зилоти – пианиста и признавал, что многим ему обязан «в отношении своего музыкального развития» [11, *153*].

В 1891 г. Зилоти с семьей уезжает за границу. Живя в Париже, он много выступает с концертами в странах Европы, Америке и России. Как пианист в этот период он получает международную известность, знакомится со многими крупнейшими зарубежными исполнителями и эти многочисленные связи сохранятся в течение всей его жизни.

Дирижирование – еще один вид исполнительской деятельности А. И. Зилоти. Профессионально искусству дирижирования Александр Ильич никогда не учился, а впервые он публично вышел к оркестру в 1886 году (в возрасте 23-х

[4] А. В. Оссовский в статье, посвященной 25-летию артистической деятельности Зилоти отмечал, что «постоянно концертируя за границей, он в числе первых и, к сожалению, до сих пор еще немногих русских артистов, заставил Запад считаться со значением русской музыки не только, как выдающийся виртуоз, но и как распространитель произведений русской муз. школы» [20, *118*]. О заслугах Зилоти – пропагандиста русской музыки – писал и В. Коломийцов [16, *20*].

[5] С. В. Рахманинов посвятил Первый концерт для фортепиано с оркестром, Прелюдии ор. 23 и Итальянскую польку (в 4 руки) Александру Ильичу Зилоти.

лет) в Лейпциге. Но до 1901 года его выступления носили эпизодический характер и, хотя и ранние выступления, и последующие имели положительные отзывы критиков, оценить Зилоти-дирижера следует гораздо скромнее, чем пианиста. Основная идея его исполнительской деятельности: пропаганда и просветительство.

С 1901 по 1903 гг. Александр Ильич по приглашению Дирекции ИРМО занимал пост главного дирижера Московского Филармонического общества, что было обусловлено признанием его как дирижера и авторитетного организатора. Благодаря усилиям Зилоти сезоны концертов были чрезвычайно интересны и насыщены исполнениями новых, неизвестных московским слушателям сочинений. Именно под управлением Зилоти прошла премьера симфонии c-moll С. И. Танеева в Москве, впервые прозвучал в концертном исполнении «Манфред» Р. Шумана, наконец, Зилоти активно начинает знакомить московскую публику с музыкой Рахманинова. Почти в каждом концерте звучат его сочинения и почти все в первый раз: Второй концерт (сначала дирижировал автор, солировал – Зилоти, а в конце сезона они поменялись местами), Вторая сюита для двух фортепиано (автор и Зилоти), Соната для виолончели и фортепиано (автор и С. Буткевич), кантата «Весна» (солист – А. Смирнов). Организаторские способности Зилоти, проявившись в самом начале его творческого пути, с создания Листовского общества в Лейпциге, с дирижирования русской программой с Лейпцигским военным оркестром, с пропаганды русской музыки за рубежом, в Москве проявились с еще большим размахом. Из дневников С. И. Танеева видно, что энергия Зилоти была огромна. Запись в октябре 1901 г.: «З[илоти] хочет устраивать по воскресеньям общедоступные концерты Филармонического общества» [31, *276*]. На следующий день появляется запись, характеризующая Зилоти как принципиального человека, не идущего на компромиссы даже с дирекцией ИРМО, если это касается дела, а также о новом проекте возможного слияния филармонии и консерватории в одно концертное учреждение. «Вообще он выказывает много энергии» [31, *277*].

Всю творческую жизнь Александра Ильича до 1903 года мы считаем преамбулой его последующей деятельности. 1903 год – дата переломная не только для самого Зилоти, но и смеем предположить для всей музыкальной жизни Петербурга. В 1903 году А. И. Зилоти отказывается от дирижирования Филармоническими концертами, переезжает в Петербург и учреждает там концертную организацию «Концерты А. Зилоти», которая дала «тон и направление всей музыке Петербурга» [2, *216*]. Поначалу идея создания нового концертного предприятия казалась авантюрной и недолговечной, так как в это время проходили концерты Императорского Русского Музыкального общества, основанного в 1859 году и обладавшего многомиллионными капиталами, с 1885 г. начались Русские симфонические концерты, основанные М. П. Беляевым, в 1898 г. учредил Общедоступные концерты граф А. Д. Шереметев, с 1901 г. проводились концерты Придворного оркестра, помимо этого звучала камерная музыка на концертах, проводимых различными обществами и кружками. Александру Ильичу с его крупным дарованием музыканта и организатора удалось не только быть на равных с крупнейшими, уже зарекомендовавшими себя музыкальными предприятиями, но уже через три года о его концертах говорили, как о выдающемся явлении музыкальной жизни Петербурга. Приведем несколько выдержек из музыкально-критических статей того времени. В 1905 г. А. Оссовский утверждает, что «уже три года, как они [Концерты А. Зилоти] заняли первенствующее место в нашей муз. жизни и с каждым сезоном привлекают к себе все большее и большее внимание» [21, *141*]. В. Коломийцов спустя три года, подводя итог пятому сезону Концертов А. Зилоти, резюмирует: «Концерты эти играют весьма крупную роль в нашей музыкальной жизни, являясь истинным и независимым служением искусству, хотя порой можно и не соглашаться с помещением в программы тех или иных произведений. Но ведь известно, что не ошибается только тот, кто ничего не делает. А г. Зилоти работает неутомимо и очень продуктивно…» [15, *58*]. В 1910 г. рецензент журнала «Аполлон» А. Н. в разделе «Музыкальная хроника» отводит обзору концертов, проводимых Зилоти внушительных размеров статью, в которой он пишет: «нельзя отрицать, что наибольшим количеством живых восприятий дарили нас симфонические вечера неутомимого г. Зилоти, у которого по-прежнему едва ли кто отважится оспаривать гегемонию в сфере концертной предприимчивости и музыкальной передовитости» [3, *68*]. Наконец, Я. Витол в «Воспоминаниях моей жизни», рассуждая о концертной жизни Петербурга начала века, вспоминает: «Постепенно, не торопясь, но все более определенно заслуженное внимание, если даже не главенство, завоевывали циклы симфонических концертов Александра Зилоти» [10, *90*].

По мнению многих современников, Концерты А. Зилоти (первый концерт состоялся 18

октября 1903 г., последний – 20 апреля 1918 г.) имели большое культурное значение и играли огромную роль в расширении музыкальных представлений русского общества начала XX века. Структурно они разделялись на симфонические абонементные и внеабонементные (т. н. «экстренные»), с 1906 г. появились камерные, с 1912 г. проводились общедоступные, по сниженным ценам, а с 1915 г. устраиваются и бесплатные, народные концерты. Цель всех этих концертов было просветительство, знакомство публики с лучшими образцами серьезной музыки, как известной, так и новейшей. Именно Зилоти «открывает» для отечественного слушателя имя И. С. Баха (!)[6], исполняет старинную музыку.

Стараясь поддерживать талантливую молодежь, Александр Ильич включает в программы концертов сочинения молодых композиторов: и русских, и зарубежных – Рахманинова, Скрябина, Прокофьева, Метнера, Стравинского, Штейнберга, Гнесина, Форе, Дебюсси, Равеля, Рожe-Дюкасса, Альбениса, Регера, Энеску, Шенберга и др., многие из которых исполнялись впервые, часто – по рукописи. А. Оссовский в 1905 году писал: «Все школы и все направления находят себе место на программе концертов А.Зилоти, были б только они [отмечены] печатью таланта и художественности» [20, *118*]. Авторы высоко ценили возможность быть исполненными в Концертах А. Зилоти и, впоследствии, были ему благодарны[7]. Для этого приглашались наиболее яркие исполнители того времени – дирижеры, инструменталисты, певцы: А. Глазунов, Э. Направник, А. Никиш, Ф. Мотль, В. Менгельберг, Ф. Вейнгартнер, Г. Малер, М. Регер, Э. д'Альбер, А. Корто, И. Гофман, Р. Пюньо, С. Рахманинов, Н. Метнер, А. Скрябин, С. Прокофьев, А. Вержбилович, К. Эрдели, Ф. Крейслер, Э. Изаи, Ж. Тибо, Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Нежданова, Е. Збруева, Н. Забела-Врубель, М. Гай, Ф. Литвин и др.

Именно в Концерте А. Зилоти в 1905 году впервые в России выступил П. Казальс, благодаря усилиям Зилоти русская публика познакомилась в 1912 году с А. Шенбергом – дирижером и симфоническим композитором. Задействован был один из лучших оркестров – императорской русской оперной труппы Мариинского театра. Зилоти привлекает А. В. Оссовского в качестве помощника при разработке планов концертов и составления концертных программ, а с сезона 1906/07 года Александр Вячеславович пишет пояснения ко всем программам этих концертов и выступает как лектор на «народных концертах». Сам Александр Ильич при огромной загруженности административной работой, принимал участие в концертах как дирижер, пианист, ансамблист и аккомпаниатор. Интересно, что имя Зилоти – дирижера не было выписано на каждой афише его выступления, лишь в начале сезона в анонсе оговаривалось – если дирижер не указан, значит, дирижирует А. Зилоти.

После Октябрьской революции, когда проведение концертов стало невозможным, оперная труппа Мариинского театра выбирает своим управляющим Александра Ильича Зилоти. По воспоминаниям С. Л. Бертенсона[8], «работать с Зилоти было настоящим наслаждением. Не говоря уж о том, что он обладал крупным музыкальным авторитетом, у него был на редкость счастливый организаторский талант. Прямой, благородный, чуждый всяких интриг, столь обычных в артистическом мире, не признававший никаких компромиссов и всегда настроенный оптимистически, он был незаменим во главе такого большого дела, как опера Мариинского театра» [9, *232*].

Дальнейшая судьба А. И. Зилоти похожа на судьбы многих представителей русской интеллигенции, не сумевшей понять и принять изменения, происходившие в России. Из мемуаров И. И. Манухина – врача для заключенных в Петропавловской крепости узнаем, что Зилоти после забастовки Мариинского театра был посажен в «Кресты» народным комиссаром просвещения А. Луначарским, уверенным в том, что «сила сопротивления исходит от Зилоти», но усилиями Манухина его удалось оттуда освободить. Дальнейшее пребывание в родной стране было невозможно и бессмысленно, и семья Зилоти в 1919 г. эмигрирует через Финляндию в Германию, а с 1922 г. и до конца жизни проживает в Нью-Йорке. С 1906 г. преподает в Джульярдской школе при Колумбийском университете. На чужбине организаторский талант Зилоти не смог развернуться с прежним масштабом. Но,

[6] «…За руководителем их [Зилоти] имеется большая заслуга перед русским обществом: в своем стремлении к новому, неисполненному он открыл талантливого композитора, почти совершенно неизвестного нашему главному поставщику иностранной музыки – ИРМО. Разумеем Иоганна Себастиана Баха» [25, *423*].

[7] И. Стравинский в «Диалогах» пишет: «Я чрезвычайно благодарен ему за старания в исполнении моих сочинений в России до и после революции» [30, *52*]. «Фантастическое скерцо» (посвящается большому артисту Александру Ильичу Зилоти), «Фейерверк» Стравинского, «Песни о блохе» Бетховена и Мусоргского в инструментовке Стравинского (по заказу Зилоти) впервые были исполнены в Концертах А. Зилоти.

[8] Сергей Львович Бертенсон в 1917 г. заведовал постановочной частью Государственных Петроградских театров, позднее стал заместителем директора Музыкальной студии при МХТ.

когда в 1922 г. на гастроли в Америку приехал Московский художественный театр, Александр Ильич собрал из лучших музыкантов Нью-Йорка оркестр и стал на время гастролей музыкальным руководителем театра. Принимает активное участие в праздновании 50-летия со дня смерти и 125-летия со дня рождения Ф. Листа. В 1937 году, в связи со 100-летием со дня смерти А. С. Пушкина, в Нью-Йорке был организован комитет по проведению вечера памяти поэта. Возглавлял комитет А. Зилоти. Продолжает выступать как пианист. На юбилейном концерте в Карнеги-холл, где семидесятилетний Александр Ильич исполнил три сочинения для фортепиано с оркестром – концерты Бетховена, Чайковского и «Пляску смерти» Листа, присутствовали его друзья – А. Тосканини, Л. Стоковский, Ф. Крейслер, И. Гофман, Л. Ауэр и С. Рахманинов.

В заключение отметим, что А. И. Зилоти являлся редактором и корректором сочинений П. И. Чайковского, делал по просьбе композитора переложения для фортепиано некоторых его оркестровых произведений. Сам Александр Ильич создал большое количество (автору статьи известно около 70) аранжировок и переложений оркестровых, вокальных и инструментальных сочинений разных композиторов (из них И. С. Баха – более 20).

И несколько слов об общественной деятельности А. И. Зилоти – почетного члена Санкт-Петербургского Филармонического общества и «Бессмертного артиста Стейнвея». 1908 год – совместно с Н. Ф. Финдейзеном создается «Общество друзей музыки»; 1916 – Зилоти – инициатор создания «Русского музыкального фонда» (для помощи нуждающимся музыкантам и их семьям), в совет которого вошли А. К. Глазунов, А. М. Горький, А. В. Оссовский, Ф. И. Шаляпин, С. В. Рахманинов и др.; 1916 – является вместе с С. К. Маковским, А. А. Дидерихсом и Ф. Ф. Зелинским учредителем Скрябинского Петроградского общества; 1919 – входит вместе с А. К. Глазуновым, Б. В. Асафьевым, В. Г. Каратыгиным и др. в состав Петроградской комиссии по реформе музыкального образования.

Скончался А. И. Зилоти в декабре 1945 года на 83 году, прожив долгую и интересную жизнь.

В начале века на страницах газет и журналов весьма подробно и оперативно освещалась концертная жизнь Петербурга, Москвы и других российских городов. Работа велась по принципу: сегодня – концерт, завтра – рецензия на страницах издания. На сегодняшний момент в нашем распоряжении имеется около 80 статей, в той или иной мере посвященных концертам А. Зилоти, из журналов «Артист», «Ежегодник императорских театров», «Аполлон», хроника журнала «Музыкальный современник» и «Русской музыкальной газеты» (РМГ). Наиболее полное представление о личности Александра Ильича Зилоти и масштабе его дарования, на наш взгляд, дают публикуемые две статьи 1901 и 1913 года Николая Федоровича Финдейзена – основателя и главного редактора «Русской музыкальной газеты». Полностью этот материал нигде не печатался (кроме РМГ), ссылки на статьи приводит Л. Н. Раабен, а также различные энциклопедические издания.

За отдельными исключениями орфография и пунктуация оригинала приведены в соответствие с современными нормами правописания.

Современные музыкальные деятели. А. И. Зилоти

А. И. Зилоти – один из даровитейших русских пианистов, натура – художника живого, подвигающегося вперед, каких в России очень немного. Истекающий сезон был для артиста целым рядом успехов и триумфов – вместе с превосходным виолончелистом, проф. А. В. Вержбиловичем[1], он дал в России и за границей массу концертов; с будущего сезона он выступает в новой должности – в виду приглашения на пост дирижера симфоническими концертами московского Филармон. Общ.[2]. Своевременно, поэтому, познакомить читателей «Р.М.Г.» с биографическим очерком талантливого артиста, тем более, что осенью минуло 20 лет со дня его первого публичного исполнения.

Александр Ильич Зилоти – сын харьковского помещика – род. близ Харькова 27 сентября 1863 г. В детстве он проявил столь несомненные музыкальные способности, что родители – в отце он встретил своего первого музыкального наставника – поместили его в 1871 г. (8 лет) в московскую консерваторию, где он поступил в класс фортеп. игры Н. С. Зверева. В 1875 г. он уже перешел в класс Н. Г. Рубинштейна, убедившегося в крупном таланте Зилоти и занимавшегося с ним до самой своей смерти (1881 г.); в то же время А. И. ревностно изучал теорию музыки под руководством проф. П. И. Чайковского, другом и деятельным почитателем которого он стал по окончании им, в 1881 году, с золотой медалью Моск. консерватории[3]. Свою любовь и уважение к Чайковскому, как великому русскому композитору, он вполне доказал, пропагандируя во всей Европе и в Америке его произведения и поставив, вместе с другим талантливым русским пианистом, В. А. Сапельниковым[4] бюст П. И. в лейпцигском Гевандхаузе.

Будучи еще учеником консерватории А. И. выступил впервые как пианист в одном из симфон. собраний в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна. Н. Кашкин вспоминает об этом интересном событии. «25 октября 1880 г., читаем мы в заметке почтенного профессора (Моск. Вед., 1900 г., №284) А. И. Зилоти, тогда еще ученик консерватории, вызван был к Н. Г. Рубинштейну, сказавшему ему, что он, Зилоти, должен в этот же вечер играть в симф. собр. музык. общества, но без репетиции с оркестром, ибо времени на это уже не оставалось. Такое внезапное распоряжение было вызвано тем обстоятельством, что значившийся в программе солист Э. Нейперт[5] нечаянно ушиб себе палец настолько сильно, что решительно не мог играть, а Н. Г., зная своего ученика, не задумался заставить его играть без всякой специальной подготовки и даже без репетиции. Как и подобает настоящему таланту, юный ученик не только не смутился неожиданностью выступления в таком большом концерте, но со свойственной его возрасту резвостью прыгал козлом от восторга чуть ли не все оставшееся до отправления в концертную залу часы. Играл он первую часть первого концерта А. Рубинштейна с большим блеском и одушевлением, заслужившими полнейшее одобрение его требовательного учителя. В публике юноша Зилоти имел громадный успех, который потом всюду сопровождал его в Европе и Сев. Америке». В 1883 г. А. И. отправился за границу, где он встретился и познакомился с великим Листом, к которому он тогда

[1] Вержбилович Александр Валерианович (1849–1911). Окончил в 1871 г. СПб. консерваторию. Очень рано начал выступать с концертами. С большим успехом гастролировал за рубежом, в том числе в ансамбле с А. И. Зилоти Играл в оркестре императорской итальянской труппы, а затем – в оркестре русской оперной труппы. Был участником квартета Общества камерной музыки, квартета РМО. При увольнении по собственному желанию на прошении инспектор музыки Дирекции Императорских театров Е. К. Альбрехт написал: «<…>считается самым талантливым артистом оркестра Дирекции, а потому весьма сожалею о его выходе из оркестра». Пресса отмечала его «удивительно певучий, ласкающий и нежный смычок», а играл он «с присущим ему мастерством, изящной законченностью и задушевностью своего бархатного тона» [22, *155–156*].

[2] В 1901 г. Зилоти был приглашен в московское Филармоническое Общество главным дирижером симфонических концертов и в течение двух сезонов занимал эту должность, определяя музыкальную жизнь Москвы.

[3] Здесь Н. Финдейзен не точен. В 1881 г. Зилоти оканчивает курс по фортепиано, а золотой медали он был удостоен в следующем, 1882 г. после прохождения полного курса оставшихся дисциплин.

[4] Сапельников Василий Львович (1867–1941) – русский пианист (в детстве учился игре на фортепиано и на скрипке). При содействии А. Г. Рубинштейна поступил в Петербургскую консерваторию, которую окончил по классу С. Ментер (ученицы Ф. Листа) в 1887 г. Дебютировал в Гамбурге в 1888 г., исполнив 1-й концерт Чайковского. После окончания консерватории активно гастролировал в европейских странах, постоянно пропагандируя русскую музыку. Его исполнительское искусство высоко ценили Григ, Чайковский и Рахманинов, а «известный музыкальный критик и теоретик пианизма В. Ниман назвал С. [апельникова], наряду с А. Зилоти, «крупнейшим русским пианистом после А. Рубинштейна» [4].

[5] Нейперт Эдмунд (1842–1888), норвежский пианист, композитор, педагог. Был первым исполнителем Концерта Э. Грига в 1869 г. в Копенгагене. Исполнял и русскую музыку, в т. ч. Концерт № 1 Чайковского. Как композитор известен созданием инструктивных пьес для фортепиано. В 1880 г. был приглашен преподавать в Московскую консерваторию, но проработал всего один учебный год. С 1883 г. в Нью-Йорке приобрел большую популярность в качестве учителя музыки.

же поступил учеником, для чего поселился вместе с ним в Веймаре. До самой смерти Листа Зилоти остался «в учении» у великого художника, искренно полюбившего его, как одного из наиболее выдающихся своих учеников. Концерты, в которых Зилоти выступал в Германии, еще при жизни и в присутствии Листа, доставили ему славу выдающегося пианиста и одного из талантливейших «листианцев». Тогда же он получил приглашение концертировать в Германии и Бельгии, а также приезжал для этой цели в Россию. Игра Зилоти – блестящая, техника его крупная, удивительно законченная; нельзя сказать, что она всегда увлекает слушателей, зато удивляет своей силой и артистической законченностью. Одним из отличительных качеств артиста должно считаться его выдержанность, спокойствие и самообладание. Зилоти – знаток своего инструмента; он владеет и распоряжается им удивительно остроумно, сознательно и мастерски.

Три года (1888–1890)[6] А. И. занимал место профессора в московской консерватории; его класс привлекал в то время наиболее талантливую молодежь. К этому же времени относятся и первое появление его (насколько я помню), в качестве дирижера, в одном из петербургских концертов. Это было 2 апреля 1888 г. в концерте (в Двор. собр.) Софии Ментер[7], когда Зилоти превосходно, с необычайным блеском и даже широким размахом – провел вступление к «Мейстерзингерам» Вагнера, «Мазепу» Листа и с артистической законченностью и поэтичностью «Ромео и Джульетту» Чайковского. Одну или две из этих сложных партитур он провел даже наизусть. Припоминая этот факт и сопоставляя его с самообладанием, проявленным недавно во время превосходной передачи им труднейшего листовского «Dance macabre» я полагаю, что память достойная артиста безусловно выдающаяся. Но возвращаюсь к тому концерту – А. И. имел как дирижер выдающийся успех, который он имел раньше и удержал впоследствии, дирижируя и за границей (как напр. В 1886 г. в Лейпциге, в собственном «русском» концерте) и в России, когда он дирижировал несколько лет тому назад в Спб. – в симфон. концерте (1890) или в концерте в память Чайковского (1899) и в Москве (1899)[8].

В 1890 г. А. И. покинул Московскую консерваторию[9]; его вновь потянуло артистическое поприще, аплодисменты публики. Он снова отправляется за границу, где, главным образом в Германии, живет целых 10 лет, концертируя постоянно и с постоянным крупным успехом – кроме Германии, в Англии, Бельгии, Франции, Швейцарии, затем в Америке. Повсюду он ставил одной из своих лучших и достойнейших задач – пропаганду русской музыки[10] (10).

В настоящее время А. И. снова возвратился в Россию. Не думаю, чтобы его манил отдых! *Отдыхать* у нас любят и «отдыхающих» музыкантов (артисты ли они?) у нас не мало. А. И. Зилоти можно и должно пожелать другого: чтобы он своей бодрой и энергичной артистичностью послужил в России на пользу нашего искусства и собственным примером показал, как нужно жить для искусства и – жить, двигаться, а не застаиваться и плеснить на одном месте.

Ник. Финдейзен

Русская музыкальная газета. – 1901. – № 13–14.

[6] Александр Ильич написал заявление об уходе из московской консерватории 21 мая 1891 г.

[7] Ментер Софи (Софья Осиповна) (1846–1918) – немецкая пианистка, композитор и педагог. Училась у К. Таузига и Ф. Листа. Концертировать начала в 15-летнем возрасте. В 1883–1887 гг. – профессор Петербургской консерватории, среди учеников – В. Сапельников. П. И. Чайковский высоко ценил талант Ментер и посвятил ей «Концертную фантазию» для фортепиано с оркестром ор. 56. Была крупнейшей пианисткой второй половины XIX века.

[8] Н. Финдейзен не упомянул еще о концерте в Москве 11 ноября 1889 г., когда под управлением Зилоти прошло Третье собрание Московского отделения Императорского Русского Музыкального общества. В программе: Вагнер Вступление и заключение из оперы «Тристан и Изольда», Лист симфония «Фауст» и Концерт №1 Чайковского, в котором солировал Зилоти, а дирижировал автор.

[9] См. примеч. 6.

[10] Российская пресса регулярно сообщала о выступлениях Зилоти за рубежом с «блестящим», «выдающимся», «громадным» успехом. Исполнял большое количество сочинений русских композиторов: Чайковского, Направника, Аренского, Глазунова, Лядова, Танеева, Рахманинова. Один из отзывов: «Московский пианист Александр Зилотти концертировал в ноябре во Франкфурте, а в начале декабря в Лондоне с выдающимся успехом. В последнем концерте им исполнены были: романс Чайковского, „Basso ostinato“ – г. Аренского, прелюдии – гг. Глазунова и Лядова (ор 24 и 25) и фантазия из „Пиковой дамы“ г. Пабста. Затем г. Зилотти посетил Манчестер, Брюссель и Антверпен. Блестящий успех имел артист в последнем городе в симфоническом собрании (7 декабря), в котором ему приходилось исполнять весьма разнообразную программу, между прочим, „Русскую фантазию“ г. Направника (с аккомпанементом оркестра), две рапсодии (н. н. 9 и 12) Листа, парафразу из „Пиковой дамы“ г. Пабста и несколько пьес Шопена и современных русских авторов (гг. Аренского, Глазунова и Лядова)» [5, 224].

К 10-летию концертов А. Зилоти. (1903–1913)

Сегодняшним концертом в Дворянском Собрании заканчивается первое 10-летие концертов А. Зилоти. На них вполне оправдалась поговорка: так мало прожито, так много пережито. За 10 лет своего существования они не только количественно дали внушительные результаты: 128 концертов, они завоевали себе в этот короткий период времени авторитетное положение в нашем музыкальном мире. Выступить или быть исполненным в концертах А. Зилоти – значит получить своего рода художественную марку.

Возникновение и развитие этих концертов составит любопытные страницы истории нашей концертной жизни. Как дирижер, А. И. Зилоти зарекомендовал себя периодическими выступлениями, в свое время, и у нас (в Петербурге и Москве, в ИРМО и Филарм. Обществе), и за границей. Были сезоны, когда он стоял во главе дирижеров симфонических собраний. Как администратор – концертант, он постепенно подготовил себе почву устройством, в течение ряда сезонов, концертов вместе с некоторыми другими выдающимися артистами (напр. с Вержбиловичем). И опять таки, главной целью его предприятий подобного рода явилось не демонстрирование собственного крупного дарования (этого он всегда избегал и в этом А. Зилоти, как пианист, слишком заметно выделяется среди большинства современных ему пианистов; в этом отношении он достойнейший из учеников великого Листа), а проведение в жизнь новых или достойных художественного внимания старых произведений.

Те же основы он внес и в учрежденные им в 1903 г. симфонические концерты. На первом плане – забота об интересной, новой или художественно-содержательной программе, на втором – солисты. Но это, конечно, не сразу было заметно публике. Первоначально, вероятно, главной притягательной силой для публики служили блестящие имена солистов, выступавших в концертах А. Зилоти. Так, уже в первом сезоне у него выступили Р. Пюньо[1] и Э. Изаи, во 2-м – Мария Гай[2] Э. Поссарт[3] (с декламациями) и Ф. Шаляпин. И этот блеск не уменьшается в течение дальнейших лет. Неизменными солистами остаются у А. Зилоти такие короли концертных эстрад как Изаи, Казальс, а из певцов Шаляпин, Литвин[4] и Ершов. Оставляя в стороне собственное самолюбие, как дирижера, А. Зилоти не только часто предоставлял свою дирижерскую палочку композиторам, выступавшим в его концертах (достаточно здесь назвать Э. Направника, А. Глазунова, С. Рахманинова, А. Аренского, Н. Черепнина, С. Василенко и др., из иностранных авторов – М. Шиллингса[5], М. Регера, Г. Форе, Дж. Энеску, Я. Сибелиуса и др.), но – в последнее время ежегодно – стал приглашать на экстренные концерты выдающихся западных дирижеров – Никиша, Мотля[6],

[1] Пюньо Рауль (1852–1914) – французский пианист, органист и композитор. Учился в Парижской консерватории. Церковный органист в Париже (1871 по 1892 гг.). Преподавал в Парижской консерватории. Интересно, что первый педагог Э. Гилельса – Я. И. Ткач учился у Пюньо в Париже, а учителем Пюньо был Ж. Матиас – ученик Ф. Шопена. Карьеру пианиста начал довольно поздно, в возрасте 41 года и быстро завоевал мировую известность (в концертах играл только по нотам). Много играл в ансамбле с Э. Изаи, Л. Ауэром. Гастролировал в Европе, США и России, где и умер во время концертной поездки.

[2] Гай Мария (1879–1943) – испанская певица (меццо-сопрано). Пением занималась самостоятельно. Дебютировала как певица в 1902 г.в Брюсселе вместе с пианистом Р. Пюньо и скрипачом Э. Изаи, в этом же году впервые выступила в брюссельском театре в партии Кармен. Гастролировала в Германии, Швейцарии, США, России. Пела под управлением А. Тосканини, а также с участием Э. Карузо.

[3] Поссарт Эрнст (1841–1921) – немецкий актер, режиссер, театральный деятель. С 1864 г. ведущий актер, а затем режиссер и руководитель Мюнхенского придворного театра. Его игра отличалась острой характерностью и выразительностью. Существовала легенда о том, что однажды Поссарт продекламировал со сцены латинскую азбуку и заставил плакать весь зал. В Концертах А. Зилоти Поссарт принимал участие с мелодекламацией в исполнении музыки к драматической поэме Байрона «Манфред» Р.Шумана и М. Шиллингса «Элевзинский праздник» и «Песнь ведьмы».

[4] Литвин Фелия (Фекла, Фанни) Васильевна (наст. Франсуаза-Жанна Шютц, по мужу Литвин) (1860–1936) – певица. Отец был русский, мать – канадка. Детство провела в России, а с 14 лет жила в Париже, училась вокальному искусству у В. Мореля и у знаменитой П. Виардо. В 16 лет дебютировала на оперной сцене. С большим успехом выступала в Париже, Брюсселе, Риме, Венеции, Неаполе, Милане, побывала в США. В разные годы с 1890 по 1912 состояла в труппах Большого и Мариинского театров в России. Большой диапазон голоса позволял певице исполнять партии контральто, меццо-сопрано и сопрано. По воспоминаниям Э. Старка, «помимо своего предельного диапазона голос Литвин отличался великолепной звучностью, совершенно одинаковой во всех регистрах, так замечательно они были обработаны» [29, *44*]. Считалась лучшей исполнительницей партий в операх Р. Вагнера.

[5] Шиллингс Макс фон (1868–1933) – немецкий композитор и дирижер. С1892 г. был ассистентом дирижера Байрейтского фестиваля. В 1919–24 и 1933 – директор Немецкой государственной оперы в Берлине. Шиллингс – оперный композитор позднеромантической школы, преимущественно вагнеровской ориентации. Популярность получила его опера «Мона Лиза» (1915).

[6] Мотль Феликс (1856–1911) – австрийский дирижер и композитор. Учился в Венской консерватории (по теории у А. Брукнера). Музыкальный руководитель Мюнхенской оперы и директор Музыкальной академии в Мюнхене. В 1910–1911 гг. гастролировал в Санкт-Петербурге – в Мариинском театре оперы Вагнера и в Концертах А. Зилоти (Бетховен, Вагнер, Лист, Берлиоз).

Менгельберга[7], Вейнгартнера[8]. Некоторые из этих концертов были исключительными «музыкальными праздниками»; вспомним хотя бы исполнение **IX-й симфонии Никишем или Ли**стовский концерт в прошлом сезоне!

В течение 10 лет А. Зилоти устроил всего 128 концертов, из них 69 абонементных, 23 экстренных, 3 общедоступных (введенных с сезона 1912 – 1913 г.) и 33 камерных. Сделав подсчет только *симфонической* музыки, исполненной в оркестровых концертах, мы получим красноречивые цифры: было исполнено –

100 произв. русск. автор., из них 39 произв. в 1 р.
167 » иностр. » » 96 » 1 р.
267 произведений, из них 135 в 1-й р. в Спб.

К ним следует еще прибавить значительное число сольных №№ и концертов, а также массу камерных произведений, сыгранных в камерных вечерах. Детальный отчет о них дает сводка программ всех концертов А. Зилоти за 10 лет, напечатанная ко дню сегодняшнего юбилейного концерта.

За этими статистическими итогами скрыта более интересная сторона – внутренней жизни, внутреннего развития концертов А. Зилоти. Учреждение их явилось логическим дополнением, вернее даже противовесом к падавшим в то время концертам Музык. общества. Вскоре, затем, после знаменательных событий 1905–1906 г. г., они стали безусловно доминировать в нашей музыкальной жизни и, наконец, в последние годы, высоко подняв интерес к симфонической музыке, вызвали художественное соревнование и в других концертных учреждениях: ИРМО снова, гораздо более энергично, стало восстанавливать свое «концертное реноме», а наряду с симфоническими собраниями последнего выросли еще новые концерты крупного масштаба – С. Кусевицкого.

Просматривая программы законченных 10-летие концертов А. Зилоти, внимание останавливается с одной стороны – на прочно установившихся художественных основах их, с другой – на постепенном изменении известной части программ. Основной принцип их – отсутствие консерватизма и забота познакомить публику с новыми произведениями.

В смысле проведения основных художественных симпатий, в программах концертов проходит красной нитью верность произведениям *Листа* (симфонией «Фауст» началась деятельность концертов А. Зилоти 18 октября 1903 г.), *Баха* (19 произведений были исп. впервые, в том числе все 6 гениальных Бранденбургских концертов) и *Рахманинова*. Высокоталантливый русский композитор принял близкое участие в концертах. Начиная с их первого сезона, А. Зилоти несомненно первый и прочно популяризовал творчество Рахманинова. Столь же обязательно прочно установились в программах концертов и произведения *А. Глазунова, Вагнера*, а в первые годы еще *Римского-Корсакова* и *Чайковского*. Но здесь мы сталкиваемся с некоторым изменением курса. Заметная вначале симпатия к одним авторам постепенно уклоняется в сторону других. Произведения Аренского, Черепнина, Стравинского и других русских композиторов сменяются произведениями – С. Василенко. М. Штейнберга[9] и, наконец. А. Скрябина, получившего в последние 2 года доминирующее

[7] Менгельберг Виллем (1871–1951) – голландский (нидерландский) дирижер немецкого происхождения. Окончил Кельнскую консерваторию по дирижированию, фортепиано и композиции (изучал также орган и сольное пение). Более 50 лет руководил оркестром Концертгебау в Амстердаме, много гастролировал. В 1923 г. возглавил Нью-Йоркский филармонический оркестр (с 1927 г. работал вместе с Артуро Тосканини). Рихард Штраус посвятил Менгельбергу и его оркестру свою симфоническую поэму «Жизнь героя», которую дирижер виртуозно исполнил (наряду с сочинениями Бетховена и Вагнера) в Концерте А. Зилоти 5 декабря 1909 г.

[8] Вейнгартнер Феликс (1863–1942) – немецкий пианист, композитор, дирижер и музыкальный писатель (по национальности австриец). Учился в Лейпцигской консерватории по классам композиции и дирижирования. В 1883 г. совершенствовался в Веймаре у Ф. Листа. В 1891 г. Вейнгартнер назначен первым дирижером королевской оперы и симфонических концертов в Берлине, а с1908 он сменил Г. Малера на посту руководителя оперы и оркестра филармонии в Вене. Этот период – начало мирового признания дирижера, с большим успехом гастролировавшего в странах Европы и Америки. В Санкт-Петербурге впервые выступил в 1898 г. в симфоническом концерте РМО. В Концертах А. Зилоти Вейнгартнер гастролировал в сезонах 1910/11 и 1911/12 гг. как дирижер и пианист в камерном концерте. Автор 8 опер, 7 симфоний, симфонических поэм, увертюр, камерных и фортепианных сочинений, ряда работ, посвященных проблемам дирижерского искусства («О дирижировании», «Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам» и др.).

[9] Штейнберг Максимилиан Осеевич (1883–1946) – русский, советский композитор, дирижер, педагог, музыкальный деятель. В 1907 г. окончил естественный факультет Петербургского университета и в 1908 г. – Петербургскую консерваторию по классу композиции у Н. А. Римского-Корсакова (по гармонии занимался у А. К. Лядова, по инструментовке – у А. К. Глазунова). В 1908–1946 гг. преподавал в Петербургской (Ленинградской) консерватории композицию и инструментовку. Завершил труд Римского-Корсакова «Основы оркестровки», является редактором его же «Практического учебника гармонии». Автор балетов, 5 симфоний, сочинений для хора и оркестра, концерта для скрипки с оркестром, камерно-инструментальных ансамблей и др. Сочинения М. Штейнберга ежегодно звучали в Концертах А. Зилоти, часто это были премьерные исполнения. Штейнберг по просьбе А. Зилоти инструментовал некоторые произведения И. С. Баха, так в 1910 г. прозвучало Вступление к кантате №42 в «красивой, хотя, может быть, несколько тяжеловатой инструментовке Штейнберга» [14, *31*].

значение в концертах А. Зилоти. Более равноправными остаются симпатии к А. Лядову и, отчасти, Э. Направнику, неизменно выступавшему здесь, почти ежегодно. В отношении иностранных авторов замечается тоже самое. Первоначальная симпатия к немцам (Шиллингс, Вейнер[10], Корнелиус[11], Регер), англичанам (Элгар, Норен[12], Делиус[13], Лефлер[14]) и в особенности финляндцам (Сибелиус), во второе 5-летие сменяется ясно выраженной симпатией к ново-французской школе, во главе с Дебюсси, Равелем и Роже-Дюкас[15]. Но все это говорит только за движение, за нежелание оставаться на одном, раз завоеванном месте.

За свое первое 10-летие концерты А. Зилоти внесли не мало нового, прекрасного и содержательного в нашу музыкальную жизнь. Они во многом освежили нашу музыкальную атмосферу, во многом расширили ее художественные горизонты. И за эту бодрую культурную работу они только заслужили право на признательность нашего музыкального мира.

Н. Ф.

Русская музыкальная газета. – 1913. – № 6.

Публикация, вступительная статья
и комментарии ***Е. Мальцевой***

[10] Вейнер (Вайнер) Лео (1885–1960) – венгерский композитор и педагог. В 1906 г. окончил Академию музыки в Будапеште, где преподавал с 1908 по 1949 гг. Вейнер – выдающийся представитель венгерского музыкального романтизма 20 века, автор многочисленных сочинений (симфонические поэмы, сюиты, концертино для фортепиано с оркестром, 2 концерта для скрипки с оркестром, камерно-инструментальные ансамбли для струнных, кларнета, пьесы для фортепиано и др.). В его музыке получили претворение образцы венгерского народного музыкального искусства.

[11] Корнелиус Петер (1824–1874) – немецкий композитор и музыкальный критик. В 1844 г. в Берлине начал обучение у Зигфрида Дена и с его одобрения начал свой композиторский путь. В это же время работает в качестве музыкального журналиста в ряде берлинских изданий. В 1852–1858 гг. живет в Веймаре, знакомится с Ф. Листом, под управлением которого была поставлена опера Корнелиуса «Багдадский цирюльник» – одна из лучших немецких комических опер XIX века. В венский период (1859–1864) создана вторая опера «Сид» и Корнелиус знакомится с Р. Вагнером, творчество которого он пропагандировал и отстаивал в ряде статей. Помимо опер и вокальных сочинений наследие Корнелиуса включает ряд хоровых произведений, струнные квартеты, несколько сонат.

[12] Норен Генрих Готлиб (1861–1928) – австрийский, немецкий скрипач и композитор. Учился в родном Граце, Брюсселе (1878), Париже (1883). После этого много гастролировал в Бельгии, Испании, России и Германии. Преподавал в консерваториях Дюссельдорфа и Берлина. Соч.: опера «Покрывало Беатриче», симфония, вариации для оркестра, концерт для скрипки с оркестром, мужские хоры, камерная музыка, произведения для фортепиано и др.

[13] Делиус Фредерик Теодор Альберт (1862–1934) – английский композитор. В детстве обучался игре на скрипке, но по настоянию отца едет во Флориду, где работает на апельсиновых плантациях, продолжая заниматься музыкой самостоятельно. Негритянским фольклором будет пропитана его первая симфоническая сюита «Флорида» и другие произведения. В 1886–1888 гг. Делиус обучается в Лейпцигской консерватории, где знакомится с Э. Григом, оказавшем значительное влияние на творчество английского композитора (к норвежской тематике он будет неоднократно обращаться в своем творчестве). С 1888 г. Делиус живет во Франции, встречается там с М. Равелем и с конца XIX в. в его сочинениях ощутимо влияние импрессионистов. Делиус – один из первых английских композиторов, обратившихся к национальным источникам, отразив образы английской природы. Соч.: 6 опер, сочинения для симфонического оркестра, концерты для фортепиано (4), скрипки, скрипки и виолончели с оркестром, камерные ансамбли, фортепианные пьесы, сочинения для хора и оркестра, музыка к спектаклям и др.

[14] Лефлер Чарлз Мартин (нем. Лёффлер Карл Мартин) (1861–1935) – американский скрипач и композитор немецкого происхождения. Детство провел в постоянных разъездах, связанных с работой отца, побывав во Франции, Венгрии, Швейцарии и даже в Украине. В 9 лет начал заниматься на скрипке, учился сначала в Берлине у Й. Иоахима и у Ф. Киля и В. Баргиля (композиция), затем в париже у Л. Массара (скрипка) и Э. Гиро (композиция). Поселившись в Америке, Лефлер становится концертмейстером Бостонского симфонического оркестра, дебютировав как солист при исполнении собственной сюиты для скрипки с оркестром. В творчестве Лефлера заметно влияние французской музыки, фольклора различных народов, интерес к необычным тембрам, изысканным гармониям и инструментальным сочетаниям. Будучи одним из пропагандистов возрождения редких инструментов, написал сочинения для виолы д'амур с оркестром. Соч.: симфонические сюиты и поэмы, в т. ч. «Языческая поэма» для облигатного фортепиано, английского рожка и трех труб с оркестром, сюита «Воспоминания из моего детства (Жизнь в русской деревне)», 5 «Ирландских фантазий», квартеты и др.

[15] Роже-Дюкас Жан Жюль Эмамбль (1873–1954) – французский композитор, пианист, педагог. По композиции учился у Г. Форе в Парижской консерватории, в которой сам потом преподавал. В 1902 г. был удостоен 2-й Большой Римской премии за кантату «Альцион». Благодаря Концертам А. Зилоти, где музыка Роже-Дюкаса звучала с 1909 по 1914 гг., произведения композитора приобрели известность в музыкальных кругах Петербурга. Во время работы над мимодрамой «Орфей» (посвященной А. Зилоти и М. Терещенко), Роже-Дюкас пишет в письме А. Зилоти: «…Вы и не подозреваете, какая благодарная любовь к Вам таится в самом укромном уголке моего сердца. Если бы в моей памяти не жило постоянное воспоминание о том, что Вы для меня сделали, неужели я стал бы, *сударь*, работать по 8 часов в день, чтобы довести до конца произведение, написанное для Вас…» [23, *262*].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Авьерино Н.* Из воспоминаний о Рахманинове / Коммент. Л. Наумова // Искусство на рубежах веков. Материалы Международной научной конференции. Ростов н/Д: РГК, 1999. – С. 248–256.

2. *Александрович А.* Записки певца. – Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1955.

3. *А. Н.* Музыкальная хроника // Аполлон. – 1910. – № 4. – С. 67–75.

4. *[Б. а.]* Сапельников Василий Львович [Электронный ресурс] // Мир словарей. Исторический словарь. URL: http://mirslovarei.com/content_his/sapelnikov-vasilij-lvovich-32261.html.

5. *[Б. а.]* Хроника // Артист – 1893. – № 26. – С. 207–228.

6. *[Б. а*] Хроника // Артист. – 1893. – № 31. – С. 203–207.

7. *[Б. а.]* Музыкальная хроника // Артист. – 1895. – № 45. – С. 266–272.

8. *Баренбойм Л.* Николай Григорьевич Рубинштейн. – М.: Музыка, 1982.

9. *Бертенсон С.* Вокруг искусства. – Холливуд, 1957.

10. *Витол Я.* Воспоминания моей жизни. // Витол Я. Воспоминания. Статьи. Письма. – Л.: Музыка, 1969. – С. 13–98.

11. *Гольденвейзер А.* Мой творческий путь // Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве. – М.: Музыка, 1975. – С. 152–159.

12. *Зилоти А.* Воспоминания и письма / Сост., авт. предисл. и примеч. Л. М. Кутателадзе; под ред. Л. Н. Раабена. – Л.: Гос. муз. изд., 1963.

13. *Зилоти В.* В доме Третьякова. – М.: Высшая школа, 1992.

14. *Каратыгин В.* Музыка в Петербурге // Аполлон. – 1910. – № 12. – С. 31–34.

15. *Коломийцов В.* Восьмой концерт Зилоти // Коломийцов В. Статьи и письма. – Л.: Музыка, 1971. – С. 57–58.

16. *Коломийцов В.* Симпатичный юбилей // В. Коломийцов. Статьи и письма. – Л.: Музыка, 1971. – С. 19–20.

17. *Кюи Ц.* Избранные письма. – Л.: Гос. муз. изд., 1955.

18. *Мильштейн Я.* Ф. Лист. – М.: Гос. муз. изд.,1956. – Ч. II.

19. *Мильштейн Я.* Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975.

20. *Оссовский А.* Концерт А. И. Зилоти // Оссовский А. Музыкально-критические статьи (1894–1912) / Ред. Ю. А. Кремлев. – Л.: Музыка, 1971. – С. 118–121.

21. *Оссовский А.* Симфонический концерт Зилоти // Оссовский А. Музыкально-критические статьи (1894–1912) / Ред. Ю. А. Кремлев. – Л.: Музыка, 1971. – С. 140–141.

22. *Петровская И.* Музыкальный Петербург. 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2009. – Кн. 10: А–Л.

23. Письма иностранных корреспондентов // Зилоти А. Воспоминания и письма / Сост., авт. предисл. и примеч. Л. М. Кутателадзе; Под ред. Л. Н. Раабена. – Л.: Гос. муз. изд., 1963. – С. 261–284.

24. *Пресман М.* Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. Апетян. – М.: Музыка,1988. – Т. I. – С. 146–204.

25. *Прибыткова З.* Мои воспоминания об А. И. Зилоти // Зилоти А. Воспоминания и письма / Сост., авт. предисл. и примеч. Л. М. Кутателадзе; Под ред. Л. Н. Раабена. – Л.: Гос. муз. изд., 1963. – С. 405–441.

26. *Рахманинов С.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. – М.: Классика-XXI, 2010.

27. *Сабанеев Л.* Воспоминания о России. – М.: Классика-XXI, 2005.

28. *Сабанеев Л.* История русской музыки. – М.: Работник просвещения, 1924.

29. *Старк Э.* Петербургская опера и ее мастера. – Л.; М.: Искусство, 1940.

30. *Стравинский И.* Диалоги. – Л.: Музыка, 1971.

31. *Танеев С.* Дневники. – М.: Музыка, 1982. – Кн. 2: 1899–1902.

32. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. – В 3 кн.– М.: Захаров, 2004. – Кн. 2.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Александрова Елена Ивановна – аспирантка Академии театрального искусства (ГИТИС).
Aleksandrova Elena Ivanovna – Postgraduate of Russian Academy of Theatre Arts (GITIS).

Андрущенко Елена Юрьевна – кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры музыкального менеджмента Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.
Andruschenko Elena Yurievna – Candidate of Arts, Docent at the Musical Management Chair of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy).

Аракельян Артем Егишевич – заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, начальник оркестра Штаба Северо-Кавказского регионального командования Внутренних войск МВД России.
Arakelyan Artem Egishevich – Honoured the All-Russian Musical Society, Head orchestra of the North-Caucasian Regional Command of Internal Troops of the Russian Interior Ministry.

Бахтиярова Екатерина Энверовна – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.
Bakhtiyarova Ekaterina Enverovna – Postgraduate course student of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy).

Мальцева Елена Геннадьевна – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, преподаватель кафедры общего фортепиано Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.
Maltseva Elena Gennadievna – applicant for the degree of Candidat of Art Study, teacher of General piano Department of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy).

Подольская Светлана Николаевна – доцент кафедры общего фортепиано Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.
Podolskaya Svetlana Nikolayevna – Associate Professor of General piano Department of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy).

Соколова Алла Николаевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории, истории музыки и методики музыкального воспитания Института искусств Адыгейского государственного университета.
Sokolova Alla Nikolaevna – Doctor of Art Studies, Professor of theory, music history and techniques of musical education department at the Institute of Arts at Adyghea State University.

Фуксман Михаил Адольфович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции и музыкальной звукорежиссуры и информационных технологий Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.
Fuchsmann Mikhail Adolfovitch – Candidate of Art Study, associate professor of Theory of Music and Composition Department and The Department of Sound engineering and Informative Technologies of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy).

Цукер Анатолий Моисеевич – заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки, председатель диссертационного совета Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, председатель Ростовского отделения Союза композиторов России.
Zuker Anatoly Moiseevich – Honoured Worker of Arts of Russian Federation, Doctor of Art Studies, Professor, Head of History of Music Department, Chairman of Dissertation Council of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy), Chairman of Rostov Department of the Union of Composers of Russia.

Чернышов Александр Валерьевич – композитор, музыковед, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры сочинения и кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.
Chernyshov Alexander Victorovich – composer, musicologist, lecturer at the Composition Department and the History of Foreign Music Department, P. I. Tchaikovsky.

ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

Для публикации в «Южно-Российском музыкальном альманахе» необходимо:

1. Заполнить форму «Сведения об авторе».
2. Отдельным файлом к статье должны быть приложены аннотация и ключевые слова на русском и английском языках.
3. Обязателен английский перевод названия статьи и фамилии автора.

Публикация статей для аспирантов очной формы обучения бесплатная.

Соискатели ученых степеней, аспиранты, докторанты и подписчики журнала пользуются правом внеочередной публикации.

Все материалы высылаются по электронному адресу riocons@mail.ru с пометкой: «Для альманаха».

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

На русском и английском языках:

Фамилия_____

Имя_____

Отчество_____

Ученая степень и звание_____

Место работы (учебы), занимаемая должность_____

На русском языке:

Домашний адрес с указанием почтового индекса _____

Контактная информация (домашний, служебный и мобильный телефоны, электронный адрес)

_____

ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЬИ

1. Полученные материалы рассматриваются на предмет правильности предоставления всех необходимых данных: сведения об авторе, аннотация, ключевые слова, правильное оформление списка литературы.
2. Статья проходит систему регистрации, после чего ей присваивается индивидуальный номер и определяется выпуск журнала, в котором она будет опубликована.
3. После определения главным редактором или зав. редакцией тематики статьи, она направляется к независимому рецензенту – специалисту в данной области.
4. После рецензирования статья, в случае наличия замечаний, отправляется автору на доработку. При отрицательной рецензии статья передается другому рецензенту. В случае еще одной отрицательной рецензии статья снимается с рассмотрения, о чем автор будет уведомлен.
5. Научное редактирование.
6. Верстка статьи.
7. О выходе журнала автор своевременно уведомляется по электронной почте.

ПРАВИЛА РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ СТАТЕЙ

1. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, направляются независимому рецензенту.
2. Рецензент получает безличностный вариант статьи (без указания фамилии автора (ов), места работы, занимаемой должности и контактной информации (адреса, телефона и E-mail).
3. Рецензент в недельный срок представляет в редакцию журнала рецензию статьи, содержащую оценку актуальности темы, степень обоснованности положений, выводов и заключения, изложенных в статье, их достоверность и новизну. Рецензент должен изложить в рецензии свои замечания и предложения и дать заключение – рекомендацию к публикации.
4. В случае отрицательной рецензии, статья передается другому рецензенту, которому не сообщается о том, что статья проходила рецензирование. Если и второй рецензент делает отрицательный отзыв, статья снимается с публикации, о чем автор своевременно уведомляется.
5. Автор (ы) получают копию рецензию без указания личности рецензента.

ОФОРМЛЕНИЕ СТАТЬИ

Статья представляется в электронном виде, все дополнительные материалы (нотные примеры, рисунки, фотографии) должны прилагаться отдельными файлами. Объем статьи не должен превышать 40000 знаков (1 п. *л.*), включая пробелы и сноски. Текст необходимо набирать в редакторе Word шрифтом N 12, Times New Roman; текст не форматируется, т. е. не имеет табуляций, колонок и т. *д.*

Графические иллюстрации (рисунки, графики, фотографии) должны быть сохранены в формате *.tif с разрешением не менее 300 точек на дюйм, а нотные примеры выполнены в нотном редакторе Finale и сохранены в формате *.mus или *.pdf. Нотные примеры, отсканированные с бумажных изданий, не принимаются.

Иллюстрации и фотографии должны быть предельно четкими. Все буквенные обозначения, приведенные на иллюстрациях и схемах, необходимо пояснить в основном тексте.

Список использованной литературы (лишь необходимой и органически связанной со статьей) составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. Вначале располагаются издания на русском языке, затем – на иностранных. Ссылки на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках, номер страницы дается через запятую курсивом: [1, *23*].

Список литературы и аннотации следует оформлять в соответствии с Государственными стандартами «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления» (ГОСТ 7.1–2003), «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления» (ГОСТ 7.0.5–2008) и «Реферат и аннотация. Общие требования» (ГОСТ 7.9–95). С указанными ГОСТами можно ознакомиться на сайте www.library.ru.

Примеры оформления списка литературы:

Статья из журнала:

1. *Рудиченко Т.* Культурные традиции донского казачества в социальном дискурсе (конец XX – начало XXI века) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2010. – № 2 (7). – С. 3–8.

Статья или материалы из Интернета:

2. *Корниенко М.* Авангард на дефиле [Электронный ресурс] // Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова: Официальный сайт. URL: http://rostcons.ru/library_r/stud_147.htm.

Статья из сборника статей:

3. *Фролов С.* Контекстные взаимодействия русской литературы и музыки // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: Сб. ст. / Ред.-сост. А. Я. Селицкий. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2009. – С. 11–21.

Монография:

4. *Цукер А.* Драматургия Пушкина в русской оперной классике. – М.: Композитор, 2010.

Учебное пособие:

5. *Курышева Т.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика: [Учеб. пособие]. – М.: Владос-Пресс, 2007. – (Учебное пособие для вузов).

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК