ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2017'1(26)

В НОМЕРЕ:

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Подписной индекс в каталоге «Почта России» П1959

Оформить подписку можно в любом почтовом отделениии России

Научный журнал
Издается с 2004 года
С 2014 выходит четыре раза в год
ISSN 2076-4766
Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта –
Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Главный редактор – Дуда Наталья Викторовна
Ответственный секретарь, технический редактор –
Наянова Влада Евгеньевна
Редактор-корректор – Жабинский Константин Анатольевич
Редактор-переводчик – Горочная Василиса Валерьевна

Члены редакционной коллегии:
П. С. Волкова, д-р иск., д-р филос. наук, канд. филол. наук, проф. (Россия)
А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)
Н. И. Ефимова, д-р иск., проф. (Россия)
Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)
Т. С. Рудиченко, д-р иск., проф. (Россия)
Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Россия)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Россия)
В. Н. Холопова, д-р иск., проф. (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
И. П. Дабаева, канд. иск., доц. (Россия)
Л. Атлас, PhD in Musicology, проф. (Великобритания)
В. Гуменная, doctor of FA, проф. (Колумбия)
М. Джулиани, PhD in Musicology, проф. (Италия)
Е. Дулова, д-р иск., проф. (Беларусь)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
В. Исмаилов, д-р филос. наук, проф. (Азербайджан)
Т. Майтесян, Doctor of FA, проф. (Бельгия)
Е. Мироненко, Doctor of FA, проф. (Молдова)

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий
Верстка М. А. Шуваева

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Будёновский, 23
e-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 10.03.2017. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 13. Тираж 500.
Отпечатано в типографии
Типография «АРКОЛ», ул.Серафимовича 45/54а, оф.10

Все архивные комлекты Южно-Российского музыкального альманаха также содержатся в Научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU и включены в Российский Индекс Научного Цитирования (РИНЦ).

Издание зарегестрировано в библиографической международной базе данных World OCLC и входит в библиографический указатель Repertoire International de Litterature Musicale (RILM).

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2017'1(26)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the jornal has been published quarterly
ISSN 2076-4766
Founder and publisher:
Rostov State Rachmaninov Conservatoire
The journal is registered with Federal Service for Supervision in the Sphere of Connectivity, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor)
Regisnretion Certificate: СМИ ПИ № ФС77-62392 (14.07.2015)

Academic Supervisor of the project – Alexandra Krylova, Grand PhD in Cultural Studies, PhD in Art Criticism, Professor
Editor-in-chief – Natalia Duda
Technical Editor – Vlada Nayanova
Editor and Translator – Vasilisa Garochnaya
Proofreader – Konstantin Zhabinsky

Members of the Editorial Board:
Polina Volkova, PhD in Art Criticism, PhD in Philological Sciences, Grand PhD in Philosophical Sciences, Professor (Russia)
Andrey Denisov, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Russia)
Natalya Yefimova, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Russia)
Tatyana Naumenko, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Russia)
Tatyana Rudichenko, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Russia)
Lyudmila Savvina, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Russia)
Tatyana Sidneva, Grand PhD in Cultural Studies, Professor (Russia)
Tatyana Frantova, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Russia)
Valentina Kholopova, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Russia)
Anatoly Tsuker, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Russia)
Tatyana Shak, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Russia)
Irina Dabayeva, PhD in Art Criticism, Associate Professor (Russia)
Lev Atlas, PhD in Musicology, Senior lecturer (Great Britain)
Victoria Gumennaya, Doctor of FA, Professor (Colombia)
Marco Giuliani, PhD in Musicology, Professor (Italy)
Ekaterina Dulova, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Belarus)
Elena Zinkevich, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Ukraine)
Vilayat Ismail Oglou Ismailov, Grand PhD in Philosophical Sciences, Professor (Azerbaijan)
Tigran Maytesyan, Doctor of FA, Professor (Belgium)
Elena Mironenko, Grand PhD in Art Criticism,Professor (Moldova)

Design N. Samokhodkina, Cover design A. Selitsky, Layout M. Shuvaeva

The mailing address of the editorial board:
23 Budyonnovsky av.,
Rostov-on-Don, Russia, 344002
e-mail: riocons@mail.ru

All the archives of the journal are also presented in the Scientific lectronic Library LIBRARY.RU and included in the RSCI (Russian Science Citation Index). The journal is registered in the union catalog WorldCat OCLC and at the Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).

IN THE ISSUE:

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

FOLK MUSIC AND COMPOSER`S CREATIVE WORK

PERFORMING ART

MUSIC EDUCATION

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Subscription index П1959 in Post of Russia catalogue

The subscription is available at any post office of Russia

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

М. Гареева. «Quasi-партитуры» фортепианных сонат В. А. Моцарта в контексте традиций домашнего музицирования.....5
M. Gareeva. «Quasi-scores» in piano sonatas by W. A. Mozart in the context of traditions of home music-making..... 5

Д. Рубцова. Инструментальный квартет как жанрово-стилевой феномен..... ..... .11
D. Rubtsova. Instrumental quartet as a genre-style phenomenon 11

О. Сидоренко. Типы диалогов в камерной скрипичной сонате в аспекте музыкального мышления.....15
O. Sydorenko. Types of dialogues in the chamber violin sonata in the aspect of musical thinking.....15

Ф. Ульмасов. О двух видах монодического музицирования 21
F. Ulmasov. About two kinds of monodic music-making..... 21

Су Юйчен. О претворении программности в концерте Чжао Цзипина для виолончели с китайским традиционным оркестром «Сон Чжуан Чжоу».....27
Su Yuichen. About the implementation of the program in Zhao Jiping`s concerto ”Zhuang Zhou’s Dream” for cello and Chinese traditional orchestra.....27

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО
FOLK MUSIC AND COMPOSER`S CREATIVE WORK

В. Демина. Певческая традиция праздников Усть-Медведицкого Спасо-Преображенского женского монастыря по данным современных полевых исследований..... 33
V. Demina. The tradition of singing at the feasts in Ust-Medveditsk convent of Transfiguration on the data of contemporary field studies.....33

Э. Камалова. Многослоговые напевы закамских кряшен: особенности ладомелодической организации..... 38
E. Kamalova. Multisyllabic tunes by zakamsk kryashens: the features of modal and melodic forms of organization..... 38

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

L. Atlas. In the shadow of Shostakovich (Recording Of Vitaly Khodosh`s String Quartet) 44
Л. Атлас. В тени Шостаковича: об истории создания и исполнения квартета №1 В. Ходоша……44

А. Сердюков. Импровизация в академическом музыкальном исполнительстве 54
A. Serdyukov. Improvisation in academic musical performance 54

Е. Пономарева. Принципы творческого взаимодействия певца и концертмейстера (на примере романса П. И. Чайковского «Кабы знала я»).....59
E. Ponomareva. Principles of creative co-operation of a singer and a concertmaster (on the example of romance «If I Had Known» by P. I. Tchaikovsky).....59

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Г. Гонтаренко, Г. Сычова. Из истории композиторского образования в Ростове-на-Дону.....65
G. Gontarenko, G. Sycheva. From the History of Music Education in Rostov-on-Don 65

Л. Терликова. Фонизм фортепианной фактуры как проблема музыкальной педагогики 71
L. Terlikova. Sounding of piano texture as a problem of musical pedagogy 71

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

М. Куклинская. «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха – музыкальная квинтэссенция романтизма.....77
M. Kuklinskaya. «The tales of Hoffmann» by J. Offenbach as a musical quintessence of romanticism.....77

М. Косилкин. Проблемы анализа сценического текста в постановке оперы 84
M. Kosilkin. The problems of the analysis of the stage text in the production of the opera 84

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

В. Пигулевский. Музыкальные фэнзины и панк-графика 90
V. Pigulevskiy. Music fanzines and punk-graphic..... 90

Правила оформления и публикации статьей 96

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

М. А. ГАРЕЕВА
Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова

«QUASI-ПАРТИТУРЫ» ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ В. А. МОЦАРТА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ ДОМАШНЕГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Фортепианные сонаты В. А. Моцарта неоднократно рассматривались в музыкознании как закономерное звено в эволюции формы и драматургии сонатного цикла. Как правило, творчество Моцарта традиционно встраивается в ряд общих достижений предшественников и современников, а также композиторов-романтиков. Однако моцартовские сонаты отмечены индивидуальными и уникальными особенностями смысловой организации текста. В частности, в них отражена исполнительская культура XVIII века благодаря воплощению образов играющего ансамбля/оркестра[1]. Эта особенность моцартовских сонат так или иначе постоянно отмечается в музыковедческих работах, но описания, чаще метафорические, обычно не предполагают специальных обобщений.

Между тем, наблюдения над фортепианными сонатами Моцарта показывают, что ансамблевые (оркестровые) образы представлены в них через феномен редуцированной quasi-партитуры, вбирающей ряд смысловых признаков неклавирной этимологии. Необходимость выявления и идентификации этих структур для обеспечения грамотной интерпретации сонат формирует круг задач, решаемых в настоящей статье с помощью семантического и сравнительно-исторического анализа музыкального текста.

Особенности проявления партитурных признаков в клавирных произведениях с точки зрения теории текста изучались музыковедами в связи с барочными пьесами для домашнего музицирования. Клише, репрезентирующие акустические образы музыкальных инструментов, и диалогические модели, воссоздающие сцены ансамблевой игры, выявлены Л. Н. Шаймухаметовой, Н. Г. Селиванец [11], К. Н. Репиной [8] на материале сонат Д. Скарлатти; Н. М. Кузнецовой [5], Е. В. Гордеевой [3] на примере инструктивных сочинений И. С. Баха. Исследователи обнаруживают в барочных клавирных двустрочниках феномен «свёрнутой» партитуры, подлежащей развёртыванию и преобразованию любительским ансамблем как субъектом домашнего музицирования, адаптирующим текст для имеющегося инструментального состава. Этот процесс соответствовал барочной тенденции к поливариантности исполнения, которая, как отмечала И. А. Барсова, во многом обусловлена традицией редуцированной записи партитуры [2, с. 197].

Сонаты Моцарта, также предназначенные для игры в ситуации домашнего музицирования[2], унаследовали от барочных текстов принцип включения в клавирный текст инструментальных клише и диалогических моделей. Однако вследствие распространения нового инструмента фортепиано, способного имитировать звучание ансамбля или оркестра, предполагаемым исполнителем сонат выступал сам композитор или пианист-профессионал, участвующий в домашнем концерте. В этой связи, с помощью динамических и артикуляционных обозначений Моцарт фиксирует в сонатах инструментальные структуры в виде интонационных инвариантов, тогда как в барочных клавирных текстах аналогичные структуры подлежали вариантному переинтонированию любительским ансамблем[3].

Одновременное отражение в моцартовских сонатах барочной и классико-романтической традиций домашнего музицирования обусловливает функционирование в этих текстах двух групп *инструментальных клише*. К первой группе принадлежит лексика, происхождение которой обусловлено техникой звукоизвлечения при игре на том или ином инструменте. Так, «пиццикатное» staccato, продолжительные пассажи, гармонические фигурации с широким расположением тонов, элементами скрытого двухголосия и «двойными нотами», арпеджиро-

ванные фигурации, пульсирующий тон, тремоло репрезентируют приёмы скрипичной игры. Короткие мотивы с мелизматикой, виртуозные фиоритуры, гаммообразные пассажи, репетиции и трели в высоком регистре образуют «флейтовую» мелодию.

Вторую группу инструментальных клише в сонатах Моцарта составляют символические знаки-образы музыкальных инструментов, мигрировавшие из внемузыкальных сцен – охотничьих, пасторальных, праздничных – в ансамблевые и оркестровые произведения XVII–XVIII веков и получившие устойчивость и узнаваемость в результате дальнейшей миграции из одного музыкального текста в другой. К ним относятся знак дуэта пастушеских свирелей (ленточное двухголосие), «золотой ход валторн», знак фанфары – лексическая структура, основанная на интонации мажорного трезвучия и (или) пунктирном ритмическом рисунке, – и т. д.[4] Проникновение этих смысловых структур в фортепианный текст объясняется появлением нового художественного приёма. Он заключается в воплощении в процессе игры на одном инструменте образов других инструментов и характеризует зарождающуюся традицию сольной фортепианной игры.

Диалогические модели, в барочных клавирных текстах служившие основой для распределения музыкального материала между инструментами играющего ансамбля, в сонатах Моцарта способствуют воссозданию сцен ансамблевой или оркестровой игры средствами фортепиано. Музыкальные диалоги известны музыкознанию по вокально-хоровым и инструментальным произведениям XVI–XVIII столетий. И. А. Барсова в числе признаков диалога называет пространственный, регистровый, тембровый, а также зачастую динамический контраст в звучании его участников [2, с. 309]. В структуре клавирного текста XVII–XVIII веков как «свёрнутой партитуры» модели инструментальных диалогов выявлены Л. Н. Шаймухаметовой [10], создавшей терминологический аппарат для описания музыкального диалога как семантической структуры; исследования получили продолжение в работах сотрудников Лаборатории музыкальной семантики на музыкальном материале различных стилей (см.: [1; 3; 5; 8] и др.).

В текстах моцартовских сонат репрезентация сцен ансамблевой (оркестровой) игры наблюдается на основе двух типов диалогических моделей – «тембровых» и «концертных» диалогов. «Тембровые» диалоги репрезентируют взаимодействие отдельных инструментов и их созвучий. «Концертные» диалоги возникают между «группами инструментов», исполняющих партии solo и continuo, concertino и ripieno, tutti.

Тембровые диалоги идентифицируются в тексте сонат посредством семантико-структурных разграничений реплик «инструментов» и включают вертикальные (основанные на одновременном звучании реплик) и горизонтальные (основанные на их чередовании) конструкции. Так, вертикальные диалоги между октавным унисоном низких «струнных», «звенящим» ленточным двухголосием «флейт» и вторящим им скрытым двухголосием с характерными двойными нотами у «скрипок» образуют многослойную «оркестровую» фактуру, адаптированную для фортепианной игры с помощью приёма перекрещивания рук, в I части Сонаты № 11 (Пример 1).

Горизонтальные диалоги в тексте моцартовских сонат маркируются с помощью артикуляции и динамики как «регуляторов смысла» (термин Л. Н. Шаймухаметовой). Авторскими штрихами обозначены реплики «флейты» (короткие мотивы legato) и «скрипки» (pizzicato), вступающих в горизонтальный диалог в первой части Сонаты № 2 (Пример 2).

Знаки solo и continuo, concertino и ripieno, tutti воссоздают акустические образы ансамблевых групп в большинстве «камерных» средних частей моцартовских сонат. В результате взаимодействия этих групп образуются стереотипные модели концертных диалогов, восходящих к практике барочного музицирования. Так, основная вертикальная модель барочного ансамблевого текста – $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, где смысловой пласт solo репрезентирует партию инструмента, ведущего мелодию, а continuo – смысловая оппозиция solo – партию его гармонического сопровождения, – организует текст в средней части Сонаты № 2 F-dur (Пример 3, такты 9–12). В том же фрагменте представлен структурно-семантический вариант этой модели, образованный посредством расслоения divisi партий solo и continuo (там же, такты 4–8). По отношению к барочным клавирным текстам такие преобразования часто осуществлялись участниками ансамбля и зависели от инструментального состава. В фортепианной же сонате, предназначенной для сольного инвариантного исполнения, преобразования закрепляются композитором, что объясняет их структурно-семантическое разнообразие.

Основная горизонтальная модель, организующая барочный ансамблевый текст – concertino–ripieno, – также функционирует в фортепианных сонатах Моцарта. Взаимодействие concertino (солирующей группы) и ripieno (ансамбля) ярко выражено в средней части Сонаты № 2 (Пример 3). Исполнителем партии ripieno (такты 1–8) здесь может выступать «струнный квартет» с участием «флейты» или «гобоя» (такты 1–3, верхний голос); партии concertino – солист, веду-

щий мелодию при поддержке фигурированного аккомпанемента «низких струнных инструментов» (такты 9–12). Ориентируясь на перспективу сольного фортепианного исполнения, Моцарт выписывает развёрнутый инвариант «ансамблевой» фактуры и расставляет динамические обозначения, отражая в нотной графике сцену игры ансамбля и солирующей группы.

Конструкция tutti, репрезентирующая звучание всего ансамбля и, в отличие от ripieno как смысловой оппозиции concertino, носящая самостоятельный характер, в текстах сонат участвует в воссоздании ансамблевого исполнения торжественных придворных танцев и шествий. В качестве атрибутов tutti Моцарт использует знак *forte*, аккордовую фактуру и многоголосное звучание при параллельном движении голосов: например, в Полонезе из средней части Сонаты № 6 D-dur KV 284 (205^b).

Ориентированность на новую традицию сольного фортепианного исполнения определяет воссоздание в некоторых крайних частях моцартовских сонат сцен оркестровой игры. Тексты на сюжет «играющий оркестр» свободны от привязки к конкретным структурно-семантическим схемам концертных диалогов. Атрибутами «оркестрового» изложения выступают участие большого количества разнотембровых «инструментов» и формирование разнообразных вертикальных и горизонтальных диалогических соединений – например, в I части Сонаты № 11 (Пример 1).

Наряду с инструментальными клише и диалогическими моделями, Моцарт использует в сонатах *quasi-ансамблевые (quasi-оркестровые) приёмы*: дублировки, регистровки, зеркальные перестановки. Они составляют технологию вариантного переложения барочного клавирного текста музицирующим ансамблем[5]. Посредством терцовых и октавных дублировок в средней части Сонаты № 2 воспроизводится звучность струнного квартета; с помощью регистровки изображается сцена игры солиста и ансамбля (Пример 3). Поочерёдное исполнение ритмоформулы сицилианы в указанном примере последовательно «подключает» партии «флейты» и «инструментов струнного квартета» (такты 1–4). За счёт темброво-регистрового акцентирования ритмоформулы сицилианы регистровка участвует в воплощении пасторальной образности. Эта дополнительная семантическая функция обусловлена инвариантностью и темброво-регистровой гибкостью фортепианного исполнения.

Зеркальная перестановка, основанная на перемещении партий высокой тесситуры в низкий регистр и наоборот, трансформирует базовые концертные диалоги в семантико-структурные модификации $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, типичные для процесса барочного ансамблевого развёртывания клавирного текста – $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ например, в первом Менуэте из средней части Сонаты № 4 Es-dur KV 282 (189^g). В текстах на сюжет «играющий оркестр» зеркальная перестановка способствует тембровой репрезентации и созданию эффекта полиинструментальной фактуры – например, образует диалог «оркестровых групп» в X вариации из финала Сонаты № 6 D-dur KV 284 (205^b).

Итак, в совокупности и смысловом взаимодействии инструментальные клише, диалогические модели, quasi-ансамблевые (quasi-оркестровые) приёмы образуют структурно-семантический феномен редуцированной quasi-партитуры, посредством которого в сонатах Моцарта воплощаются образы ансамбля и оркестра. При этом сонатный текст отражает две традиции домашнего музицирования: игры барочного ансамбля и зарождающегося сольного фортепианного исполнения, что также свидетельствует об уникальности его смысловой организации.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Понятие «ансамбль», которое используется для обозначения действующего субъекта сцен музицирования, воссоздаваемых в тексте фортепианных сонат Моцарта, отсылает к ансамблю струнных и (или) духовых инструментов, исполнявшему в эпоху классицизма большое количество камерной музыки. Понятие «оркестр» апеллирует к классическому симфоническому оркестру второй половины XVIII века.

[2] По наблюдениям П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, фортепианные сонаты Моцарта как относительно новый для своего времени жанр предназначались в первую очередь для игры в ситуации домашнего музицирования [6, с. 281], ограниченного пространством дружеского общения.

[3] На тенденцию к детальной отделке авторского текста, стремление композиторов к тому, чтобы «запись произведения стала заключать в себе и его идеальную интерпретацию», как на нововведение эпохи музыкального классицизма обращает внимание Л. В. Кириллина [4, с. 211].

[4] Механизм межтекстовой миграции смысловых структур раскрывает Л. Н. Шаймухаметова в исследовании «Мигрирующая интонационная

формула и семантический контекст музыкальной темы» [9].

[5] Создание перечисленными приёмами эффекта оркестрового звучания в текстах фортепианных произведений рассматривается А. А. Мингажевым на материале менуэтов, багателей, сонат и других «обиходных» фортепианных опусов Бетховена [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асфандьярова А.* Пасторальные образы клавирных сонат Й. Гайдна (Интонационная лексика и исполнительская артикуляция): исслед. Саарбрюккен: LAMBERT Academic Publishing, 2014. 200 с.
2. *Барсова И.* Очерки по истории партитурной нотации. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 572 с.
3. *Гордеева Е.* Клавирные тексты И. С. Баха: Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста: исслед. Саарбрюккен: LAMBERT Academic Publishing, 2014. 224 с.
4. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: [исслед.: в 3 ч.] М.: Композитор, 2007. Ч. III: Поэтика и стилистика. 376 с.
5. *Кузнецова Н.* Креативная работа с клавирным текстом инструктивных сочинений И. С. Баха: исслед. Уфа: УГИИ им. Загира Исмагилова, 2015. 140 с.
6. *Луцкер П., Сусидко И.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
7. *Мингажев А.* Признаки quasi-оркестровой партитуры в фортепианных пьесах Бетховена // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 171–174.
8. *Репина К.* Партитурные признаки текста клавирных сонат Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 194–198.
9. *Шаймухаметова Л.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исслед. М.: ГИИ, 1999. 319 с.
10. *Шаймухаметова Л.* Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII–XVIII веков // Семантика старинного уртекста: сб. ст. Уфа: УГИИ, 2002. С. 16–37.
11. *Шаймухаметова Л., Селиванец Н.* Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. Уфа: УГИИ, 1998. 60 с.

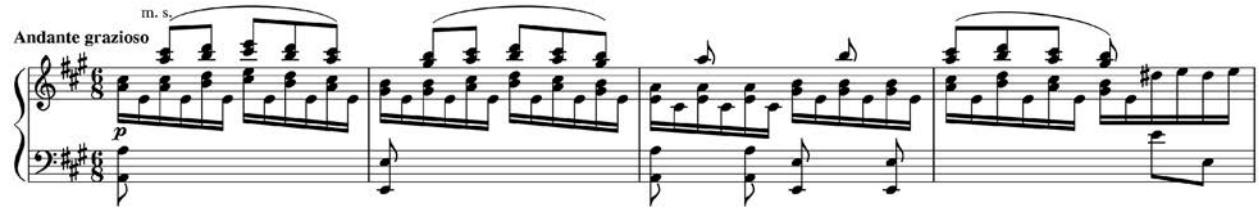
REFERENCES

1. *Asfand'iarova A.* Pastoral'nye obrazy klavirnykh sonat I. Gaidna (Intonatsionnaia leksika i ispolnitel'skaia artikuliatsiia) [Pastoral Images of Piano Sonatas by J. Haydn (Intonation Lexis and Performer's Articulation)]: research work. Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing, 2014. 200 p.
2. *Barsova I.* Ocherki po istorii partiturnoi notatsii [Essays on the History of Music Score Notation]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1997. 572 p.
3. *Gordeeva E.* Klavirnye teksty I. S. Bakha: Praktika muzitsirovaniia epokhi barokko i ee otrazhenie v smyslovykh strukturakh i akusticheskikh obrazakh muzykal'nogo teksta [The Clavier Music Texts by J. S. Bach: The Practice of Music-Playing of the Baroque Period and Its Reflection in Semantic Structures and Acoustic Images of Musical Text]: research work. Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing, 2014. 224 p.
4. *Kirillina L.* Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka [Classical Style in the XVIIIth – Early XIXth Century Music]: research work: in 3 vol. Moscow: Kompozitor Press, 2007. Vol. III: Poetics and Stylistics. 376 p.
5. *Kuznetsova N.* Kreativnaia rabota s klavirnym tekstom instruktivnykh sochinenii I. S. Bakha [Creative Work with Clavier Musical Text of Instructional Compositions by J. S. Bach]: research work. Ufa: Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, 2015. 140 p.
6. *Lutsker P., Susidko I.* Motsart i ego vremia [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2008. 624 p.
7. *Mingazhev A.* Priznaki quasi-orkestrovoi partitury v fortepiannykh p'esakh Betkhovena [The Signs of Quasi-Orchestral Score in the Beethoven's Keyboard Music]. Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]. 2011. No. 2. P. 171–174.
8. *Repina K.* Partiturnye priznaki teksta klavirnykh sonat D. Skarlatti [The Orchestral Score Attributes of the Keyboard Sonatas Text by D. Scarlatti]. Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]. 2010. No. 2. P. 194–203.
9. *Shaimukhametova L.* Migriruiushchaia intonatsionnaia formula i semanticheskii kontekst muzykal'noi temy [The Migrating Intonational Formula and Semantic Context of Musical Theme]: research work. Moscow: State Institute of Art Studies, 1999. 319 p.

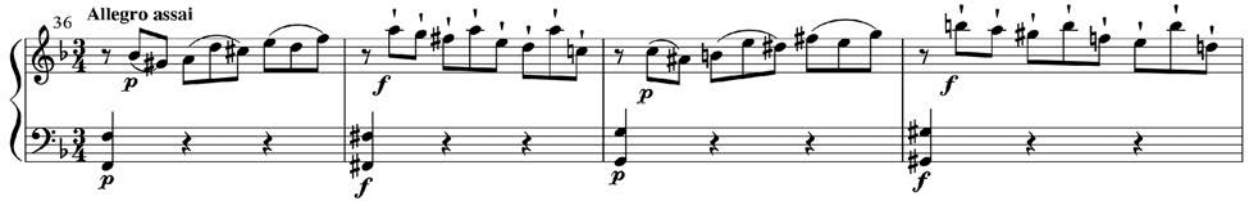
10. *Shaimukhametova L.* Semantika muzykal'nogo dialoga v klavirnykh proizvedeniiakh zapadnoevropeiskikh kompozitorov XVII–XVIII vekov [The Semantics of Musical Dialogue in Keyboard Compositions by West European Composers of the XVII–XVIIIth Centuries]. Semantika starinnogo urteksta [Semantics of an Ancient Urtext]: collected articles. Ufa: Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, 2002. P. 16–37.

11. *Shaimukhametova L., Selivanets N.* Semanticheskie protsessy v tematizme sonat D. Skarlatti [Semantic Processes in Thematism of the Sonatas by D. Scarlatti]. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 1998. 60 p.

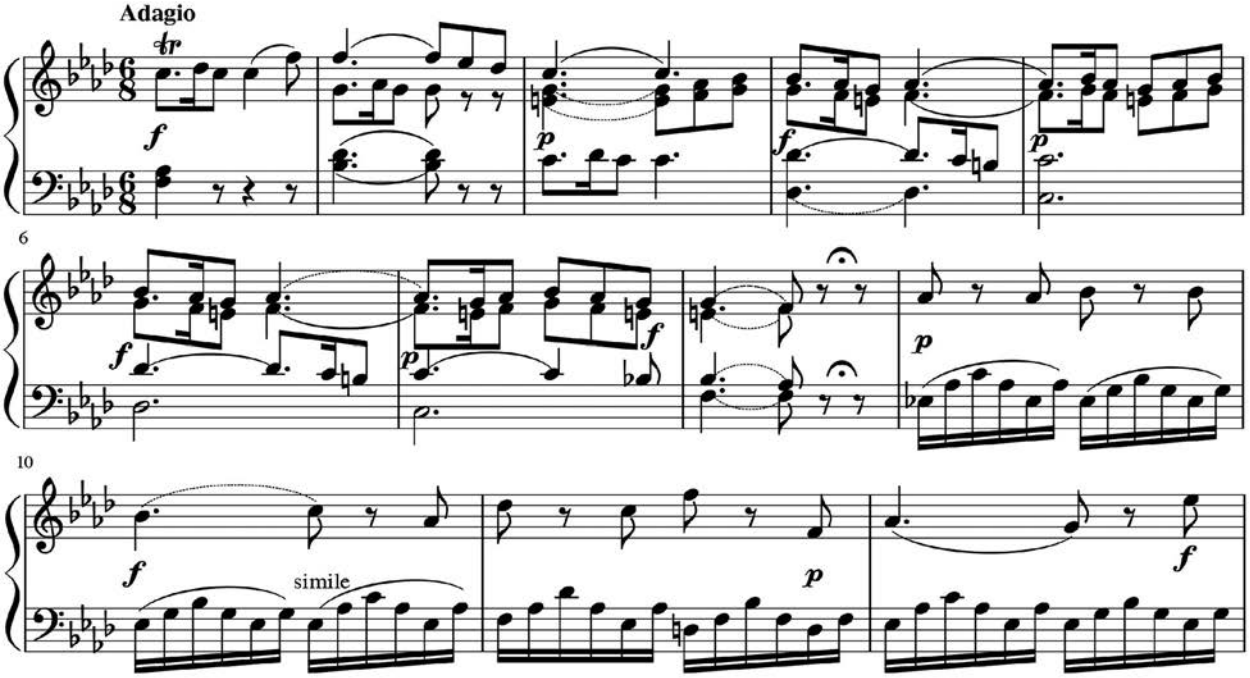
Пример 1
В. А. Моцарт. Соната № 11 A-dur KV 331 (300[i]). Ч. I. Вар. IV



Пример 2
В. А. Моцарт. Соната № 2 F-dur KV 380 (189[e]). Ч. I



Пример 3
В. А. Моцарт. Соната № 2 F-dur KV 380 (189[e]). Ч. II



«QUASI-ПАРТИТУРЫ» ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ В. А. МОЦАРТА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ ДОМАШНЕГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

В статье рассматривается структурно-семантический феномен редуцированной quasi-партитуры в тексте фортепианных сонат В. А. Моцарта, выступающий носителем образов играющего ансамбля (оркестра) как субъекта исполнительской практики XVIII века. С помощью семантического и сравнительно-исторического анализа музыкальных текстов выявляются «партитурные» признаки, зафиксированные в нотной графике фортепианного текста. Имеются в виду смысловые структуры неклавирной этимологии, подлежащие актуализации средствами нового инструмента фортепиано с его широкими темброво-акустическими и имитационными возможностями. В круг этих структур входят: клише, репрезентирующие звуковые образы музыкальных инструментов; диалогические модели, воссоздающие сцены ансамблевой (оркестровой) игры; quasi-ансамблевые (quasi-оркестровые) приёмы, используемые в сонатных текстах. При этом устанавливается связь содержания сонат с двумя традициями домашнего музицирования – барочной ансамблевой игрой и зарождающимся сольным фортепианным исполнением, – каждая из которых находит отражение в структуре музыкального текста. Выявление и доказательство заявленных уникальных особенностей смысловой организации фортепианных сонат Моцарта представляются необходимыми для обеспечения их понимания и грамотной исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: В. А. Моцарт, фортепианная соната, смысловые структуры, инструментальные клише, музыкальные диалоги, редуцированная quasi-партитура, домашнее музицирование.

«QUASI-SCORES» IN PIANO SONATAS BY W. A. MOZART IN THE CONTEXT OF TRADITIONS OF HOME MUSIC-MAKING

The structural and semantic phenomenon of the reduced quasi-score that presents images of a playing ensemble (orchestra) as a subject of the practice of the XVIIIth century musical performance in the text of W. A. Mozart's piano sonatas is considered in the article. With a help of semantic and historical-comparative analysis of the musical texts the attributes of quasi-score rendered graphically in the piano text are identified. They are semantic structures of non-clavier origin that should be actualized by means of a new instrument piano with its wide timbre-acoustical and imitation capacities. These structures include: clichés that represent sound images of musical instruments; dialogical models that reflect scenes of ensemble (orchestra) performance; quasi-ensemble (quasi-orchestral) devices that are used in the sonatas texts. The connection of the sonatas semantic content with the two traditions of home music-playing that are baroque ensemble playing and new solo piano performance is determined. Each of these two traditions is reflected in the structure of a musical text. To identify and prove the mentioned unique peculiarities of the semantic organization of piano sonatas by Mozart is considered to be necessary for providing their comprehension and proper interpretation by a player.

Key words: W. A. Mozart, piano sonata, sense structures, instrumental clichés, musical dialogues, reduced quasi-score, home music-playing.

Гареева Маргарита Айратовна
аспирант Лаборатории музыкальной семантики
Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова
Россия, 450097, Уфа
e-mail: gareevamargo@mail.ru

Gareeva Margarita A.
postgraduate student at the Laboratory of Musical Semantics
Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts
Russia, 450097, Ufa
e-mail: gareevamargo@mail.ru

Д. А. РУБЦОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ КАК ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ ФЕНОМЕН

Камерно-инструментальная музыка представляет собой комплексную систему жанров, «ядром» которой являются родовые понятия «камерность» и «ансамблевость».

Как и любая другая жанровая система, камерный ансамбль содержит в себе «жанры-элементы» (или поджанры), среди которых одно из ведущих мест занимает струнно-смычковый квартет. «Титульность» этого жанрового подвида подтверждается его относительной функционально-структурной стабильностью, в широком смысле – «классичностью». Струнные квартеты разных эпох и разных авторов прочно укоренились в практике общественного музицирования, хотя, как и любой другой жанрово-стилевой феномен, индивидуально и эпохально разнятся. Достаточно сопоставить квартеты Й. Гайдна и Ф. Шуберта, поздние квартеты Л. ван Бетховена и «бразильские» квартеты Д. Мийо, чтобы увидеть исключительное разнообразие тематики и структуры жанра.

Формирование струнного квартета и квартетности как стилевого феномена связано с эпохой Барокко, когда, после отказа от обязательного генерал-баса, стала формироваться инструментальная полифония, основанная на принципе гомофонного свободного письма, но с принципиальным равноправием всех ансамблевых партий. Этим струнно-смычковый квартетный ансамбль отличается от своих предшественников, в частности, от трио-сонаты с её дифференцированной по функциям фактурой, где сольность сочеталась с гармонической аккомпанирующей функцией низкого инструментального голоса.

Атрибутивные признаки квартетного принципа камерно-инструментального мышления, сохраняясь в своих основных параметрах, стилистически варьируются и зависят от исторических и национальных систем музыкального языка. Это позволяет говорить о национальных квартетных стилях, сложившихся ещё в эпоху Классицизма с приоритетным положением в ней австро-немецкой традиции. В дальнейшем эта модель развивалась и дополнялась. В последние десятилетия XIX века приоритетные позиции в европейском «квартетизме» заняла русская школа в лице П. Чайковского и А. Бородина. На рубеже XIX–XX веков, а также в первые десятилетия XX века выделилась французская квартетная школа, основы которой были заложены К. Дебюсси и М. Равелем.

Стилистически стабильное положение струнно-смычкового квартета, несмотря на его различные модификации и метаморфозы, определяется эстетикой и поэтикой эпохи Просвещения (или эпохи Классицизма), что особенно наглядно представлено в панораме жанров венско-классического стиля. Квартеты Й. Гайдна, предназначавшиеся для любительского музицирования, содержали, тем не менее, достаточно полный объём виртуозно-ансамблевой техники и имели структуру, аналогичную сонатно-симфоническому циклу. Квартеты как ансамблевые варианты симфоний характерны для творчества В. А. Моцарта, хотя он разрабатывал и внедрял также другие типы ансамблей. Переходное значение, и, одновременно, функцию нового этапа в развитии семантики квартетного жанра приобрели квартеты Л. ван Бетховена, в том числе так называемые «русские», написанные по заказу князя К. Разумовского. Начиная с поздних камерных сочинений Л. ван Бетховена, жанр квартета начинает меняться – цикл претерпевает структурные модификации, меняются регламентированный порядок и количество частей. Эти изменения особенно ощутимы в программных квартетах Ф. Шуберта, Р. Шумана и С. Франка.

Характерной особенностью квартета в период позднего романтизма становится концертизация и симфонизация жанра. Ярким примером тому может служить Квартет g-moll К. Дебюсси.

Выделяя причины устойчивого значения квартета в творчестве композиторов разных стилевых направлений и исторических периодов, укажем на следующее: 1) квартет и производная от него стилевая категория «квартетность» естественно вытекали из практики подразделения вокальных голосов на четыре темброво-колористические и тесситурные зоны; 2) близость естественной вокальной партитуре сочеталась в струнном квартете с особым характером звучания его инструментов, следующих интонациям живой человеческой речи; 3) в ряду причин более общего, онтологического порядка, следует назвать также символику числа «4» (в барочной эстетике это – «ангельское число», четыре темперамента, четыре стороны Света).

Рассматривая струнный квартет как жанр, следует выделить в нём два уровня – функциональный (способ исполнения, состав участников) и семантико-композиционный (жанровое содержание, жанровый стиль, типы композиционных структур) [5, с. 5–6]. К этой классификации уровней жанровости, предложенной И. Туковой, следует добавить и сформулированный Н. Данченко коммуникативный подход к «квартетности» как принципу мышления, объединяющему творчество и исполнительство в этом жанре с его слушательским восприятием [2, с. 6].

«Индивидуальная трактовка (квартетного письма, квартетности. – Д. Р.), – отмечает упомянутый исследователь, – связана с теми особенностями композиторского стиля, которые способны, с одной стороны, акцентировать характерные свойства жанра, с другой стороны – привносить в него новые черты» [2, с. 6].

Теоретическое осмысление квартета «в общих чертах» отражено в статье И. Ямпольского из «Музыкальной энциклопедии», где автор относит этот жанр к «... самым сложным и тонким видам камерного музыкально-исполнительского искусства» [7, стб. 759]. Описывая историю квартета, автор статьи отмечает, что его истоки коренятся в домашнем музицировании, популярном в XIX веке в странах Западной Европы (Австрия, Франция, Италия). Аматорство, благодаря его демократической основе, способствовало формированию и становлению квартета как самостоятельного академического жанра и исполнительского коллектива. В профессиональном квартете формируются новые качества, хотя и сохраняется лирико-игровая основа и фактурная организация жанра. В стиле brilliant, получившем распространение в Европе начала XIX века, квартетные формы музицирования приобретают новый характер и даже новый способ преподнесения публике.

И. Ямпольский отмечает, что в указанный исторический период «... квартет рассматривался многими не как единый исполнительский ансамбль, а главным образом, как "окружение" того или иного виртуоза-скрипача». Формируется даже особый жанр, получивший название «блестящий квартет» (Quator brilliant), – «... с эффектной виртуозной партией первой скрипки, представленной в творчестве Н. Паганини, Й. Майзедера, Л. Шпора и других» [7, стб. 759].

В творчестве композиторов XIX века, при сохранении норм и признаков квартетности, наблюдается плюрализм в области стилистики и структуры. В целом, вслед за М. Старчеус [4, с. 54–55], можно выделить следующие константные «приметы» квартета как особого вида камерно-инструментального ансамбля:

1) квартет является лирическим по содержанию жанром, что вытекает из его камерной основы;

2) квартетные сочинения относятся, по М. Арановскому, к «музыке созерцания» [1, с. 22]; коммуникативно они направлены на создание у слушателя «исключительной обстановки и определённого настроения», связанного с этой атмосферой;

3) в структурном плане (по жанровой форме) большинство квартетов относится, по А. Сохору, к «составным жанрам» [3, с. 301], представляя собой, как правило, циклическую форму, составленную из более мелких жанрово-структурных единиц;

4) в квартетных циклах отсутствует как таковое семантическое различие частей, как в симфонии, разновидностью которой квартет был в венско-классическую эпоху;

5) из числа признаков, формирующих традицию жанра и его тип, наиболее стабильным в квартете является количественный состав исполнителей, а инструментальные тембры могут варьироваться в их соотношении (к струнным могут подключаться фортепиано, духовые и др.).

В плане квартетной модусности можно констатировать наличие трех исторически сложившихся моделей. Первая из них представлена в квартетах, построенных по принципу сонатно-симфонического цикла (квартеты как «спутники» симфоний). Вторая модель – сюитный тип, в котором действует принцип «драматургии игры» (термин М. Арановского [1, с. 23]). Третья модель – одночастный квартет-поэма, как правило, программный и монотематический (как квартеты романтиков, основанные на темах их собственных песен).

Обобщая, можно предложить сводную дефиницию квартетного стиля как «стиля какого-либо вида музыки» [6, с. 223]. Квартетный стиль выступает в виде разнообразных форм музицирования, в основе которых лежит сохранение субстанции («ядра») жанра, определяемого темброво-фактурной основой и количественным составом инструментов-участников, а также паритетностью их функций в музыкальном целом. В семантико-содержательной сфере атрибутика квартетного стиля представлена в виде лирической интимности высказывания, диалогичности, свободой структуры, сочетанием эмоционального и игрового начал.

Очерченная в данной статье теоретическая база исследования феномена квартетности как жанрово-стилевого явления в конкретной аналитике будет связана со множеством дополнительных факторов, среди которых ведущими являются стили творческих личностей. Особенно важны индивидуально-стилевые трактовки квартетного принципа в инструментализме XX века, с его тенденциями к нео-, пост- и интерстилистике, а также жанротворчеству в рамках различных ин-

струментальных «музык для…». В этом контексте, а также с учётом изменений, произошедших в самой сфере камерного инструментализма как принципа мышления («новая камерность», по Б. Асафьеву), следует подходить к изучению квартетных сочинений как прошлого, так и настоящего. Главным руководящим моментом в подобной интерпретационной аналитике будет жанрово-стилистическая интерпретация, распространяемая как на композиторский инвариант, так и на исполнительские версии квартетных сочинений.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 288 с.
2. *Данченко Н.* Специфіка комунікації у квартетній творчості французьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століття [Специфика коммуникации в квартетном творчестве французских композиторов конца XIX – первой половины XX столетия]: автореф. дис. … канд. иск. Киев, 2011. 19 с. (На укр. яз.)
3. *Сохор А.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. М.: Музыка, 1971. С. 292–309.
4. *Старчеус М.* Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 45–68.
5. *Тукова І.* Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст. [Функционирование инструментальных и жанровых моделей западноевропейского барокко в украинской музыке второй половины XX века]: автореф. дис. ... канд. иск. Киев, 2003. 19 с. (На укр. яз.)
6. *Холопова В.* Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
7. *Ямпольский И.* Квартет струнный (смычковый) // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. Энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 759–763.

REFERENCES

1. *Aranovskij M.* Simfonicheskie iskanija. Problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 godov [Symphonic Searches: A Problem of Symphony Genre in the Soviet Music of 1960–1975]: Research Essays. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. 288 p.
2. *Danchenko N.* Specifika komunikacії u kvartetnij tvorchosti frantcuz'kikh kompozitoriv kincja XIX – pershoї polovini XX stolittja [Specifics of Communication in Quartet Works by the French Composers in the End of the XIXth – the First Half of the XXth Century]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Kiev, 2011. 19 p.
3. *Sokhor A.* Teoriya muzykal'nykh zhanrov: zadachi i perspektivy [Theory of Musical Genres: the Aims and Perspectives]. Teoreticheskie problemy muzykal'nyh form i zhanrov [Theoretical Problems of Musical Forms and Genres]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1971. P. 292–309.
4. *Starcheus M.* Novaja zhizn' zhanrovoj tradicii [A New Life of the Genre Tradition]. Muzykal'nyj sovremennik [Musical Contemporary]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1987. Vol. 6. P. 69–83.
5. *Tukova I.* Funkcionuvannja instrumental'nih zhanrovih modelej zahidnoєvropejs'kogo baroko v ukraïns'kij muzici drugoї poloviny XX stolittya [Functioning of Instrumental Genre Models Conformably to the Western European Baroque in the Ukrainian Music of the Second Half of the XXth Century]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Kiev, 2003. 19 p.
6. *Kholopova V.* Muzyka kak vid iskusstva [Music as the Kind of Art]. St. Petersburg: Lan' Press, 2000. 320 p.
7. *Yampol'skiy I.* Kvartet strunnyj (smychkovyj) [Quartet of String (Bow) Instruments]. Muzykal'naja jenciklopedija [Musical Encyclopedia]: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya Press, 1974. Vol. 2. Col. 759–763.

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ КАК ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ ФЕНОМЕН

Статья посвящена теоретическому осмыслению феномена квартетности как принципа музыкального мышления и жанрово-стилевого явления. Выявлены и систематизированы родовые признаки жанровой системы камерного инструментализма, в рамках которой струнному квартету принадлежит одно из ведущих и исторически устойчивых мест. Прослежена в основных этапах историография квартетного жанра, истоки которого восходят к концертирующему стилю барокко, к трио-сонате как первому образцу академического камерного инструментализма. В статье предложено определение квартетного стиля в его константных параметрах и композиторско-исполнительской атрибутике, а также классифицированы «переменные» стилистические претворения этого стиля, связанные с факторами эпох, национальных школ, индивидуального творчества композиторов и исполнителей. Подчеркнута мобильная природа квартетного стиля, который, сохраняя свои константы, способен гибко приспосабливаться к новым эстетико-художественным требованиям и задачам. Научная новизна предлагаемой статьи определяется, во-первых, представленным в ней обобщением сведений относительно исследуемого вопроса о струнном квартете и квартетности; во-вторых, предложенным в ней системно-категориальным определением этих феноменов как исходных моментов для изучения разнообразных в стилистическом плане образцов квартетной музыки, созданной в разные эпохи и на различной стилевой и музыкально-языковой основе.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, струнный квартет, квартетный стиль, национальные признаки квартетной стилистики.

STRING QUARTET AS THE GENRE-STYLE PHENOMENON

The article is devoted to theoretical judgment of a quartetness phenomenon as principle of musical thinking and genre-style one. Generic features of a chamber instrumentalism genre system are revealed and systematized, within which string quartet possesses one of the leading and historically steady places. The historiography of a quartet genre is tracked in the main stages. His sources go back to the concerting Baroque style, and the trio sonata as the first sample of the academic chamber instrumentalism. In the article some definition of quartet style in his constant parameters and composer-performing attributes is offered, and also the «variable» stylistic realizations of this style connected with factors of epochs, national schools, individual creative works of composers and performers are classified. The mobile nature of quartet style is emphasized. Keeping the constants, it is capable to adapt itself to new aesthetics-artistic requirements and tasks flexibly. A research novelty of the article is defined at first by the represented generalization of knowledge concerning the studied quartetness and string quartet problems. Secondly, it should be noted the system and category definition of these phenomena as initial moments for studying of various samples of the quartet music in the stylistic plan created during different eras and on different styles or musical language bases.

Key words: chamber instrumental music, string quartet, quartet style, national features of quartet style.

Рубцова Дарья Александровна
соискатель кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: krihta@gmail.com

Rubtsova Darya A.
competitor at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: krihta@gmail.com

О. Ю. СИДОРЕНКО
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ТИПЫ ДИАЛОГОВ В КАМЕРНОЙ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЕ В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Музыка – посредница между
жизнью ума и жизнью чувств.
Людвиг ван Бетховен

Понятие «музыкальное мышление» привлекало и привлекает внимание многих исследователей, среди которых Б. Асафьев, Н. Козлов, М. Михайлов, В. Медушевский, В. Москаленко, Е. Назайкинский, Ю. Холопов и многие другие. Вследствие этого сегодня существует целый ряд определений «музыкального мышления». Одно из первых принадлежит М. Михайлову, считавшему, что это «... мышление музыкально-образными представлениями, усвоенными памятью посредством музыкально-интонационного слухового опыта, результата повторных музыкальных восприятий» [9, с. 117]. Среди более поздних нас заинтересовало определение Н. Козлова: «Музыкальное мышление есть вид творческой активности, являющее собой внутреннее свойство переживания как комплексного отражения действительности и возникающее путём абстрагирования эстетически осмысленных звуковых впечатлений» [7].

Отметим, что вне зависимости от различия подходов к проблеме, все исследователи опираются на психологические концепции мышления как такового и художественного мышления, приходя к характеристике специфической, даже несколько обособленной формы умственно-эмоциональной сферы человеческой деятельности – мышления музыкального, чья специфика обусловлена «... интонационной природой, образностью, семантикой музыкального языка и музыкальной деятельностью» [6]. При этом одним из важнейших аспектов музыкального мышления многие называют его коммуникативную функцию, что со всей очевидностью проявляется, на наш взгляд, в практике совместного музицирования.

Целью данной статьи является определение факторов, обусловливающих склонность музыканта к ансамблевому исполнительству. Объект исследования – индивидуальный исполнительский стиль. Предмет – специфика мышления музыканта-ансамблиста.

Здесь мы вступаем в сферу огромного многообразия творческих решений триады «композитор – исполнитель – слушатель», усложнённой добавлением одного и более исполнителей.

Заметим, что ансамблевое исполнительство имеет ряд особенностей, определяющих формирование специальных навыков. Для достижения нужного результата в ансамблевой музыке недостаточно только свободного владения инструментом и досконального знания своей партии. Совместная игра – это создание общей концепции произведения, примиряющей художественное мировоззрение двух и более музыкантов. Следовательно, мышление исполнителя-ансамблиста предполагает сознательный отказ от солирующей функции и внутреннюю готовность к объединению творческих усилий для воплощения вариативного потенциала музыкального произведения. Конечно, при этом возникает ряд трудностей, связанных с различиями исполнительских школ, стилевых установок, жизненных впечатлений и, что самое главное, внутреннего мира и индивидуальных особенностей мышления музыкантов.

Думается, что готовность к ансамблевой игре может быть сформирована уже на раннем этапе подготовки музыканта. Когда ребенок музицирует в паре (будь то аккомпанемент или же дуэт), учитывая звучание другой партии, это помогает ему не просто получить навыки совместной игры, но развить ансамблевое мышление.

Отметим, что существует некое неравенство среди музыкантов-исполнителей, обусловленное музыкальной органологией. Бытует мнение, что есть специальности, более предрасположенные к ансамблевому исполнительству, а есть иные, «готовящие солистов». Так, для начинающих пианистов игра в ансамбле, как правило, не является нормой, что развивает в них преимущественно качества солиста – привычки следовать собственной воле и своему пониманию произведения, не считаться с творческими идеями партнера и особенностями его инструмента. В классах же орке-

стровых инструментов ситуация диаметрально противоположная. С самого детства скрипачи, флейтисты и другие представители специальности «оркестровые инструменты» играют в сопровождении фортепиано, что формирует в будущих музыкантах способность партитурного мышления, восприятия и предслышания тембровых особенностей другого инструмента, гибкость в воплощении творческих идей и т. д.

Б. Асафьев отмечал, что успешность музыкальной деятельности «... в значительной мере зависит от богатства ассоциативных связей, ассоциативного фонда, представляющего собой систему образов предшествующего опыта, отложившуюся в сознании» [2, с. 67], то есть ставшую частью музыкального представления, определяющего специфику индивидуального мышления. Действительно, существуют специфические навыки, приходящие только с опытом длительной работы в ансамбле. Это взаимопонимание и согласие, гибкость и умение приспособиться к звучанию иного по тембру и манере звукоизвлечения инструмента, навыки творческого общения, в процессе которого образуется нить, позволяющая в процессе исполнения связать две личности в единое целое, создать у слушателя ощущение непосредственного творческого диалога.

В свете вышесказанного остановимся более подробно на типах творческого диалога музыкантов, избрав в качестве примера жанр камерной сонаты для скрипки и фортепиано. На наш взгляд, исполнение камерной сонаты (для себя или на публике) есть результат работы сложного механизма взаимодействия трёх базовых составляющих: текста композитора, тембров инструментов и личностей исполнителей.

Первая – композиторский текст, который определяет контуры исполнительских прочтений, очерчивая возможный драматургический план произведения и распределяя роли музыкантов. Уже в нотном тексте заложена вероятность диалога на равных, монолога или дискуссии. Реализация же этой вероятности есть отражение творческого сотрудничества участников ансамбля. Нельзя не согласиться здесь с мнением музыковеда О. Бочкарёвой: «Подлинный диалог с музыкальным произведением возможен только в той ситуации, где композитор, исполнитель, слушатель находятся на одной оси видения мира, в точке встречи общего понимания» [4, с. 200].

Вторая составляющая обусловлена спецификой инструментов, ведь скрипка и фортепиано практически противоположны друг другу по способу звукоизвлечения. Звук скрипки – это, в первую очередь, пение, связность и плавность всех штрихов, тогда как звучание фортепиано в силу строения инструмента носит более отрывистый, декламационный характер. Безусловно, здесь существует масса деталей и тонкостей, которые напрямую зависят от профессионализма исполнителей, характера музыки и даже качества инструментария. В каждом конкретном дуэте заявленная «конфликтность» тембров скрипки и рояля решается по-разному в диапазоне от стремления к максимальному сближению до подчёркивания специфики звукоизвлечения, что даёт нам ещё одну возможность рассмотрения различных вариантов диалога.

Третий параметр рождается при объединении двух личностей, двух индивидуальностей в одно неделимое целое – камерный дуэт, уровень профессионализма которого непосредственно зависит от желания найти творческий компромисс: «Способность понять партнера нередко находится в прямой и (увы!) единственной зависимости от желания понять» [5, с. 6].

Что же определяет успешность достижения такого компромисса? Многие считают, что большое значение имеет принадлежность к определённой исполнительской или национальной школе, а также общность художественных установок, обусловленная сходством психотипа музыкантов. На наш же взгляд, определяющим здесь является коммуникативный аспект мышления музыкантов – заинтересованность создавать новое с помощью другого. Участники музыкального диалога должны обладать открытостью сознания и поведения, готовностью к общению «на равных», даром живого отклика на позиции, суждения, мнения других людей, а также способностью вызывать отклик на собственные высказывания и действия.

При этом нельзя с уверенностью прогнозировать, удастся ли музыкантам примирить индивидуальные исполнительские манеры, проявляющиеся как в технике игры, так и в образном строе произведения. Особенно сложна ситуация, когда в дуэте сотрудничают музыканты различных сценических амплуа, таких как:

– **солист**, ведущий за собой партнера/оркестр и утверждающий своё понимание музыкального произведения;

– **ансамблист**, учитывающий мнение партнёров и готовый к компромиссу;

– **аккомпаниатор**, удовлетворяющийся ролью ведомого.

Отметим, что многие музыканты не ограничивают себя рамками одной роли, свободно переключаясь с одного амплуа на другое. В качестве примера приведём дуэт С. Рихтер – Д. Ойстрах, которые в камерном исполнительстве являли собой пример творческого взаимодействия, одно-

временно успешно выступая как солисты. Их содружество является ярким подтверждением огромных возможностей музыкального диалога: «Только в творчестве и со-творчестве существует музыкальная культура. При этом личность творца выступает как мера преображения другого субъекта» [4, с. 199].

Возвращаясь к понятию диалога, обратимся к одной из возможных классификаций музыкальных диалогов, предложенной И. Польской, по мнению которой, одной из важнейших психологических моделей ансамблевого общения является модель «вдвоём на людях». Как считает исследователь, отражая «своеобразную двуплановость бытия камерно-ансамблевых жанров», эта модель заключает в себе как центростремительные, так и центробежные тенденции, своеобразный «... параллелизм одновременного существования личности в своего рода "микрокосме" – замкнутом интимном мире двоих – и в обществе как макрокосме» [10, с. 242].

Здесь хочется отметить сущность эстетического действия творческого общения, описанного М. Бахтиным: «Необходимо, чтобы избыток моего в*и*дения восполнял кругозор созерцаемого другого человека, не теряя его своеобразия. Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на своё, восполнить его кругозор тем избытком в*и*дения, который открывается с этого моего места вне его, обрамить его, создать ему завершающее окружение из этого избытка моего в*и*дения, моего знания, моего желания и чувства» [3, с. 24].

Создаётся впечатление, что талантливые музыканты, исполнение которых соответствует рассматриваемой модели дуэтного общения, руководствуются именно этим принципом. И хотя И. Польская в своем исследовании опирается, в основном, на анализ фортепианных дуэтов, представляется не менее интересным изучение с этой точки зрения дуэтов «скрипка – фортепиано».

Ярким примером такого дуэта, который возможно определить как «диалог-консенсус», служит «проживший» долгую творческую жизнь дуэт Льва Оборина и Давида Ойстраха. Тот факт, что данный дуэт очень успешно и плодотворно просуществовал практически сорок лет, свидетельствует, в первую очередь, о том, что его участники были невероятно нужны друг другу в творческом плане. Вероятно, музыканты находили друг в друге неисчерпаемый запас идей, исполнительских решений и вдохновения для постоянного поиска идеала ансамблевого искусства. Музыкальное мышление Д. Ойстраха и Л. Оборина стало основой единства творческих решений, обеспечив и максимальное сближение звучания противоположных по тембру и звукоизвлечению инструментов при уважительном отношении к авторскому нотному тексту. «Поставив перед собой серьёзную цель совместных выступлений, Оборин и Ойстрах решили привести знания в систему и выяснить свои возможности», – пишет С. Хентова. Это впоследствии отразилось в многочасовых и многолетних совместных занятиях, где они очень мало разговаривали и «почти не поправляли друг друга» [14, с. 132].

Вышесказанного достаточно для того, чтобы говорить об общности мышления этих исполнителей и создании некоего «ансамблевого мышления», важнейшим аспектом которого является целостность. По мысли И. Котляревского, основу этой целостности мышления «составляют ощущения, представления, на базе которых возникают суждения, понятия, умозаключения» [8, с. 29]. Чтобы проиллюстрировать вышесказанное, напомним о существовании редакции сонат для фортепиано и скрипки Л. Бетховена, осуществлённой Д. Ойстрахом и Л. Обориным. Наличие такой кропотливой совместной работы над произведением, как разработка общей динамики, выписывание аппликатуры и уточнение штриховых особенностей партий двух различных инструментов, позволяет нам сделать вывод, что ансамблевое мышление этих исполнителей было компромиссным, то есть таким, при котором каждая мысль одного музыканта находит согласие с мыслью другого, способствуя созданию единой концепции. Подобной разновидностью творческого диалога является «ансамбль-обсуждение» (по классификации И. Польской), детерминированный принципами равноправного участия партнеров в ансамблевом взаимодействии. Несомненным при этом является наличие общего эмоционально-психологического тонуса их совместного существования.

Наконец, рассмотрим модель «драматического конфликта», которая коренным образом отличается от предыдущей. На первый план здесь выступают индивидуальные различия личностных психологических качеств участников ансамбля, принципиальные отличия, «... даже противоположность их интеллектуально-философских точек зрения» [10, с. 246] и эмоциональных реакций. Представителями этой модели «дуэта-контрапункта» мы считаем дуэт Марты Аргерих и Гидона Кремера [11, с. 193].

Этот музыкальный союз по количеству лет, проведённых в ансамбле, безусловно, не может сравниться с дуэтом Д. Ойстрах – Л. Оборин. Однако наличие довольно объёмного камерного репертуара, сыгранного и записанного Г. Кремером

и М. Аргерих (включая все 10 сонат *Л.* Бетховена для фортепиано и скрипки), может служить подтверждением серьёзности отношения музыкантов к камерному музицированию. Известно, что и Г. Кремер, и М. Аргерих, несмотря на статус солистов-виртуозов мирового значения, всегда тяготели к ансамблевому исполнительству, имеют опыт игры в разных инструментальных составах. В отличие от предыдущего дуэта, в их исполнении мы не слышим стремления нивелировать свою личность в угоду единству звукового образа. Сочетание темпераментности и эмоциональности М. Аргерих с экспрессивностью и художественной звуковыразительностью Г. Кремера дают возможность слушателям увидеть музыкальную картину двух ярких индивидуальностей, мыслящих по-разному, но в одном направлении и с общей целью. Они не стараются повторить тембр инструмента своего партнера, однако именно благодаря объединению двух разных, но одинаково лидирующих мышлений рождается убедительная концепция, которая позволяет Г. Кремеру и М. Аргерих создать потрясающий по части красок, эмоций, виртуозности и свежести интерпретации дуэт.

Таким образом, преодолению указанного конфликта (конфликта двух индивидуальностей), несомненно, способствует специфика творческого музыкального мышления исполнителей. Ансамблисты, считает музыковед *Л.* Ушакова, приходят к осознанию не только данного конкретного произведения, но и к осмыслению стиля, эстетики его эпохи: «Высокоразвитое музыкальное мышление демонстрирует способность проникать в самые глубинные пласты музыкального искусства, аккумулировать наиболее утончённые и сложные художественно-поэтические идеи, творческие концепции» [13, с. 52].

Обобщая, приходим к следующим выводам:

1. Мышление исполнителя-ансамблиста предполагает сознательный отказ от солирующей функции и внутреннюю готовность к объединению творческих усилий.

2. Трудности создания особого музыкального мышления ансамблистов обусловлены многими факторами, среди которых: различия исполнительских школ, индивидуальных стилей, а также внутреннего мира и индивидуальных особенностей мышления музыкантов.

3. Некое неравенство среди музыкантов в плане воспитания и развития сольного и ансамблевого исполнительства во многом обусловлено спецификой их инструментов.

4. Рассмотренные в работе примеры «полярных» дуэтов *Д.* Ойстрах – *Л.* Оборин и Г. Кремер – М. Аргерих указывают на возможность большого разнообразия видов взаимодействий при ансамблевом диалогическом общении.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
2. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. 376 с.
3. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
4. *Бочкарёва О.* Музыкальный диалог как стремление личности к совершенству // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 1. Т. I: Гуманитарные науки. С. 197–200.
5. *Готлиб А.* Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 96 с.
6. *Елистратова Г.* Музыкальное мышление как форма креативной деятельности. URL: http://www.dissercat.com/content/muzykalnoe-myshlenie-kak-forma-kreativnoi-deyatelnosti.
7. *Козлов Н.* Особенности развития музыкального мышления как проблема подготовки будущих учителей музыки. URL: http://www.rae.ru/monographs/204-6356.
8. *Котляревский И.* К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст. Киев: Музычна Украина, 1989. С. 28–34.
9. *Михайлов М.* Этюды о стиле в музыке. *Л.*: Музыка, 1990. 288 с.
10. *Польская И.* Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: моногр. Харьков: ХГАК, 2011. 396 с.
11. *Сидоренко О.* «Крейцерова соната» *Л.* Бетховена в исполнительских прочтениях // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії и практики освіти: зб. наук. ст. Харків: «С.А.М.», 2015. Вип. 45. С. 186 – 196.
12. *Сохор А.* Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. М.: Музыка, 1974. С. 59–74.
13. *Ушакова Л.* Музыкальное мышление: становление представлений, взглядов, теорий. URL: http://publishing-vak.ru/file/archive-psycology-2012-5/2-ushakova.pdf.
14. *Хентова С.* Лев Оборин. *Л.*: Музыка, 1964. 204 с.

REFERENCES

1. *Aranovskii M.* Myshlenie, iazyk, semantika [Thinking, Language, Semantics]. Problemy muzykal'nogo myshleniia [Problems of Musical Thinking]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1974. P. 90–128.
2. *Asaf'ev B.* Muzykal'naia forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 376 p.
3. *Bakhtin M.* Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creative Work]. Moscow: Iskusstvo Press, 1979. 424 p.
4. *Bochkareva O.* Muzykal'nyi dialog kak stremlenie lichnosti k sovershenstvu [The musical Dialogue as a Person Striving for Perfection]. Iaroslavskii pedagogicheskii vestnik [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2013. No. 1. Vol. I: The Humanites. P. 197–200.
5. *Gotlib A.* Osnovy ansamblevoi tekhniki [Fundamentals of Ensemble Techniques]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 96 p.
6. *Elistratova G.* Muzykal'noe myshlenie kak forma kreativnoi deiatel'nosti [Musical Thinking as a Form of Creative Activities]. URL: http://www.dissercat.com/content/muzykalnoe-myshlenie-kak-forma-kreativnoi-deyatelnosti.
7. *Kozlov N.* Osobennosti razvitiia muzykal'nogo myshleniia kak problema podgotovki budushchikh uchitelei muzyki [The features of development of musical thinking as a problem of preparation of the future teachers of music]. URL: http://www.rae.ru/monographs/204-6356.
8. *Kotliarevskii I.* K voprosu o poniatiinosti muzykal'nogo myshleniia [To the Problem of Musical Thinking Conceptuality]. Muzykal'noe myshlenie: sushchnost', kategorii, aspekty issledovaniia [Musical Thinking: Essence, Categories, Aspects of Research]: collected articles. Kiev: Muzychna Ukraina Press, 1989. P. 28–34.
9. *Mikhailov M.* Etiudy o stile v muzyke [Studies about Style in Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1990. 288 p.
10. *Pol'skaia I.* Kamernyi ansambl': Istoriia, teoriia, estetika [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]: research work. Kharkov: Kharkov State Academy of Culture, 2011. 396 p.
11. *Sydorenko O.* «Kreitserova sonata» L. Betkhovena v ispolnitel'skikh prochteniiakh [«Kreutzer-Sonata» by L. Beethoven in Performing Readings]. Problemi vzaєmodiї mistetstva, pedagogiki ta teoriї i praktiki osviti [Problems of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education Interactions]: collected research articles. Kharkov: «S. A. M.» Press, 2015. Issue 45. P. 186–196.
12. *Sokhor A.* Sotsial'naia obuslovlennost' muzykal'nogo myshleniia i vospriiatiia [Social Conditionality of Musical Thinking and Perception]. Problemy muzykal'nogo myshleniia [Problems of Musical Thinking]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1974. P. 59–74.
13. *Ushakova L.* Muzykal'noe myshlenie: stanovlenie predstavlenii, vzgliadov, teorii [Musical Thinking: Formation of Ideas, Opinions, and Theories]. URL: http://publishing-vak.ru/file/archive-psycology-2012-5/2-ushakova.pdf.
14. *Khentova S.* Lev Oborin [Lev Oborin]. Leningrad: Muzyka Press, 1964. 204 p.

ТИПЫ ДИАЛОГОВ В КАМЕРНОЙ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЕ В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Музыкальное мышление рассматривается в статье с точки зрения его коммуникативной функции и роли в практике совместного музицирования. Определены факторы, обусловливающие склонность музыканта к ансамблевому исполнительству, к сознательному отказу от солирующей функции и внутренней готовности объединить творческие усилия. С целью выявления специфики мышления музыканта-ансамблиста освещён индивидуальный исполнительский стиль последнего. Выявлены трудности при взаимодействии музыкантов в камерном ансамбле, предопределяемые различием инструментов, исполнительских школ, индивидуальных стилей, а также внутреннего мира и индивидуальных особенностей мышления музыкантов. Проанализировано сотрудничество музыкантов с такими сценическими амплуа, как солист, ведущий за собой партнера/оркестр и утверждающий своё понимание музыкального произведения; ансамблист, учитывающий мнение партнеров и готовый к компромиссу; аккомпаниатор, удовлетворяющийся ролью ведомого. В коммуникативном аспекте музыкального мышления при ансамблевом диалогическом общении предложены два вида диалога музыкантов-ансамблистов: «диалог-консенсус» (модели «вдвоём на людях», «дружеской беседы») и «диалог-контрапункт» (модель «драматического конфликта»). Представлен сравнительный анализ исполнительских стилей двух известных камерных дуэтов Л. Оборина – Д. Ойстраха и М. Аргерих – Г. Кремера.

Ключевые слова: камерный ансамбль, скрипичная соната, ансамблевое мышление, диалог, исполнительский стиль.

TYPES OF DIALOGUES IN THE CHAMBER VIOLIN SONATA IN THE ASPECT OF MUSICAL THINKING

The musical thinking is considered by the author of the article in terms of its communicative function and role in the practice of joint music-playing. The factors predetermining the musician's penchant for ensemble performance are revealed. The thinking of ensemble artist is considered as a conscious rejection of the Solo function and internal readiness to unite creative efforts. The individual musicians performing style is studied in order to identify the specifics of thinking of ensemble musician. The problems in the interaction of musicians in a chamber ensemble are identified. They are caused by the differences of tools, performing schools and individual styles, as well as the inner world and individual features of the musicians thinking. Conformably the cooperation with musicians some scenic roles (as a soloist, leading the partner / orchestra and imposing his comprehension of musical work; ensemble musician, taking into account the opinions of partners and ready to compromise; and accompanist, who satisfying role of a slave) are considered. The two types of dialogue of ensemble musicians are offered in the communicative aspect of the musical thinking. They are «dialogue consensus» (such models as «together in public», «friendly conversation») and «dialogue counterpoint» (model «dramatic conflict»). A comparative analysis of two styles as applied to performing duets L. Oborin – D. Oistrakh and M. Argerich – G. Kremer is carried out.

Key words: chamber ensemble, violin sonata, thinking of ensemble musician, dialogue, performing style.

Сидоренко Ольга Юрьевна
преподаватель кафедры камерного ансамбля
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: olviolin@mail.ru

Sydorenko Olga J.
lecturer at the Department of Chamber Ensemble
Kharkov I. Kotliarevsky National University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkov
e-mail: olviolin@mail.ru

Ф. А. УЛЬМАСОВ
Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова

О ДВУХ ВИДАХ МОНОДИЧЕСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Как известно, в рассмотрении природы монодии – особого типа музыкального мышления – мелодическое начало осмысливается как специфическое самодовлеющее качество [6], семантическое превалирование линии [5], доминирование одной мелодической линии (мономелодийность) [3]. Автор статьи рассматривает мелодический атрибут монодии как ее субстанциональное – основополагающее – качество [8]. В этом контексте отметим, что в структуре музицирования есть определённые виды, в презентации которых продуцируется одна мелодическая линия (имеющая отмеченные выше свойства) и практически реализуется монодический тип мышления. Вычленим два вида подобного музицирования, которые находятся в основе формирования двух разных монодических художественных систем: европейская культовая унисонная вокальная монодия (григорианский хорал, знаменный распев); сольное пение с инструментальным сопровождением – устно-профессиональная традиция в музыкальных культурах народов Востока (маком, мугам, рага и др.).

Различие двух упомянутых видов музицирования обусловлено внутренней спецификой соотношения элементов.

Сольное пение с инструментальным сопровождением имеет как сугубо сольную, так и сольно-ансамблевую формы реализации. Одним из самых распространенных в системе восточной монодии является вид сольного музицирования, когда певец сам поддерживает своё пение на музыкальном инструменте. Такую исполнительскую структуру можно обозначить как «голос–инструмент». В ней используются в основном струнно-щипковые инструменты (*танбур, дутар, рубаб, тар, домбра, комуз* и др.), обладающие богатыми ритмо-аккомпанементными свойствами. Сравнительно реже используются при этом струнно-смычковые инструменты (*гиджак, кобыз, кеманча* и др.)

Рассматриваемый вид сольного музицирования широко представлен в самых различных жанрах восточной монодии; например, в таджикской традиционной музыке – в эпическом творчестве (*Гуругли*), в песенной лирической сфере (*газалхони, рубоихони*), устно-профессиональной классике (*Шашмаком*).

Специфика соотношения структуры «голос–инструмент» состоит в чётком разграничении функций её партий: ведущий – голос (вокал), сопровождающий – струнный инструмент, который в основном унисонно дублирует, с той или иной степенью строгости, вокальную линию певца. Инструмент в этой структуре, выполняя функцию сопровождения партии голоса, не имеет возможности самостоятельно и полностью автономизироваться, не является наравне с голосом носителем индивидуально-личностного начала, основного структурного и смыслового содержания музыки. Роль человеческого голоса – помимо интонационно-музыкальной – особенно велика как носителя словесно-поэтической информации, которая могла быть и религиозной.

Развитие инструментального сопровождения шло по пути подстраивания под пение солиста. В партии инструмента развивались только те качества, которые «не перечили» вокалу, не выходили из рамок подчинения голосу, его доминирующему положению, а также из рамок первичных – архаичных форм многоголосия [4, с. 12], органично используемых в соотношении голоса и инструмента (бурдон, параллелизмы, гетерофония). В рассматриваемой сольной структуре образуется своеобразное, психологически довольно яркое соотношение между голосом – рельефом и инструментом – фоном.

Данная специфика – подчинение инструмента голосу певца – определила фактическую сохранность и неизменность названных форм многоголосия, так и не вычленявшихся в отдельное явление и не образовавших в лоне восточной монодии самостоятельное направление многоголосного развития. Но, вместе с тем, обеспечивались поистине безграничные возможности развития горизонтально-мелодического начала в монодии.

Существенное преобладание сольных форм музицирования в музыкальных традициях народов Востока, в частности, Центральной Азии, в сравнении с коллективными

вокальными – хоровыми – формами представляет реальный факт музыкальной практики и свидетельствует об определённой специфике данных традиций. Важно также отметить, что в существующих вокально-инструментальных и сугубо инструментальных ансамблях сохраняется структурная специфика сольного вокально-инструментального музицирования «голос–инструмент» – функциональная дифференциация унисонных мелодических линий на ведущую и сопровождающие партии.

В рассматриваемом виде сольного музицирования потенциально заложена возможность максимально свободного творческого самовыражения музыканта, когда его художественное самораскрытие способно обходиться без помощи других музыкантов, быть сугубо автономным. Музыкант-солист потенциально способен здесь в каждой точке музыкального становления использовать все имеющиеся у него средства выразительности, чтобы передавать малейшие нюансы своих творческих намерений.

Говоря об инструментальной культуре Востока, необходимо заметить, что динамичность исторического развития сольной структуры «голос–инструмент» проявилась, например, в обогащении её тембро-колористического аспекта. Это способствовало появлению и развитию многообразных видов инструментов, типов инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей, в соответствующем направлении стимулировало жанровые процессы. Неоспоримым доказательством сказанного является богатейшее разнообразие самих музыкальных инструментов в истории монодических культур Востока – всему этому нет адекватных аналогов в европейской средневековой инструментальной культуре (см.: [2]).

Отметим также широко известное положение: традиционная музыкальная наука стран Востока самым совершенным музыкальным инструментом считала человеческий голос. Что же касается других музыкальных инструментов, то их качество и совершенство определялось в зависимости от степени близости к человеческому голосу, от уровня возможности оказывать ему творческую поддержку. Об этом, в частности, писал выдающийся музыкальный теоретик восточного средневековья Абу Наср аль-Фараби (872–951) в своей знаменитой работе «Большая книга о музыке». Он, в частности, отмечал, что совершенные мелодии становятся таковыми благодаря человеческому голосу, а звуки, порождаемые инструментами, имеют более «низкое» качество. В музыкальном искусстве ничто не может являться более совершенным, чем человеческий голос. В этом контексте инструменты могут применяться только для усиления и обогащения пения, подкреплять его в той степени, в какой они могут быть подобными человеческому голосу, служить ему сопровождением и облегчать его запоминание [1, с. 101–115].

Таким образом, в контексте сказанного выше, есть основание полагать, что доминирование вокально-сольного начала в структуре «голос–инструмент», его лидирующее, во многом самодовлеющее значение определило особенности функциональных отношений между её компонентами и обусловило, в том числе, сохранность первичных элементов многоголосия. В усложнении последних не было необходимости, так как центральное место в музицировании занимала личность певца-солиста, его вокально-мелодическая линия. Отметим также, в этом контексте, что различие в использовании форм общих принципов многоголосия в европейских и азиатских художественных традициях во многом определяется доминированием в первой вокальных коллективных, тогда как во второй – сольных, вокально-инструментальных форм музицирования.

В сольном феномене, в его исходной для восточной монодии базовой структуре «голос–инструмент» содержится активное личностное начало, способное проявлять себя не только в качестве исполнителя, воспроизводителя определённой традиции-информации, но и в качестве непосредственного её творца. Художественная система восточной монодии, подчиняющаяся бинарному принципу «канон–импровизация», в истоках своего формирования прямо связана именно с сольной монодией.

Существенно проясняет данную специфику реальность музыкальной практики – возможность импровизации в системе монодических культур народов Востока, в самом глубоком понимании этого явления, находится в компетенции именно отдельного самостоятельного индивидуума – музыканта-солиста, но не коллектива. В коллективной унисонной структуре невозможно импровизировать. В этой объективной констатации сольность, как особый феномен, учитывая многообразие её функций и форм проявлений, выступает типологическим признаком системы восточной монодии. Именно через формы сольной монодии, сольных видов музицирования практически реализуются созидательные, жизнетворящие функции, обеспечивающие

восточную монодию неограниченными возможностями самосовершенствования и развития, создания новых интонационных идей, функционирующих в контексте принципов традиционной культуры; это предоставляет музыканту максимальные возможности индивидуального творческого самовыражения. Значение сольности проявляется также в том, что с ней связано инструментальное музицирование, в своей значительной части повторяющее смысловые приоритеты структуры «голос–инструмент». Иными словами, резюмируя сказанное выше, сольность, реализуемая в форме музицирования «голос–инструмент», выступает одним из ведущих системообразующих факторов восточной монодии.

Обратимся теперь к другому виду монодического музицирования – вокальному унисону.

В музыкальном востоковедении и общей теории монодии существует устойчивая традиция неразличения, с одной стороны, природы вокального унисона как особого социокультурного феномена коллективного выражения единства, единогласия, а с другой – собственно вокально-сольной монодии – формы, потенциально содержащей в себе богатейшие возможности индивидуального творческого самовыражения музыканта. Совершенно не дифференцируются различные виды унисона, используемые в восточной монодии, которые имеют между собой существенные различия. Это вокальный и вокально-инструментальный, а также идентичный последнему по структуре и функциональной дифференциации мелодических линий инструментальный виды унисона. В этой связи необходимо отметить существенные художественные отличия европейской церковной культовой унисонной монодии от монодической музыки народов Востока, где широко распространены светские лирические и эпические вокально-сольные виды музицирования, использующие инструментальное сопровождение.

Традиционное исполнение вербальных и музыкальных текстов вокальным унисоном есть форма закрепления и сохранения актуальной для конкретного общества информации. Природа унисона связана с особым объединением разных индивидуумов «единой специфической информацией», когда различий в трактовке музыкального текста у исполнителей унисона не должно и не может быть. Унисонные интонации, их образная семантика обычно общепризнаны и имеют глубокие корни в традиционной культуре различных народов. Сфера применения унисонного типа музицирования, прежде всего вокального, поскольку процесс закрепления информации связан со словесным текстом, – это преимущественно жанры ритуально-обрядового и религиозного характера, где присутствует коллективное действие, необходимо реализованное коллективно, в котором в единогласной унисонной форме воспроизводится какой-либо вербально-музыкальный текст.

В музыкальных традициях стран Востока эта функция вокального унисона широко представлена в соответствующих жанрах. Так, например, в Таджикистане отметим коллективное унисонное «... исполнение ритуальной песни "Хувва хаккан" из суфийского зикра во время проведения свадебных торжеств в Зеравшанской долине» [7, с. 10].

Отметим также использование вокального унисона при чередовании сольных и коллективных разделов музицирования, где первый имеет вариативный, а второй – стабильный характер, например, в запеве и припеве. Подобное соотношение распространено в народном песенном творчестве Центральной Азии.

Коллективное унисонное пение применяется в некоторых сольных по своей природе жанрах, в завершающих разделах формы произведений, например, в таджикской и узбекской традиционной музыкальной классике Шашмаком, с целью выражения общего интонационного согласия всех участников музыкального процесса. В этой же циклической системе макамата используется унисонное пение в разделах «Тарона».

В контексте сказанного выше вокальный унисон представляет некое общее явление, присущее как европейским, так и азиатским музыкальным традициям. Но существенное отличие между ними обнаруживается в формах реализации этого вида монодического музицирования. На базе вокального унисона в европейской музыкальной традиции, как уже отмечалось, была сформирована особая художественная система культовой монодии. Что касается восточной монодии, аналогичной системы сформировано не было, унисонное вокальное музицирование не стало основой формирования особой и самостоятельной культовой художественной традиции. В этом аспекте вокальный унисон как принцип коллективного единогласия не может рассматриваться в качестве специфического типологического признака именно восточных монодийных культур, который отличает их от соответствующих европейских.

При уточнении понимания специфики системы восточной монодии важным аспектом изучения природы унисона является анализ его особенностей в аспекте динамических – творческих, созидательных – возможностей традиционной музыкальной культуры. Последнюю необходимо рассматривать целостно, как некий живой организм, саморазвивающуюся систему, где существенное значение для её жизнедеятельности, как и для любого другого живого организма, имеют креативные процессы, направленные на самовоспроизведение и саморазвитие, когда сохранение осуществляется через рождение, через продолжение себя в новом. В этом контексте есть основание вести речь о структурах, элементах и феноменах, посредством которых осуществляются эти жизненно важные системообразующие функции. Можем ли мы говорить, что унисон, и прежде всего вокальный унисон, – это структура, через которую проявляются основные креативные функции в системе восточной монодии?

По своей природе коллективное вокальное унисонное музицирование не ориентированно на возможные творческие изменения «здесь и сейчас», в частности, на вариантные изменения текста (мелодического , словесного) в ходе процесса музыкальной презентации. Чтобы это осуществлять, необходима определённая мера свободы в самоощущении каждого его участника, что невозможно реализовать в структуре вокального унисона в связи со спецификой его внутренней организации. Учитывая эту реальность, можно, по-видимому, утверждать, что вокальный унисон как особый феномен в контексте устных музыкальных традиций не обладает необходимыми возможностями для самостоятельного рождения новых интонационных явлений, не может автономно выступать в качестве саморазвивающейся системы, рождающей новые музыкальные идеи, структуры, жанры и т. д.

Поэтому всё, что связано с созидательными, жизнетворящими процессами в восточной монодийной системе, с её основополагающими художественными принципами («канон–импровизация» и др.), обеспечивающими её возможностями самосохранения и развития, не могут быть обусловлены закономерностями вокального унисона, не проявляются непосредственно через его структуру, функции и возможности. Иными словами, вокальный унисон – как коллективная форма единогласия – очевидно, не может рассматриваться в качестве специфического признака восточных монодийных культур. Более того, есть основания предполагать, что традиционный вокальный унисон не является ни для какой музыкальной системы специфическим типологическим явлением, принципиально отличающим один тип музыкальной культуры от другого.

Рассмотренные два вида монодического музицирования, продуцирующие субстанциональный статус одной мелодической линии, демонстрируют их разные структурные возможности и художественные приоритеты. В системе восточной монодии определяющим её специфическим признаком является сольный феномен, широко представленный в музицировании одиночным пением с инструментальным сопровождением.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аль-Фараби.* Трактаты о музыке и поэзии. Алматы: Гылым, 1993. 452 с.

2. *Вызго Т.* Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторические очерки. М.: Музыка, 1980. 192 с.

3. *Галицкая С., Плахова А.* Монодия: проблемы теории: исслед. М.: Academia, 2013. 320 с.

4. *Евдокимова Ю.* Многоголосие средневековья: X–XIV вв. М.: Музыка, 1983. 456 с. (История полифонии. Вып. 1).

5. *Земцовский И.* Проблема многоголосия в теории монодии // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность: сб. ст. Душанбе: Дониш, 1990. С. 391–395.

6. *Кушнарёв Х.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Музгиз, 1958. 628 с.

7. *Низамов А.* Таджикская традиционная музыка // Таджикская музыка: сб. науч. тр. Душанбе: Ирфон, 2003. С. 5–58.

8. *Ульмасов Ф.* О некоторых современных аспектах теории таджикской традиционной музыки // Борбад, эпоха и традиции культуры: сб. ст. Душанбе: Дониш, 1989. С. 177–204.

REFERENCES

1. *Al'-Farabi.* Traktaty o muzyke i poezii [Treatises on Music and Poetry]. Almaty: Gylym Press, 1993. 452 p.

2. *Vyzgo T.* Muzykal'nye instrumenty Srednej Azii: Istoricheskie ocherki [Musical Instruments of Central Asia: Historical Essays]. Moscow: Muzyka Press, 1980. 192 p.

3. *Galitskaya S., Plakhova A.* Monodiya: problemy teorii [Monody: Problems of the Theory]. Moscow: Academia Press, 2013. 320 p.

4. *Evdokimova Yu.* Mnogogolosie srednevekov'ya: X–XIV vv. [Medieval Polyphony: X–XIV Centuries]. Moscow: Muzyka Press, 1983. 454 p. (The History of Polyphony: Issue 1).

5. *Zemtsovskiy I.* Problema mnogogolosiya v teorii monodii [The Problem of Many-Voicing within the Monody Theory]. Borbad i khudozhestvennye traditsii narodov Tsentral'noy i Peredney Azii: istoriya i sovremennost' [Borbad and the Artistic Traditions of the Peoples in Central and South-West Asia: History and Contemporaneity]: collected articles. Dushanbe: Donish Press, 1990. P. 391–395.

6. *Kushnarev Kh.* Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki [Issues of Armenian Monodic Music History and Theory]. Leningrad: Muzgiz Press, 1958. 628 p.

7. *Nizamov A.* Tadzhikskaya traditsionnaya muzyka [Tajik Traditional Music]. Tadzhikskaya muzyka [Tajik Music]: collected articles. Dushanbe: Irfon Press, 2003. P. 5–58.

8. *Ul'masov F.* O nekotorykh sovremennykh aspektakh teorii tadzhikskoy traditsionnoy muzyki [On Some Aspects of the Contemporary Tajik Traditional Music Theory]. Borbad, epokha i traditsii kul'tury [Borbad, the Era and Traditions of Culture]. Dushanbe: Donish, 1989. P. 177–204.

О ДВУХ ВИДАХ МОНОДИЧЕСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Статья посвящена рассмотрению двух видов монодического музицирования, в основе которых находится продуцирование субстанционального статуса одной мелодической линии. Анализируются особенности сольного музицирования системы восточной монодии, представленного в структуре одиночного пения с инструментальным сопровождением («голос-инструмент»), и коллективного унисонного пения a cappella, ставшего основой для формирования культовой европейской монодической традициии (григорианский хорал, русский знаменный распев). Специфика сольной структуры «голос-инструмент» заключается в доминировании вокальной линии музыканта-солиста, обусловившей вокальной линии музыканта-солиста, обусловившей функциональную дифференциацию унисонных мелодических линий голоса и инструмента на ведущую и сопровождающую партии. Данная исполнительская структура предоставляет большие возможности для индивидуального творческого самовыражения музыканта; она способна реализовывать «здесь и сейчас» его творческие намерения, в том числе импровизировать. Сольное пение с инструментальным сопровождением широко распространено в системе восточной монодии, оно используется в различных жанрах народной и устно-профессиональной музыки, являясь отличительным признаком этой монодической системы. Другой вид монодического музицирования – вокальный унисон – характеризуется единогласием, функциональным неразличением мелодических линий, невозможностью «здесь и сейчас» вариантно изменять вербальный и музыкальный тексты. Данный вид музицирования в системе восточной монодии не сформировал самостоятельной художественной субсистемы (в отличие от сольного музицирования «голос-инструмент») и не является специфическим явлением указанной системы.

Ключевые слова: сольное музицирование, унисон, восточная монодия, структура «голос – инструмент», музыкант-солист.

ABOUT TWO KINDS OF MONODIC MUSIC-MAKING

The article considers two types of monodic music-making, which are based on the production of substantial status of one melodic line. The author analyses the features of solo music-making within the system of eastern monody, which is represented in the structure of a solo singing with instrumental accompaniment («voice – instrument») and as well the collective unison vocal singing, which became the basis for the formation of the European cult monodic tradition (Gregorian chant, Russian Orthodox chant). The specificity of solo structure «voice – instrument» is associated with the domination of the vocal line of a soloist-musician, which determines the functional differentiation of the unison melod-

ic voice and instrument lines into the leading party and the accompanying one. This solo performing structure provides greater opportunities for individual creative expression for a musician. Also it is able to implement suitable creative intentions «here and now», including improvisation. Solo singing with instrumental accompaniment is widespread in eastern monody system; it is used in a variety of genres of folk and oral-professional music, and seems to be the hallmark of this monodic system. Another type of monodic music-making – vocal unison – is characterized by unanimity, functional non-discrimination of melodic lines and the impossibility to change verbal and musical texts variably «here and now». This type of music-making in the eastern monody system has not formed an independent art sub-system (unlike the solo music playing «voice – instrument»), it is not a specific phenomenon inherent in the named system.

Key words: solo making music, unison, eastern monody, «voice – instrument» structure, musician-soloist.

Ульмасов Фируз Абдушукурович
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории и теории музыки
Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова
Таджикистан, 734024, Душанбе
e-mail: firuz_ul@mail.ru

Ulmasov Firuz A.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department
of Music History and Theory
Tajik T. Sattorov National Conservatoire
Tajikistan, 734024, Dushanbe
e-mail: firuz_ul@mail.ru

СУ ЮЙЧЕН
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

О ПРЕТВОРЕНИИ ПРОГРАММНОСТИ В КОНЦЕРТЕ ЧЖАО ЦЗИПИНА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С КИТАЙСКИМ ТРАДИЦИОННЫМ ОРКЕСТРОМ «СОН ЧЖУАН ЧЖОУ»

В середине прошлого столетия в Китае формируется и приобретает широкое распространение особая разновидность инструментальных музыкальных произведений. Это – основанный на внемузыкальной программе концерт для солиста с оркестром. Первые такие концерты были созданы для солистов и симфонического оркестра европейского типа[1]. Однако в дальнейшем первенство в этом жанре перешло к музыке, написанной для китайских *традиционных инструментов*[2]. В Китае, начиная с середины прошлого столетия, для этого типа оркестра сочиняются одночастные программные концерты, наделённые достаточно устойчивыми композиционно-драматургическими особенностями.

Целью статьи является анализ взаимодействия особенностей программы и композиционно-драматургических принципов в одночастном Концерте Чжао Цзипина для виолончели с оркестром традиционных китайских инструментов «Сон Чжуан Чжоу» (2006).

Данный Концерт приобрёл известность в Европе. В нашем распоряжении имеется видеозапись его исполнения 2 июля 2009 г. в Центре изобразительных искусств Bozar в Брюсселе. Концерт исполнили известная бельгийская виолончелистка Марей Халлинк и Гонконгский оркестр традиционных китайских инструментов под управлением художественного руководителя и главного дирижёра Ян Юйчана.

Известно, что в большинстве случаев первоначальным импульсом для создания программного симфонического произведения является выбор внемузыкальной программы. На её основе, по мнению Л. Кияновской, формируется «... опережающая модель музыкального произведения – абстрактная конструкция, возникающая благодаря внемузыкальным понятиям и описаниям, однако с воображаемой перспективой музыкального воплощения» [2, с. 8]. Расшифровку предполагаемой «опережающей модели» Концерта Чжао Цзипина начнём с его названия.

На китайском языке оно выглядит следующим образом: 莊 周 夢. Первые два иероглифа – 莊 周 – обозначают имя великого китайского философа Чжуан Чжоу (другое известное имя этого философа – Чжуанцзы). Третий иероглиф – 夢 – переводится как *сон*, *сновидение*, а также как *мечта*[3].

Чжуан Чжоу жил предположительно в IV веке до н. э. в эпоху Сражающихся царств. Он стал одним из основоположников даосизма и входил в число учёных Ста Школ. Основой философии Чжуан Чжоу является «…учение о *дао* – пути, извечном, естественном и всеобщем законе спонтанного возникновения, развития и исчезновения Вселенной. Отсюда вытекает принцип следования *дао*, т. е. поведения, согласующегося в микрокосмосе с *дао* (природой) человека, а в макрокосмосе – с *дао* Вселенной (см. 4, с. 144-145). Чжуан Чжоу полагал самым большим достижением действие без действия – управлять, не управляя (У-вэй). Всё следует природе причин, нет никаких видимых следов автора, всё находится в полной гармонии с изначальной природой мира – Дао. Таким образом, правитель должен править без сознательного вмешательства и без давления, всё должно следовать своей природе и духовной свободе, и тогда будет гармония в обществе» [7].

В более конкретном значении программу Концерта Чжао Цзипина для виолончели с оркестром связывают с известной китайской притчей «Сон Чжуанцзы о бабочке». Содержание притчи укладывается всего в несколько предложений. «Однажды Чжуанцзы приснилось, что он – бабочка, весело порхающий мотылёк. Он наслаждался от души и не осознавал, что он – Чжуанцзы. Но вдруг проснулся, очень удивился тому, что он – Чжуанцзы, и не мог понять: снилось ли Чжуанцзы, что он – бабочка, или бабочке снится, что она – Чжуанцзы?!» [1].

Ю. Хохловым в самом общем плане выделяются два типа претворения программности в музыке: *картинная* и *сюжетная*. В сюжетной программности им, в свою очередь, различаются *обобщенно-сюжетная* и *последовательно-сюжетная* разновидности [6, стб. 444]. Музыкальное содержание Концерта для виолончели с оркестром «Сон Чжуан Чжоу» не позволяет отнести

характер использованной в нём программы к какому-нибудь одному из этих типов.

Общий художественный колорит, а также музыкальное содержание произведения, за исключением его средней части, говорят о претворении *картинной программности*. «Под картиной мы подразумеваем образ или комплекс образов действительности, не претерпевающий сколько-нибудь существенных изменений на протяжении всего процесса восприятия, – пишет Ю. Хохлов. – Речь здесь должна идти прежде всего о восприятии с помощью зрения…» [5, с. 39].

Обратим в этом плане внимание на особенности композиционного строения Концерта «Сон Чжуан Чжоу». В виде общей схемы оно может быть представлено следующим образом:

Схема 1

Вст.	***A***		***C***			***A_1***			***Закл.***
p – a	***b***	***a***	***c***	***d***	***e – R***	***b_1***	***p – a***	***cadenza***	***a_1***

Приём обрамления основной части произведения колористически яркими вступлением и заключением показателен для китайского программного одночастного концерта. Такие обрамления часто бывают связаны с программным характером музыки. Эти вспомогательные части как бы подсказывают слушателю: сейчас начнётся или сейчас закончится музыкальная история, которую хотят вам рассказать музыканты. Кроме того, образуется эффект «рамки», в которую помещена основная содержательная часть произведения.

Основная часть произведения написана в сложной трёхчастной форме (***A – C – A_1***). Как видно из схемы, эта форма имеет черты концентричности {(***p – a) – b***} / {***b_1 – (p – a)***}. В Концерте «Сон Чжуан Чжоу» медленные части сложной трёхчастной формы (***A*** и ***A_1***) построены на многократных вариантных повторах одной и той же темы. Символ ***b*** в данном случае показывает вариантное повторение темы ***a*** в доминантовой тональности. В результате, в разделе ***A*** образуется простая трёхчастная форма (в схеме: ***a b a***).

Крайние медленные части произведения – ***A*** и ***A_1*** – занимают приблизительно две трети общего времени звучания. Средняя часть – ***C*** – выделена подвижными темпами. В результате, с учётом обрамления, особенно зримо и даже «картинно» слушателем воспринимается симметричная «музыкальная архитектура» всего произведения.

«В применении к музыке понятие картины может трактоваться … более широко, – отмечает Ю. Хохлов. – Достаточно распространённым является, скажем, понятие картины настроения. Под ними подразумеваются такие музыкальные зарисовки настроений, в которых запечатлено единое, не меняющееся в своих основных качествах, устойчивое настроение» [5, с. 41]. Сконцентрируем в этом плане внимание на вступлении и главной теме произведения, которыми определяется ведущая смысловая линия Концерта.

Во вступлении песенная мелодия, исполняемая на китайской продольной бамбуковой флейте *сяо*, претваряет главную тему. Мелодия возникает как будто из бесконечности. Несколько позже виолончель и другие инструменты вступают с флейтой в диалог. Заметим, что принцип диалогичности, характерный для жанра концерта для солиста с оркестром, последовательно используется в Концерте «Сон Чжуан Чжоу». Отличительной особенностью диалогов в этом произведении является отсутствие между его «участниками» каких-либо конфликтов. По жанровому типу это всегда «диалоги согласия». Ими как бы выражается философская мысль о единстве бытия.

Широкая по мелодическому дыханию лирическая повествовательная мелодия (т. 25), исполняемая на виолончели, звучит в сопровождении китайских струнных группы *хуцинь* (***Lento*** ♩=**58**, Пример 1). Ее отличают лирическая песенная природа, неторопливый характер движения, постоянная вариантная повторность. Вспомним в этой связи, что китайский иероглиф 夢 переводится не только как «сон», но и как «мечта». И второй вариант перевода не менее, чем первый, соответствует характеру приведённой мелодии.

Многочисленные вариантные проведения главной темы в экспозиции и репризе сложной трёхчастной формы носят картинный характер. В них словно претворяется в художественной форме один из принципов даосизма – бесконечное следование по «извечному пути».

Обратимся к особенностям претворения в Концерте «Сон Чжуан Чжоу» другого типа программности – *сюжетного*. «Говоря о сюжетной программности, – отмечает Ю. Хохлов, – мы имеем в виду такую программную музыку, которая стремится не просто запечатлеть те или иные явления действительности, но отобразить и развитие определённых событий, каждый этап которых проистекает из предыдущего и определяет собой последующий» [5, с. 52].

Для анализа взаимодействия сюжетных (внемузыкальных) и музыкальных событий в Концерте «Сон Чжуан Чжоу» необходимо уточнить понимание события в музыкальном произведении. Мы будем руководствоваться следующим определением, принадлежащим В. Москаленко: «Под *событием* понимается выделенное из пото-

ка музыкального формообразования значимое для воспринимающего субъекта музыкально-интонационное явление». С точки зрения этого исследователя, «…в момент явления музыкального события только начинается наше с ним *со-бытие*. Оно продлевается до завершения события. Следовательно, музыкальные события имеют своё начало, своё продолжение и своё завершение» [3, с. 238]. Отсюда делается вывод, что «…в музыкальном произведении всегда имеются события, которые с самого начала запрограммированы его композиционно-драматургическим строением» [3, с. 245].

В одночастном китайском концерте с сюжетным типом программности музыкальные события всегда ясно выделены. Они бывают, как правило, противопоставлены характером музыкального движения предыдущим и следующим событиям, часто предваряются вступлениями, контрастные события соединяются связками. Музыкальным событиям чаще всего соответствуют самостоятельные музыкальные темы. В расположении музыкальных событий можно проследить связь с содержанием сюжета, который положен в основу музыкального произведения.

Притча, которая составляет основу программы Концерта «Сон Чжуан Чжоу», имеет свой сюжет, но этот сюжет включает минимальное количество событий. Самое активное событие в притче – это удивление и, в то же время, сомнение: «... снилось ли Чжуанцзы, что он – бабочка, или бабочке снится, что она – Чжуанцзы?» [1]. Данная интрига-сомнение претворена в средней части произведения (***C***), которая противопоставлена медленным крайним частям (***A*** и ***A***$_1$) более быстрыми темпами.

событийных процессов, которая сменила статику первой части. Напомним, что, характеризуя *сюжетный тип* событийности, Ю. Хохлов определяет его главную отличительную черту – «*развитие* (курсив мой, – С.Ю.) определённых событий» [5, с. 52].

В начале средней части звучит оживлённая полётная тарантелла (тема **c**, ***Vivo***, ♩= **1 6 0**), которая ассоциируется с полётом бабочки. После небольшой каденции начинается самая медленная часть в произведении (тема ***d***, ***Largo***, ♩**=48**). В общем строении Концерта здесь расположен его композиционный и драматургический центр.

Музыка ***Largo*** воссоздает образ сновидения-мечты. В сопровождении таинственных аккордовых педалей струнных, арфы и ударных звучат красивые диалоги в характере *lamento* на виолончели, духовом *сяо* и струнно-смычковом *эрху*. Эта музыка прерывается вторжением новой темы ***e*** в характере жесткой токкаты. После этого следует музыка в характере разработки (***R***). Ее драматургическое значение – подготовить генеральную кульминацию произведения (***Andantino***, ♩**=69**), построенную на музыкальном материале темы ***b*** из экспозиции. С этого момента начинается общая реприза Концерта (***A***$_1$).

Композиционно-драматургическое строение многих китайских программных одночастных концертов восходит к романтической симфонической поэме листовского типа, а также к концертам Ф. Листа для фортепиано с оркестром. В большинстве концертов по традиции, идущей от творчества Ф. Листа, применяется со-

Схема 2

Философичность, медитация, мечты			**Сомнения: «бабочка или Чжуанцзы; Чжуанцзы или бабочка»**			**Куль-мина-ция**	**Философичность, медитация, мечты**		
Вст.	***A***		***C***			***A***$_1$			***coda***
p – a	***b***	***a***	***c***	***d***	***e – R***	***b***$_1$	***b***$_1$	***p – a – cad.***	***a***$_1$
Lento ♩=58			***Vivo*** ♩=160	***Largo*** ♩=48	***Vivace*** ♩=144	***Andantino*** ♩=69		***Lento*** ♩=60	

В данной схеме показано взаимодействие плана музыкальной драматургии и расположения музыкальных событий, которые связаны с соответствующими музыкальными темами. В средней части произведения, которая занимает приблизительно одну треть звучания всего Концерта (***C***), использованы три темы (***c***, ***d*** и ***e***), которых не было в первой части. Это свидетельствует об активной динамике музыкальных

четание черт свободно трактованной сонатности и циклической формы. В Концерте «Сон Чжуан Чжоу» также развивается эта, теперь уже китайская «поэмная» традиция, что ясно чувствуется в лирическом «поэмном» характере главной темы, а также в обеих кульминациях: местной (раздел ***b***) и генеральной (раздел ***b***$_1$).

Однако есть и принципиальное отличие. В соответствии с использованной в Концерте

программой, Чжао Цзипин почти полностью отказывается от использования принципов сонатности. Её черты можно обнаружить только в разработке (***R***). Как уже отмечалось, в основе построения Концерта лежит сложная трёхчастная форма. Её реприза – A_1 – носит подчёркнуто статический характер. После активной событийной середины – ***C*** – здесь восстанавливается, как бы прерванная «на полуслове» музыка медитативного характера, характеризующая первую часть (***A***).

В репризе обращает на себя внимание ещё бóльшее усиление фактора статичности. Так, репризное проведение части ***a***, как и в начале произведения, предваряется вступлением ***p***. После этого следует каденция, которой вновь тормозится ощущение художественного времени.

В драматургическом плане репризу сложной трёхчастной формы можно охарактеризовать как музыку, постепенно уходящую от пика драматичности к вечности или к небытию. Как уже отмечалось, вариантные проведения главной темы, здесь носят подчёркнуто картинный характер. Тем самым фактически претворяется в художественной форме один из принципов учения Чжуанцы следование по «извечному пути».

Может показаться, что в упомянутом выше взаимодействии картинного и сюжетного типов претворения программности (Ю. Хохлов) каждому из них в Концерте выделен определённый участок формообразования. Однако, хотя середина сложной трёхчастной формы и выглядит как «вставной» раздел в общей «картинной линии», авторский замысел в целом характеризуется именно тесной сопряжённостью «действия» и «созерцания». Это взаимодействие представляется весьма характерным не только для рассматриваемого концерта, но и для соответствующей жанровой традиции в современной китайской музыке.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Первым таким сочинением стал одночастный Концерт для скрипки с симфоническим оркестром европейского типа «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» (другое известное название этого произведения – «Влюблённые бабочки»). Концерт был написан в 1959 г. студентами Шанхайской консерватории Чэнь Ган и Хэ Чжань-хао. В 1966–1969 годах, в период «Культурной революции» в Китае был написан четырехчастный Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром «Жёлтая река». Авторами этого произведения являются четыре композитора-пианиста: Ин Ченцзун, Чжэн Лицинь, Чжу Ванхуа и Лю Чжуан.

[2] Под традиционными инструментами понимаются национальные инструменты, которые сформировались в Китае или в близлежащих к Китаю странах. В Европе такие инструменты и такие оркестры принято называть народными.

[3] Интересно, что в английском переводе этого иероглифа используется слово «dream», которое, как и в китайском языке, имеет два значения: сон и мечта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабочка Чжуанцзы. URL: http://www.psi.lib.ru/filosof/baboch.htm_.
2. *Кияновская Л.* Функции программности в восприятии программного произведения: автореф. дис. … канд. иск. : спец. Л., 1985. 24 с.
3. *Москаленко В.* Лекции по музыкальной интерпретации. Киев: Клякса, 2012. 272 с.
4. *Торчинов Е.* Даосизм // Философский энциклопедический словарь / под ред. С. С. Аверинцева, Э. А. Араб-Оглы и др. М.: Сов. Энциклопедия, 1989. С. 144–145.
5. *Хохлов Ю.* О музыкальной программности. М.: Музгиз, 1963. 148 с.
6. *Хохлов Ю.* Программная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. Энциклопедия, 1978. Т. 4. Стб. 442–449.
7. Чжуан-цзы – патриарх даосизма: Великая эпоха. URL: epochtimes.ru›content/view/55514/4/.

REFERENCES

1. Babochka Chzhuantszy [Chzhuantszy's Butterfly]. URL: http://www.psi.lib.ru/filosof/baboch.htm_.
2. *Kiianovskaia L.* Funktsii programmnosti v vospriiatii programmnogo proizvedeniia [The Functions of Programness in the Perception of Programmatic Musical Work]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1985. 24 p.
3. *Moskalenko V.* Lektsii po muzykal'noi interpretatsii [Lectures on Musical Interpretation]. Kiev: Klyaksa Press, 2012. 272 p.

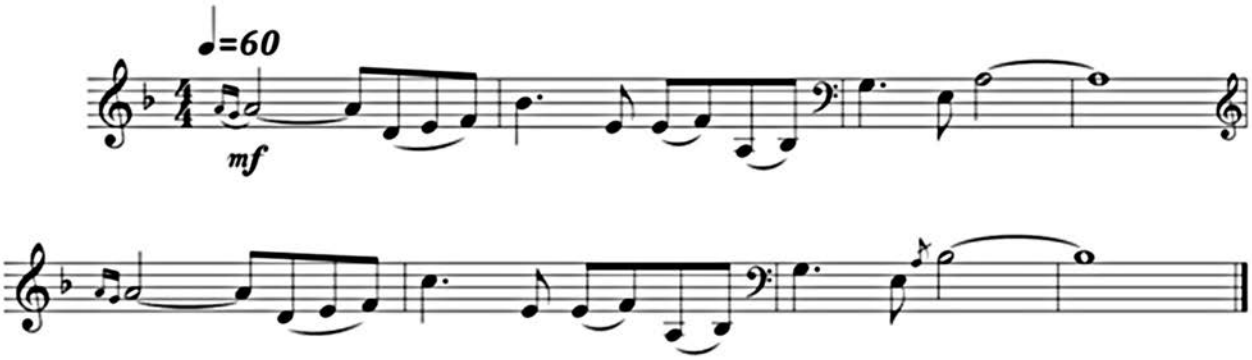
4. *Torchinov E.* Daosizm [Taoism]. Filosofskii entsiklopedicheskii slovar' [Philosophical Encyclopaedia]. Edited by S. Averintsev, E. Arab-Ogly at oth. Moscow: Sovetskaia Entsiklopediia Press, 1989. P. 144–145.

5. *Khokhlov Iu*. O muzykal'noi programmnosti [About Musical Program-ness]. Moscow: Muzgiz Press, 1963. 148 p.

6. *Khokhlov Iu*. Programmnaia muzyka [Program Music]. Muzykal'naia Entsiklopediia [Musical Encyclopaedia]: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaia Entsiklopediia Press, 1978. Vol. 4. P. 442–449.

7. Chzhuantszy – Patriarkh daosizma: Velikaia epokha [Chuang Tzu – the Patriarch of Taoism: The Great Epoch]. URL: http://www.epochtimes.ru›content/view/55514/4/.

Пример 1



О ПРЕТВОРЕНИИ ПРОГРАММНОСТИ В КОНЦЕРТЕ ЧЖАО ЦЗИПИНА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С КИТАЙСКИМ ТРАДИЦИОННЫМ ОРКЕСТРОМ «СОН ЧЖУАН ЧЖОУ»

Концерт «Сон Чжуан Чжоу» для виолончели с оркестром (2006) служит ярким примером китайской традиции в трактовке этого жанра, сформировавшейся на протяжении второй половины XX столетия. Особенностями большинства современных китайских концертов для солиста с оркестром являются опора на традиционный (национальный) оркестр, использование крупной одночастной формы и наличие программы, положенной в основу авторского замысла. Программы концертов, как правило, опираются на хорошо известные широкому китайскому слушателю темы и сюжеты исторического, мифологического или социально значимого характера. В статье представлены анализ индивидуального претворения программности, характерного для Концерта «Сон Чжуан Чжоу», а также взаимодействия программы и композиционно-драматургических особенностей этого произведения. Программа Концерта рассматривается с позиции сочетания принципов даосского мироощущения (его основатель – философ Чжуан Чжоу) и содержания известной китайской притчи «Сон Чжуан Чжоу о бабочке». Показано, что отличительными чертами данного произведения является взаимодействие двух планов программности – обобщённо-философского и повествовательного, а также взаимодействие двух типов программности – картинного и сюжетного. Претворение этих особенностей привело к использованию сложной трёхчастной формы с чертами концентричности, в которой превалирующее значение приобретает главная тема.

Ключевые слова: национальная традиция китайского инструментального концерта, музыкальная программность, композиция, драматургия.

ABOUT THE IMPLEMENTATION OF THE PROGRAM IN THE CONCERTO FOR CELLO AND CHINESE TRADITIONAL ORCHESTRA ”ZHUANG ZHOU’S DREAM” BY ZHAO JIPING

The concerto «Zhuang Zhou’s Dream» for cello with orchestra (2006) is a bright example of the Chinese interpretative tradition of the concerto genre. This tradition was formed in the second half of the XXth century. The features of the majority of modern Chinese concerts for a soloist with orchestra are: a support of traditional (national) orchestra, the using of structure in a large single-movement form and the existence of the program, which becomes the foundation of the author’s conception. The programs of concerts, as a rule, are based on the historical, mythological or socially important subjects and plots, which are well-known for Chinese listeners. The analysis of the individual implementation conformably to programness in the Concerto «Zhuang Zhou’s Dream», as well as interactions between the program and the composition and dramaturgic features of this work is represented in the article. The program of the Concerto is considered to be a combination of Taoism doctrine world-view principles (its founder is the philosopher Zhuang Zhou) and the plot of the well-known Chinese parable «Zhuang Zhou’s Dream About Butterfly». It is shown that the distinctive features of this composition are: the interaction of the two plans of pro-gramming (generalized philosophical and narrative ones), as well as the interaction of two types of programming – pictorial and plot. The implementation of these features led to the usage of complicated three-part form with the elements of concentricity, which prevailing value is gained by the main subject.

Key words: National tradition of Chinese instrumental concerto, musical programness, composition, dramaturgy.

Су Юйчен
аспирант кафедры теории и истории музыкального исполнительства
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского
Украина, 01001, Киев
e-mail: slavik.yucheng@yahoo.com

Su Yuichen
postgraduate student at the Department of Theory and History
of Musical Performing Art
National P. Tchaikovsky Musical Academy of Ukraine
Ukraine, 01001, Kiev
e-mail: slavik.yucheng@yahoo.com

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО
FOLK MUSIC AND COMPOSER`S CREATIVE WORK

В. Н. ДЁМИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ПЕВЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ПРАЗДНИКОВ УСТЬ-МЕДВЕДИЦКОГО СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ ПО ДАННЫМ СОВРЕМЕННЫХ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В трудах по истории донского края второй половины XX – начала XXI веков монастырям уделялось и уделяется недостаточно внимания (в связи с их закрытием в годы советской власти и ограничением научной деятельности в этой сфере). Начавшееся в 1980–1990-е годы церковное возрождение привело к открытию новых храмов, возобновлению деятельности и основанию новых монастырей. Возрождается и представляет особый интерес современная певческая традиция монастырских праздников. Информацию о ней мы черпаем, как правило, в изданиях Русской Православной Церкви и на сайтах епархий. Но при этом перспективным методом изучения представляется полевое исследование.

Статья посвящена итогам экспедиции, проведённой Лабораторией народной музыки РГК в июле 2014 г. в один из немногих уцелевших донских монастырей – Усть-Медведицкий Спасо-Преображенский женский монастырь[1]. Ее цель заключается в предварительном обобщении сведений о певческой традиции монастырских праздников. В задачи входили систематизация полученных данных и их сравнение с результатами экспедиций начала XX века.

Экспедиция производила обследование как в монастыре, так и в близлежащих городских и сельских населенных пунктах. Основой исследования являлись методики наблюдения (в том числе «включённого») и опроса. Это выразилось в посильном участии членов экспедиции в жизни монастыря, выполнении послушаний. Одним из главных направлений исследования являлась фиксация образцов современного монастырского пения. Знакомство с ним происходило на праздничных службах, посвящённых Положению честной Ризы Господа нашего Иисуса Христа в Москве, памяти преп. Антония Киево-Печерского, родоначальника русского монашества (23 июля) и памяти св. равноап. княгини Ольги (24 июля).

Обозначенный выше круг вопросов изучения монастырской культуры и певческой традиции освещен в публикациях разного рода. К ним относятся публикации об истории монастыря в книгах [1; 4; 6; 8], в периодике («Донской церковной старине», «Донских епархиальных ведомостях», «Донских войсковых ведомостях») [2; 11] и в электронных информационных ресурсах [3; 5; 7][2]. Т. С. Рудиченко изучены особенности внебогослужебного пения в Усть-Медведицком монастыре [9] и опубликованы образцы духовных стихов и псальм, записанные участниками экспедиция 1902–1903 гг. А. М. Листопадовым и С. Я. Арефиным в монастыре и его окрестностях [9; 10]. Несмотря на активное внимание современных исследователей к культуре Усть-Медведицкого женского монастыря, сведений об осуществлении в начале XXI века исследовательских работ по выявлению образцов певческой культуры обнаружено не было[3].

Сегодня Усть-Медведицкий женский монастырь относится к благочинию Урюпинской епархии. Настоятельницей монастыря с 2001 г. является игумения Георгия (Боровик). Помимо постоянно проживающих здесь монахинь, в монастыре работают послушницы и, как во многих других православных обителях, беженцы с Украины. Архитектурный комплекс монастыря включает сооружения, возведённые в разное время: Казанский храм, Спасо-Преображенский храм, арку-звонницу, надвратную колокольню – часовню с храмом в честь свят. Николая, которую должен пройти каждый прихожанин, желающий посетить святое место, монашеские кельи и др. Монастырю принадлежат известные святыни, такие как камень с отпечатками рук и ног игуменьи Арсении, в соответствии с преда-

ниями, молившейся Богородице на этом камне, или даже самой Богородицы [5].

Строгие правила монастырской жизни и ограниченные сроки экспедиции не позволили в полной мере решить поставленные задачи по изучению современного состояния певческой традиции. Она исследовалась по двум направлениям – звучащее в церкви и вне церкви богослужебное и внебогослужебное пение.

К первому типу можно отнести образцы, зафиксированные во время богослужения в честь празднования Положения честной Ризы Господа нашего Иисуса Христа в Москве (1625) и памяти преподобного Антония Киево-Печерского. Нотные и звукозаписи служб производились в Казанском храме. В богослужениях участвовал малый состав сестринского хора (трое-четверо певчих) под руководством регента (монахини Агнии), имеющего профессиональное музыкальное образование. Песнопения исполнялись певчими малого хора в двухголосной редакции (терцовом соотношении голосов) наизусть[4].

На утрени прозвучали: сугубая ектения («Иерусалимская»); малое славословие (валаамского напева); «Бог Господь» 4 гласа (сокращенного греческого распева); тропарь Положению честной ризы Господа 4 гласа «Днесь притецем, вернии…» (сокращенного греческого распева); тропарь преп. Антонию Печерскому 4 гласа «От мирскаго мятежа исшед…» (сокращенного греческого распева); величания Положению честной ризы Господа и преп. Антонию; степенна 4 гласа «От юности моея…» (сокращенного киевского распева); стихира ризы 6 гласа «Совлекоша с Мене ризы Моя…» (сокращенного киевского распева); ирмосы общие Богородице, 4 гласа «Отверзу уста моя…» (греческого распева) и пр[5]. В числе исполненных на литургии песнопений наше внимание привлекли: «Благослови душе моя Господа» (греческого распева), «Херувимская песнь» (старинного распева)[6], «Видехом свет истинный» 2 гласа (киевского распева) и др.

Необходимо отметить высокий профессиональный уровень исполнения этих канонических песнопений, а также удивительный по красоте тембр и высокую тесситуру голосов.

В интервью с певчими малого хора выявлен круг внебогослужебных праздничных песнопений. Это исполняемые в церкви после запричастного стиха богослужебные песнопения, прославляющие Божью Матерь: «Совет превечный», «Небесных чинов радование», «Непроходимые врата», «Царица моя преблагая», «Под Твою милость»[7], в конце акафиста поётся величание «Иисусу сладчайшему», при отправлении молебна – «Тебе Бога хвалим …» 3 гласа. Концерты в церкви не исполнялись.

В связи с тем, что настоятельница и регент монастыря – переселенцы из Украины, вне церкви культивируется пение приуроченных к празднованию Рождества колядок и духовных песен на украинском и русском языках: «Небо і Земля», «Добрий Вечір тобі, пане господарю», «На небі зірка ясна засяла», «Нова радість стала», «Хочу, чтоб наступило Рождество…», «То было в давние года…» («Легенда о рождественских розах») и др.

Сопоставление материалов двух экспедиций, побывавших в Усть-Медведицком монастыре с разрывом более чем в 100 лет (в начале XX и начале XXI столетий), позволило высказать ряд наблюдений:

1. Богослужебное пение основано на общепринятой, зафиксированной в нотах, обиходной традиции, сложившейся в XIX веке.

2. Внебогослужебное пение в обоих случаях инициируется администрацией монастыря и осуществляется под руководством регента хора.

3. Сходен в определённой части исполняемый репертуар песнопений, который заимствуется из опубликованных Богогласников (Киево-Печерской лавры и Санкт-Петербургского), куда входят песнопения праздников, колядки и псальмы на стихи поэтов XVII–XVIII столетий. Однако наблюдается обновление репертуара песнопений, исполняемых вне церкви.

4. Стиль и певческая манера, насколько можно судить по выписанным А. М. Листопадовым нотам, обусловливается стремлением к первообразу – ангельскому пению – и выражается в высокой тесситуре, прозрачности и «бестелесности» тембра, эмоциональной сдержанности[8]. Этот же стиль и певческая манера сохраняются и культивируются в большинстве женских монастырей, что объясняется традициями учебных заведений, в которых обучаются регенты.

Полевая работа стала важным опытом как в воспитании нового поколения исследователей, так, возможно, и в научной деятельности вуза. Она также продемонстрировала готовность к сотрудничеству представителей духовного и светского направлений науки.

Экспедиция показала необходимость комплексного исследования культуры Усть-Медведицкого монастыря в советский и постсоветский периоды. Кроме того, необходимо рассмотрение проблемы взаимовлияния монастырской, региональной и традиционной местной культуры. Для изучения певческой богослужебной и внебогослужебной традиции монастырских праздников необходима организация полевой работы в период Рождественских и Пасхальных торжеств. Проведение подобных исследований способно раскрыть пути развития певческой культуры России.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Волгоградская обл., Серафимовичский район, г. Серафимович, ул. Преображенская, № 8.

[2] В ходе экспедиции выявлены современные письменные источники об истории монастыря, основанные на публикациях второй половины XIX – начала XX в. (М. В. Себрякова, Д. Н. Правдина и др.), в частности, подготовленный в монастыре «Краткий исторический очерк Усть-Медведицкого Спасо-Преображенского женского монастыря» [4], а также устные свидетельства и сохранившиеся фотоматериалы.

[3] Сведения об экспедиционных работах на территории Усть-Медведицкого монастыря, проводившихся учеными различных сфер науки, содержатся в исследовании Ю. В. Полевой «История традиции пещерного подвижничества в Нижнем Поволжье и Подонье» [7].

[4] На богослужениях с участием большого «сестринского» хора (около восьми человек) присутствовать не удалось.

[5] См.: Архив Лаборатории народной музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Фольклорные экспедиции. Коллекция 2014/VII/Au. 01 (Запись В. Н. Дёминой, 713_0245.mp3), коллекция 2014/VII/Au. 02 (Запись В. Н. Дёминой, А. В. Пархомчук, 713_0246.mp3), коллекция 2014/VII/Au. 03 (Запись В. Ю. Глушко, О. П. Кузьменко, 3ga), коллекция 2014/VII/Au. 06 (Запись Н. В. Рожок, KMP – MPEG Layer3 Audio File), коллекция 2014/VII. Экспедиционная тетрадь В. Н. Дёминой.

[6] Ноты этих двух песнопений содержатся в изд.: Церковные хоры. Ч. II. Песнопения Божественной Литургии / сост. А. В. Касторский. Изд. 4-е. Петроград, 1915. С. 4–6, 23–25.

[7] Ноты указанных песнопений опубликованы в электронных ресурсах, последнего – в изд. «Церковные хоры...» (см. Примечание 6) – с. 86.

[8] Особенности стиля и певческой манеры певчих Усть-Медведицкого женского монастыря раскрыты в исследовательском очерке Т. С. Рудиченко «Внебогослужебное пение в Усть-Медведицком Спасо-Преображенском монастыре (по материалам конца XIX – начала XX в.)» [9, с. 185].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арсения (Себрякова), игум., Ардалиона (Игнатова), схимонах.* Путь немечтательного делания. М.: Правило веры, 2002. 576 с.
2. *Кириллов А.* Часовни, церкви и монастыри на Дону от начала появления их и до конца XIX в. // Донская церковная старина. Новочеркасск: Частная Донская типография, 1909. Вып. 2. С. 161–278.
3. Краткая историческая справка: Монастырское благочиние Урюпинской епархии. URL: http://xn----7sbbtmejxqgdjgx6b2ixah.xn--p1ai/monastyrskoe-blagochinie/.
4. Краткий исторический очерк Усть-Медведицкого Спасо-Преображенского женского монастыря (Основан в 1652 году). Серафимович: Усть-Медведицкий монастырь, 2007. 56 с.
5. Народный путеводитель: Главная святыня Усть-Медведицкого Спасо-Преображенского монастыря – чудотворный камень. URL: http://www.otr-online.ru/programmi/narodnii-putevoditel-glavnaya-41850.html#.
6. *Ногин И.* Краткий исторический очерк Донского края: Пособие для воспитанников Новочеркасской учительской семинарии. Новочеркасск: Литография наследников Соколова, 1914. 384 с.
7. *Полевая Ю.* История традиции пещерного подвижничества в Нижнем Поволжье и Подонье: моногр. Волгоград: ВГАФК, 2007. URL: http://cdn.scipeople.com/materials/34225.pdf.
8. *Правдин Д.* Исторический очерк Усть-Медведицкого Спасо-Преображенского девичьего монастыря Донской области. Ярославль: Типография Губернского Правления, 1885. 196 с.
9. *Рудиченко Т.* Внебогослужебное пение в Усть-Медведицком Спасо-Преображенском монастыре (по материалам конца XIX – начала XX в.) // Богослужебные практики и культовые искусства в полиэтническом регионе: мат-лы Междунар. науч. конф. Майкоп: Изд. О. Г. Магарин, 2016. С. 178–189.
10. *Рудиченко Т.* Духовные стихи и псальмы в записях А. М. Листопадова и С. Я. Арефина // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе: сб. науч. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2000. С. 250–259.
11. *Себряков М.* Очерки Усть-Медведицкого монастыря // Донские войсковые ведомости. 1853. № 26. С. 116–119.

REFERENCES

1. *Arseniia (Sebriakova), igumeniia, Ardaliona (Ignatova), skhimonakhinia*. Put' nemechtatel'nogo delaniia [The Path of a Non-dreamy Activity]. Moscow: Pravilo very Press, 2002. 576 p.
2. *Kirillov A.* Chasovni, tserkvi i monastyri na Donu ot nachala poiavleniia ikh i do kontsa XIX veka [Chapels, Churches and Monasteries on the Don from Their Origin until the End of the XIXth Century]. Donskaia tserkovnaia starina [Don Church Antiquity]. Novocherkassk: The Don Private Printing-house, 1909. Issue 2. P. 161–278.
3. Kratkaia istoricheskaia spravka: Monastyrskoe blagochinie Uriupinskoi eparkhii [Brief Historical Reference: Monastic Deanery of the Uryupinsk Diocese]. URL: http://xn----7sbbtmejxqgdjgx-6b2ixah.xn--p1ai/monastyrskoe-blagochinie/.
4. Kratkii istoricheskii ocherk Ust'-Medveditskogo Spaso-Preobrazhenskogo zhenskogo monastyria (Osnovan v 1652 godu) [A Short Historical Essay of Ust'-Medveditsky Convent (It is founded in 1652)]. Serafimovich: Ust'-Medveditsky Convent, 2007. 56 p.
5. Narodnyi putevoditel' [People's Guide]. Glavnaia sviatynia Ust'-Medveditskogo Spaso-Preobrazhenskogo monastyria – chudotvornyi kamen' [The Main Shrine of Ust-Medveditsky Holy Transfiguration Monastery – a Wonder-working Stone]. URL: http://www.otr-online.ru/programmi/narodnii-putevoditel-glavnaya-41850.html#.
6. *Nogin I.* Kratkii istoricheskii ocherk Donskogo kraia: Posobie dlia vospitannikov Novocherkasskoi uchitel'skoi seminarii [Short Historical Essay of the Don Region: Textbook for Pupils of the Novocherkassk Teacher's Seminary]. Novocherkassk: Lithography House of Sokolov's Legatees, 1914. 384 p.
7. *Polevaia Iu.* Istoriia traditsii peshchernogo podvizhnichestva v Nizhnem Povolzh'e i Podon'e [History of the Cave Self-sacrifice Tradition in Lower Volga and Don Areas]: monograph. Volgograd: Volgograd State Academy of Physical Training, 2007. URL: http://cdn.scipeople.com/materials/34225.pdf.
8. *Pravdin D.* Istoricheskii ocherk Ust'-Medveditskogo Spaso-Preobrazhenskogo devich'ego monastyria Donskoi oblasti [Historical Sketch of the Ust-Medveditsk Convent of Transfiguration in the Don Region]. Yaroslavl: Printing-house of the Province Government, 1885. 196 p.
9. *Rudichenko T.* Vnebogosluzhebnoe penie v Ust'-Medveditskom Spaso-Preobrazhenskom monastyre (po materialam kontsa XIX – nachala XX veka) [Non-liturgical Singing in Ust'-Medveditsky Convent of Transfiguration (on the materials of the end XIXth – the beginning of the XXth century)]. Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v polietnicheskom regione [Liturgical Practices and Cult Arts in the Multiethnic Region]: materials of the International research conference. Maikop: Publisher O. Magarin, 2016. P. 178–189.
10. *Rudichenko T*. Dukhovnye stikhi i psal'my v zapisiakh A. M. Listopadova i S. Ia. Arefina [Spiritual Verses and Psalmas in the Records of A. Listopadov and S. Arefin]. Khristianstvo i khristianskaia kul'tura v stepnom Predkavkaz'e i na Severnom Kavkaze [Christianity and Christian Culture in the Steppe Ciscaucasia and in the North Caucasus]: collected research articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2000. P. 250–259.
11. *Sebriakov M.* Ocherki Ust'-Medveditskogo monastyria [Essays of Ust-Medveditsky Convent]. Donskie voiskovye vedomosti [Don Military Gazette]. 1853. No. 26. P. 116–119.

ПЕВЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ПРАЗДНИКОВ УСТЬ-МЕДВЕДИЦКОГО СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ ПО ДАННЫМ СОВРЕМЕННЫХ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В статье обобщены данные экспедиции Лаборатории народной музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова в один из старейших монастырей донского региона – Усть-Медведицкий Спасо-Преображенский женский монастырь, осуществленной в 2014 году в рамках проекта по обследованию монастырей Войска Донского. Одним из направлений полевого исследования являлось изучение певческой культуры праздников. Цель и задачи статьи связаны со сравнительно-историческим описанием материалов экспедиций начала XX и XXI веков по обозначенной теме. Расшифровка и анализ зафиксированных в ходе экспедиции образцов песнопений богослужебной и внебогослужебной традиции показали, что репертуар богослужебного пения основан на песнопениях из нотолинейной книги «Обиход» в редакциях конца XIX – начала XX вв.; образцы внебогослужебного пения заимствуются из современных изданий богогласников. Сравнительный анализ результатов экспедиций начала XX и начала XXI веков позволил выявить сходство

определённой части исполняемого репертуара песнопений, стиля и певческой манеры, обусловленной стремлением к первообразу – ангельскому пению. Установившиеся формы церковного и внецерковного пения, как и на рубеже XIX–XX вв., осуществляются под руководством регента хора.

Ключевые слова: Усть-Медведицкий монастырь, певческая культура праздников, монастырское пение, богослужебная и внебогослужебная певческие традиции.

THE TRADITION OF SINGING AT THE FEASTS IN UST-MEDVEDITSK CONVENT OF TRANSFIGURATION ON THE DATA OF CONTEMPORARY FIELD STUDIES

The article summarizes the results of the expedition of the Folk Music Lab (Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire) to one of the oldest monasteries in the Don Region – Ust-Medveditsk Convent of Transfiguration. The expedition organized in 2014 was a part of the research project connected with the monasteries of the Don Cossack Forces. One of the research purposes was to study the song culture of the feasts. The purpose and objectives of the article are to comparative historical description of the materials gathered by the similar expeditions on the named theme at the beginnings of the XXth and XXIth centuries. During the expedition the samples of liturgical and non-liturgical chants were recorded. The deciphering and analysis of the fixed chants show that the repertoire of liturgical singing is based on hymns of the book «Common Chants» in the editions of the late XIXth – early XXth centuries. The samples of out liturgical singing are taken from the contemporary editions of the Chant Books. Comparative analysis as applied to the results of the early XXth century expeditions and the same expeditions at the beginning of the XXIth century furthers the exposure of similarities to a certain part of the performing repertoire of chants, singing style and manner, caused by the intention to the prototype – angelic singing. The traditional forms of church and out church singing are conducted by the regent of a choir at the turn of the XIX–XXth centuries and in the XXIth century as well.

Key words: Ust-Medveditsk convent, feasts, song culture of the feasts, monastic singing, liturgical and non-liturgical song traditions.

Дёмина Вера Николаевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: vnd-80@mail.ru

Demina Vera N.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: vnd-80@mail.ru

Э. Ф. КАМАЛОВА
Республиканский центр развития традиционной культуры, г. Казань

МНОГОСЛОГОВЫЕ НАПЕВЫ ЗАКАМСКИХ КРЯШЕН: ОСОБЕННОСТИ ЛАДОМЕЛОДИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Музыкально-поэтическая культура татар-кряшен представляет собой уникальное этнокультурное явление, определяющееся специфическими характеристиками музыкальной стилистики и функционирования песенных образцов в этнографическом контексте. Вплоть до настоящего времени в репертуаре кряшенских исполнителей продолжает бытовать этнический пласт песен, отмеченный яркой стилевой спецификой. Отметим актуальность данной характеристики по отношению к практически всем локальным, местным музыкальным традициям, представляющим кряшенскую песенную культуру. В настоящей работе материал исследования ограничен рамками песенной культуры закамских кряшен, расселённых в Нижнекамском и Заинском районах Республики Татарстан.

Жанровый состав песен, бытующих на сегодняшний день в традиции закамских кряшен, разнообразен: это календарные, свадебные, гостевые, лирические песни и многие другие. С точки зрения структуры поэтического стиха весь песенный материал членится на две группы: напевы на длинный стих и напевы на короткий стих. Песни на длинный стих (или многослоговые напевы) имеют структуру из 9-10 (и более) слогов, исполняются преимущественно в медленном темпе. На них распевается большая часть этнического, специфического для местной традиции репертуара – те песни, которые обычно сами исполнители называют *керәшен көйләре* (букв.: «кряшенские напевы»). Особый статус многослоговых напевов кряшенской традиции – как некоего «хранилища» этнической, архаической интонационности – подтверждается своеобразием ритмо- и мелодико-интонационного строения песенных образцов.

Согласно общепринятой точке зрения, важнейшей характеристикой кряшенских напевов является их формульный характер. Ведущий исследователь песенной культуры татар-кряшен Н. Ю. Альмеева на основе анализа ритмической организации песенных образцов приходит к выводу об их «тотальной формульности» [2]. Высокую степень типизированности, по мнению исследователя, обнаруживает и ладомелодическая структура напевов [1, с. 10]. Однако изучение последней с точки зрения определения формульного потенциала песенных образцов не предпринималось. Тем самым обращение к проблеме ладомелодического устройства кряшенских напевов представляется более чем актуальным.

Известно, что формульный характер мелодики напевов является одним из определяющих свойств фольклорных песенных традиций, и, прежде всего, для тех из них, в которых продолжают существовать архаические слои песенности [3]. При этом ладомелодическая формульность, так или иначе ощутимая слухом и постигаемая интуитивно, в отличие от ритмической, достаточно редко получает последовательное и системное рассмотрение на примере отдельных этнических культур. Как правило, исследовательские концепции ограничиваются указанием на существование формульности и перечислением некоторых внешних её атрибутов, таких как повторяемость мелодических попевок, их цикличность и т. д. Среди немногочисленных существующих на сегодняшний день концепций анализа мелодико-интонационной формульности выделяется методика Е. М. Смирновой [6, 7], апробированная ею на материале лиро-эпических жанров татарского фольклора, а также положенная в основу анализа лирических напевов татар-мишарей в диссертационном исследовании Л. И. Сарваровой [5]. Отметим универсальность данного подхода: попытка применить его по отношению к этническим многослоговым напевам татар-кряшен, на наш взгляд, оказалась весьма результативной.

Несколько слов об основных принципах метода. Суть его заключается в выявлении формульного остова напевов, существующего в виде набора типовых ладомелодических попевок или мелодико-интонационных формул. Под последней понимается «... абстрактная ладоинтонационная модель, определяемая составом ступеней… звукоряда и общим направлением мелодического движения». В напевах данные формулы реализуются во множестве «ладомелодических форм, представленных в попевочном арсенале традиционных образцов» [6, с. 357]. Взаимодействие ладомелодических формул в напеве определяется принципом комбинаторики, при котором выбор попевок в рамках напева достаточно произволен. Однако произволен он до определённой степени.

В качестве факторов, регулирующих порядок последования клише, могут выступать самые разные параметры. Например, в татарско-мишарской песенной традиции ими являются направление движения (преимущественно нисходящее) и ладофункциональная схема напева. Действие всех этих ограничительных условий обусловливает появление устойчивых сочетаний ладомелодических формул в масштабах мелодической строки, мелодической строфы и т. д.

В качестве предмета рассмотрения в настоящей работе нами был определён корпус кряшенских многослоговых напевов, основанных на самом популярном в исследуемой среде ангемитонном звукоряде 2 – 3 – 2 – 2 (*d – e – g – a – h*) . Большая часть многослоговых напевов (75 %) реализует именно данный тип звуковысотной шкалы в объёме квинты, сексты, реже – октавы. Тип ладофункциональных соотношений тонов, преобладающий в местной традиции, определяется переменным соотношением двух опор, которые располагаются на расстоянии кварты или квинты. На основе анализа ладовых сопряжений в напевах нами были выявлены две основные модели ладофункционального развёртывания. *Первая модель* определяется противопоставлением двух уровней: верхнего, концентрируемого вокруг верхних опорных тонов звукоряда (квартового или квинтового), и нижнего, тяготеющего к нижнему устою. При этом зона кадансов всегда закреплена за нижней опорой (Пример 1).

Вторая ладофункциональная модель отличается от рассмотренной выше только тем, что первая из двух мелострок напева устойчиво завершается на верхней опоре (кварте лада) (Пример 2).

Типизированность ладозвукорядного и ладофункционального устройства песенных образцов обусловила и сходство их мелодико-интонационного строения. Произведенный анализ позволил выявить 11 устойчивых мелодико-интонационных попевок, лежащих в основе многослоговых напевов татар-кряшен. Перечислим их:

Формула 1 (Пример 3а). Утверждение основного тона звукоряда.

Формулы 2 и 3 (Пример 3б-3в) образуют структурную пару, основаны на мелодическом движении, соединяющем квартовый тон и приму лада, причём формула 2 представляет собой нисходящий ход, а формула 3 – восходящий.

Формула 4 (Пример 3г). Поступенный нисходящий ход от квинты к приме.

Формула 5 (Пример 3д) является структурным обращением предыдущей модели и основывается на поступенном восходящем ходе от примы к квинтовому тону.

Формула 6 (Пример 3е). Поступенный нисходящий ход от секстового тона к приме лада.

Формула 7 (Пример 3ж). Поступенный восходящий ход от примы к секстовому тону лада. Данная формула является обращением предыдущей и вместе с ней образует структурную пару.

Формула 8 (Пример 3з). Утверждение квартового тона лада.

Формула 9 (Пример 3и). Реализует нисходящий ход от секстового тона к квартовому тону лада.

Формула 10 (Пример 3к). Поступенный восходящий ход от квартового к секстовому тону лада и представляет собой обращение формулы 9.

Формула 11 (Пример 3л). Восходящий ход от квартового к октавному тону лада (Пример 3).

Данным набором и ограничивается фонд ладомелодических формул, который лежит в основе напевов, реализующих звукоряд 2 – 3 – 2 – 2. Существующие исключения единичны и зафиксированы в напевах, не имеющих широкого бытования в исследуемой традиции. В напеве ладомелодические формулы взаимодействуют между собой на основе принципа комбинаторики. Иными словами, в выборе попевок, формах их взаимодействия практически не существует каких-либо определённых ограничений: одна и та же попевка может находиться в начале, середине и в конце мелодической строки напева (Таблица 1).

Таблица 1

Формула	Последование типовых формул	Образец, реализующий последование
2	(2 + 5) | (2 + 3 + 2) | (2 + 5) | 3 ||	«Биеккәй тауларның башларында» [4, № 6]
	4 | (4 + 3) 4 | (5 + 2)	«Суның буйларында ла, әйләр, багана» [4, № 15]
4	4 | 4 4 | (4 + 3)	«Тәгәрәпкәй бара ла, әй, бер алма» [4, № 13]
	(5 + 4) | 4 (5 + 4) | 4	«Әй, наратлык инде, әйләр, наратлык» [4, № 46]
5	(2 + 5) | (2 + 3 + 2) | (2 + 5) | 3 ||	«Биеккәй тауларның башларында» [4, № 6]
	(5 + 4 + 5 +4) | (5 + 4 + 3) (5 + 4 + 5 +4) | (1 + 5 + 1)	«Чыгалар да чыга миннәр карыймыйын» [4, № 11]
6	(7 + 6) | (7 + 9) (7 + 6) | 1 + 6	«Ай, ил кеүек әле, айлар ил кеүек» [4, № 10]
	(10 + 9 + 10 + 9) | 6 (7 + 6 + 5) | 6	«Мәкнеҗ чәчәкләре, ай, коелган» [4, № 12]

О свободе выбора ладомелодических клише, возможности их разнообразной комбинации свидетельствуют разные сочетания попевок в различных строфах одного и того же песенного образца – [4, № 59] (Таблица 2):

«Туганайларым, сезләр килгәнсез»

Таблица 2

Мелострока напева	Последование ладомелодических формул
А	(7 + 6) | (7 + 9) |
В	(7 + 9) | 6 | 6 |
А	(7 + 6) | (10 + 9) |
В	(7 + 6) | 1 | 6 ||

Единственным фактором, регулирующим мелодическое строение напевов, является общий план расположения опорных тонов. Так, в образцах, основанных на ладофункциональной модели второго типа, первая строка может завершаться типовыми попевками 3, 8 или 10, так как их конечный тон совпадает с опорным *g*. Во второй строке в качестве заключительной попевки могут выступать ладомелодические клише, которые приводят к приме лада, – это формулы 1, 2, 4 или 6.

Регламентированный набор ладомелодических формул в конкретных напевах получают яркое, самобытное претворение, которое достигается за счёт действия двух факторов. Первый из них связан с возможностью реализации клише в различных масштабных условиях: ладомелодическая попевка может быть равна полустроке, строке напева или же полустрока может вмещать две и более попевки. В многослоговых напевах татар-кряшен выявлено две основные формы масштабных соответствий мелодических клише и синтаксических структур напева. Первый тип подразумевает соответствие формулы полустроке напева. При этом функцию мелодико-интонационного наполнения полустроки наделяются далеко не все попевки: как правило, это ладомелодические формулы, завершающие тоны которых не имеют статуса концевых опор, – 5, 7 и 10, 11 (завершающиеся тонами *a*, *h*, d^1 соответственно).

Гораздо чаще в местной традиции встречается второй тип масштабных соответствий формульных сегментов и синтаксических структур, при котором количество попевок в рамках одной мелостроки достигает двух или более единиц. Наиболее распространённый вариант основан на взаимодействии двух ладомелодических клише в рамках одной полустроки, соответствующей, в свою очередь, одной слогоритмической формуле. Однако нередко в местной традиции число взаимодействующих попевок может достигать трёх и даже четырёх единиц. Подобная стратегия освоения мелодико-интонационного пространства обусловливает «сложность», витиеватость мелодической линии, придающей индивидуальное своеобразие каждому напеву, а в многоголосных образцах – нередко и каждому голосу. Отметим, что данная характеристика определяет специфику местной традиции. Например, в лирических напевах татар-мишарей «наиболее распространенным масштабным вариантом является тот, в котором величина ладомелодической фигуры совпадает с масштабом ритмических ячеек» [5, с. 17], а сочетание трёх и более ладомелодических формул не встречается вообще.

Не менее существенным фактором, обусловливающим индивидуальный облик напевов, оказываются приёмы собственно мелодического варьирования, которые условно можно разделить на две группы. Первая из выделенных групп связана с изменением тонового состава устойчивой попевки за счёт пропуска или повтора тонов. Вторая группа объединяет собственно мелодические приемы в масштабах внутрислогового распева: обороты с проходящими, вспомогательными звуками, как прилегающими по звукоряду, так и отстоящими на широкие интервалы – кварту или квинту (данный приём оказывается весьма характерным для местной традиции); опевания; задержания. Большое разнообразие мелодических вариантов достигается за счёт сочетания нескольких приёмов и их ритмического усложнения.

В заключение суммируем основные результаты предпринятых изысканий. Как показал анализ, мелодико-интонационное устройство многослоговых напевов закамских кряшен основано на системе устойчивых ладомелодических клише, взаимодействующих между собой на основе принципа комбинаторики. Факторами, выявляющими своеобразие местной традиции, оказываются: общий план расположения ладофункциональных опор, определяющий выбор попевочных структур в зонах кадансов; высокий уровень взаимозаменяемости ладомелодических клише в напеве; образование сложных сочетаний формул в рамках полустроки. Думается, что перечисленными характеристиками круг специфических признаков ладомелодической организации многослоговых напевов закамских кряшен не исчерпывается, и дальнейшие изыскания позволят дополнить этот перечень.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альмеева Н.* К определению жанровой системы и стилевых пластов в пе-сенной традиции татар-кряшен // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья: Вопросы теории и истории: сб. ст. Казань: Институт языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова, 1989. С. 5–21.

2. *Альмеева Н.* Ритмические клише и мелодическая заменяемость в песнях татар-кряшен // Народная музыка: История и типология: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1989. С. 157–165.

3. *Земцовский И.* Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 224 с.

4. *Камалова Э.* Песенная культура татар-кряшен Нижнекамского и Заинского районов Республики Татарстан: дипл. раб. Казань, 2011.457 с.

5. *Сарварова Л.* Этнический компонент песенной культуры татар-мишарей: Вопросы звуковысотной и фактурной организации: дис. … канд. иск. Казань, 2006. 245 с.

6. *Смирнова Е.* Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья: дис. ... д-ра иск. Казань, 2008. 580 с.

REFERENCES

1. *Al'meeva N.* K opredelenyiu zhanrovoi sistemy i stilevyh plastov v pesennoy traditsii tatar-kryashen [Towards the Determination of Genre System and Style Layers in the Song Tradition of Tatars-Kryashens]. Traditsionnaya muzyka narodov Povolzh'ya i Priural'ya: Voprosy teorii i istorii [Traditional Music of the Volga Region and Cis-Urals Area Peoples: Issues of Theory and History]: collected articles. Kazan: G. Ibragimov Institute of Language, Literature and History, 1989. P. 5–21.

2. *Al'meeva N.* Ritmicheskyie klishe i melodicheskaya zamenyaemost' v pesnyakh tatar-kryashen [The Rhythmical Cliches and Melodic Replacement in the Songs of Tatars-Kryashens]. Narodnaya muzyka: Istoriya i tipologiya [Folk Music: History and Typology]: collected research works. Leningrad: Leningrad State N. Tcherkasov Institute of Theatre, Music and Cinematography, 1989. P. 157–165.

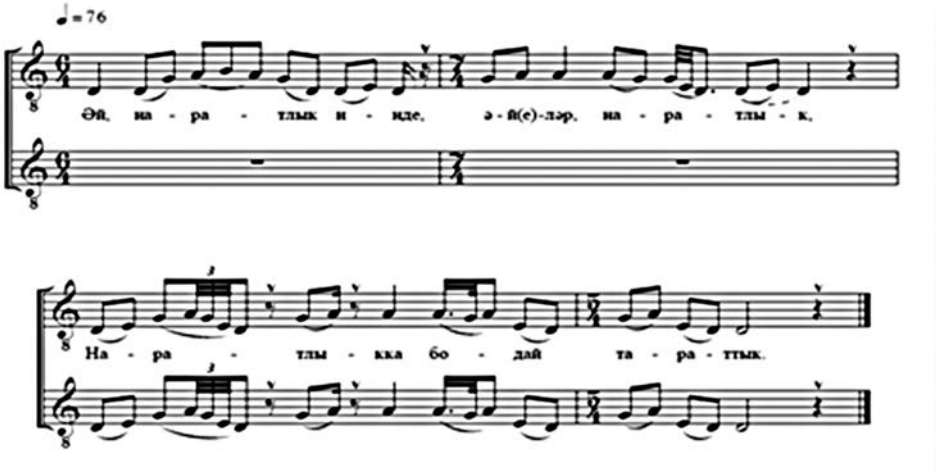
3. *Zemtsovskiy I.* Melodika kalendarnyh pesen [Melodics of Calendar Songs]. Leningrad: Muzyka Press, 1975. 224 p.

4. *Kamalova E.* Pesennaya kul'tura tatar-kryashen Nizhnekamskogo i Zainskogo rayonov Respubliki Tatarstan [Song Culture of Tatars-Kryashens of Nizhnekamsky and Zainsky Districts in the Republic of Tatarstan]: degree work. Kazan, 2011. 457 p.

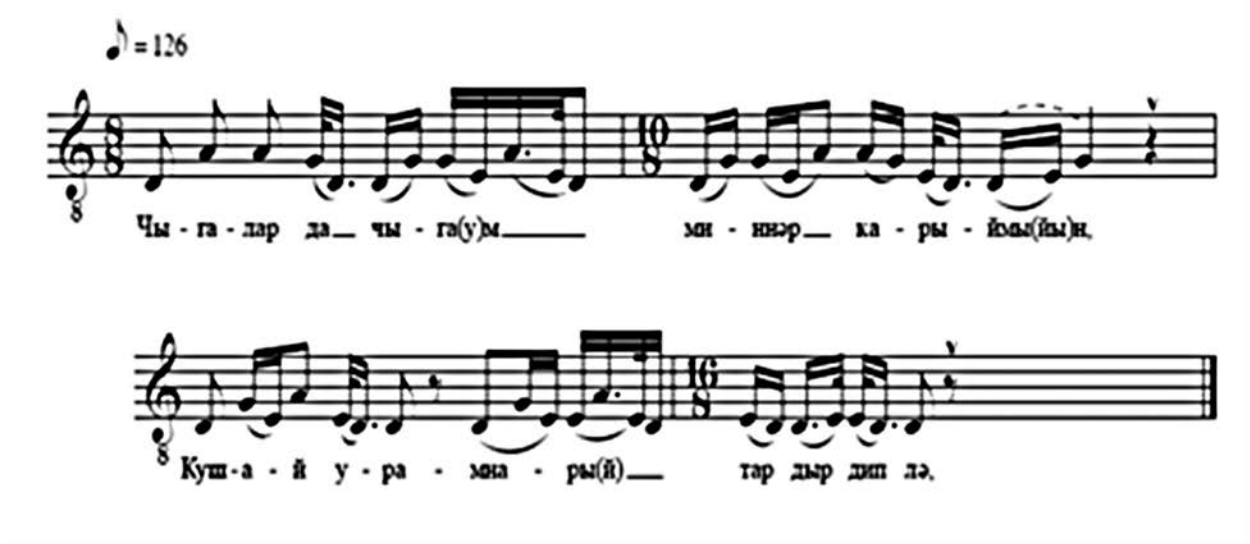
5. *Sarvarova L.* Etnicheskiy komponent pesennoy kul'tury tatar-misharey: Voprosy zvukovysotnoy i fakturnoy organizacii [Ethnic Component in the Song Culture of Tatar-Mishars: Issues of the Pitch and Facture Organization]: Dissertation for the Degree of Candidate of Art Studies. Kazan, 2006. 245 p.

6. *Smirnova E.* Ritmicheskiy stroi muzykal'no-poeticheskogo fol'klora tatar-musul'man Volgo-Ural'ya [Rhythmic System in Musical and Poetic Folklore of Tatars-Moslems of the Volga and the Urals Regions]: Dissertation for the Degree of Doctor of Art Studies. Kazan, 2008. 580 p.

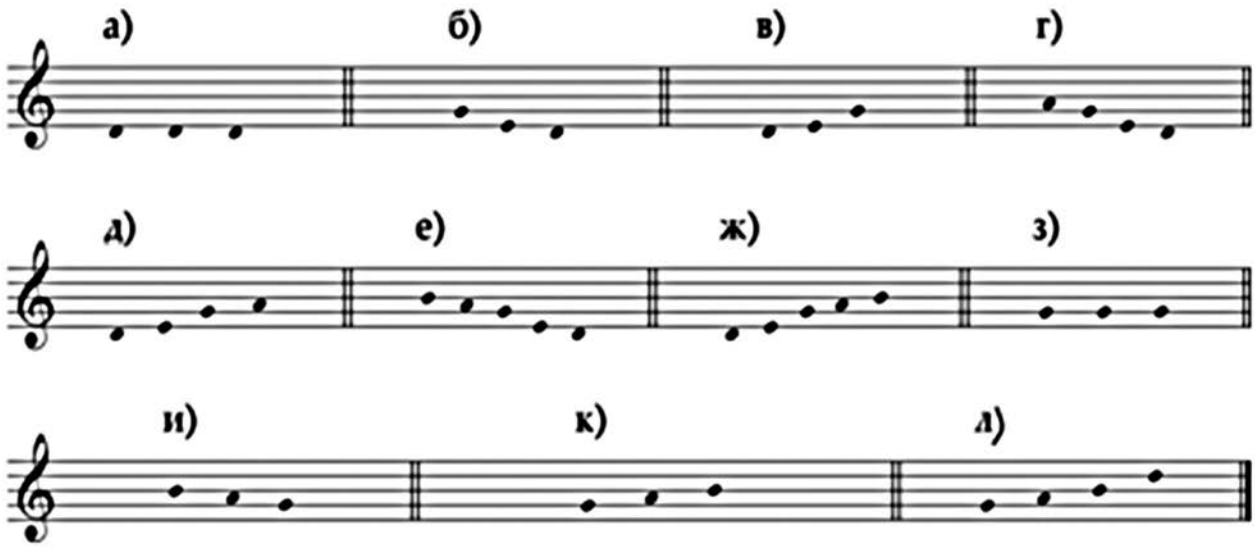
Пример 1
«Әй, наратлык инде, әйләр, наратлык» [4, № 46]



Пример 2
«Чыгалар да чыгам миннәр карыймын» [4, № 11]



Пример 3



МНОГОСЛОГОВЫЕ НАПЕВЫ ЗАКАМСКИХ КРЯШЕН: ОСОБЕННОСТИ ЛАДОМЕЛОДИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

В статье рассматриваются этнически характерные многослоговые напевы, бытующие в локальной традиции закамской подгруппы татар-кряшен. Предмет рассмотрения – мелодико-интонационное устройство рассматриваемого корпуса песенных образцов. Как показал анализ, ладомелодическая организация многослоговых напевов татар-кряшен, реализующих самый распространённый в местной традиции звукоряд 2–3–2–2, определяется опорой на систему ладомелодических формул. Общее количество последних –11 единиц. Их взаимодействие в напеве обусловлено действием принципа комбинаторики, регулируемого планом расположения опорных тонов, специфичного для местных напевов. В напевах система ладомелодических формул получает яркое, самобытное прочтение, которое достигается за счёт действия двух факторов. Первый из них связан с различными типами масштабных соответствий ладомелодических формул и синтаксических структур. Наиболее распространённым в мест-

ной традиции оказывается тип, при котором полустрока напева включает от двух до четырёх устойчивых мелодических ячеек. Данная характеристика выделяет кряшенские напевы в контексте прочих песенных культур татар Поволжья. Второй фактор, определяющий индивидуальный облик напева, связан с различными приёмами вариантных преобразований формульной канвы образцов, к которым относятся пропуски и повторы основных тонов попевок, а также приёмы собственно мелодического варьирования в рамках внутрислоговых распевов.

Ключевые слова: татары-кряшены, многослоговые напевы, комбинаторные структуры, ладомелодические формулы.

MULTISYLLABIC TUNES BY ZAKAMSK KRYASHENS: THE FEATURES OF MODAL AND MELODIC FORMS OF ORGANIZATION

The article attempted the consideration of specific ethnic multisyllabic tunes prevailing in the local tradition by Trans-Kama subgroup of Tatars-Kryashens. The subject of review is the melodic intonation system of the considered corpus of song samples. As the analysis showed, the modal and melodic organization of the multisyllabic tunes by Tatars-Kryashens is determined by the system of modal and melodic formulas, implementing the most common in the local traditions musical scale 2–3–2–2. The total number of modal and melodic formulas has 11 units. Their interaction within tune is determined by the combinatorial principle which is regulated by the plan of basic tones' location, specific to the local tunes. The modal and melodic system within the tunes gains a bright, original reading, which is achieved due to two factors. The first one is associated with various types of large-scale matching conformably to modal and melodic formulas and syntactic structures. The most common local tradition is the type in which the half-lines melody consists of two to four stable melodic cells. This characteristic distinguishes Kryashen tunes in the context of other Volga region Tatars singing cultures. The second factor, determining an individual character of the melody, is associated with the various techniques of variant the patterns' formulaic canvas transformations, which include gaps and repetitions of the melody's basic tones, as well as the proper techniques of melodic variation within intra-syllabic cantus.

Key words: Tatars-Kryashens, multisyllabic tunes, combinatorial structures, modal and melodic formulas.

Камалова Эльвира Фатавиевна
научный сотрудник
Республиканский центр развития традиционной культуры
Россия, 420043, Казань
e-mail: kamalova.el@yandex.ru

Kamalova Elvira F.
research worker
Republican Centre of Development of Traditional Culture
Russia, 420043, Kazan
e-mail: kamalova.el@yandex.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Dr. L. ATLAS
Royal Conservatoire of Scotland

IN THE SHADOW OF SHOSTAKOVICH (RECORDING OF VITALY KHODOSH`S STRING QUARTET)

Vitaly Khodosh`s String Quartet was composed between the years 1984 and 1985. It was written for, and dedicated to the Rostov String Quartet, which comprised Yury Yurasov (first violin), Leonid Aizenberg (second violin), Lev Atlas (viola) and Alexander Volpov (cello). The collaboration and friendship between the Rostov String Quartet and Khodosh, the prolific author of many works, including symphonic and operatic opuses, began many years previously; as fellow students the musicians would perform the composer's earlier pieces, both in a solo and chamber ensemble capacity. When the Rostov String Quartet was awarded First Prize in the Borodin String Quartet Competition, Khodosh had the opportunity to write and dedicate a piece that could be published and recorded. The concept behind the composition was to write a piece that would be based upon the Russian romantic chamber music tradition (such as the works of Tchaikovsky, Rachmaninov and Shostakovich), and it was composed utilising monothematic techniques. The String Quartet consists of three movements and is beautifully compact and laconic.

The original recording of Vitaly Khodosh's String Quartet was made by the Rostov String Quartet in 1985, when they were invited by the Union of Composers to record this and Vladimir Krasnoskulov's string quartet for the Soviet State Radio programme *Muzykalnye Vechera* (Musical Evenings) at the prestigious State House of Sound Recordings.

We took to recording Khodosh's Quartet in the usual manner, which consisted of meticulously sorting through the structure of the piece and its technical details, and after that every dynamic, bowing and phrasing was taken care of. The piece itself, at first glance, did not present a substantial challenge. Its very clean, pure and classical form with traditional movements and transparent, economical writing was deceptively simple. Thus only when we began to listen back to recorded takes did we realise that, as with every good classical work, there is still much more below the tip of the iceberg. The difficulties were mainly found when we attempted to open up and deliver musical ideas which were not obvious at first glance, such as the more tragic connotations of the piece. Nevertheless, the recording was completed on time and the piece proceeded to be broadcast, following which it was named as the 'Best Contemporary Chamber Music Recording of the Year' 1985 by the Chamber Music section of the Broadcasting House.

The technical part of the recording from a quartet point of view refers to the way it is executed through aspects such as intonation, togetherness, unity of strokes etc. From this point of view, the recording is almost faultless. This has a lot to do with our obsession with quality. Another contributing factor to the quality of playing was the complete absence of commercial pressure. There was no time limit, nor any limitations on the number of rehearsals. Regardless of how long we rehearsed, our meagre monthly salaries remained unaffected.

However, with hindsight, I can see that this technical prowess sometimes got the better of us, and somehow resulted in a clouded vision of this piece. It was at times too forceful and rhythmically tight with no space for breath within the phrases themselves, at times giving the wrong impression of the musical ideas behind the piece.

The work which bears most similarities to Vitaly Khodosh's String Quartet is Shostakovich's First Quartet. Shostakovich completed the work in 1938 when he was thirty-two. In 1984, when Khodosh brought us the completed score of his quartet, he was thirty-nine.

By 1938 Shostakovich had already written several chamber ensemble works. They were his First Piano Trio, op. 8 (1923), Three Pieces for Cello and Piano, op. 9 (1923-1924, now lost), Two Pieces for String Octet, op. 11 (1924-1925), Two Pieces for String Quartet (1931)[1], and a Sonata for Cello and Piano, op. 40 (1934). Nevertheless, the composer's chamber music output before 1938 was still small in comparison to his symphonies, operas and ballets.

Khodosh in turn, by 1984, had already written a Chamber Symphony in four movements (1973), Chamber Music for chamber orchestra (1974) and a Sentimental Suite for violin and piano (1976). For both composers writing a first string quartet was a landmark in their creative output, and some of the circumstances leading to writing the quartet in both cases are almost comically similar.

By 1938 Shostakovich begun teaching at the Leningrad Conservatoire, and the Glazunov Quartet, also on staff there, began pestering Shostakovich to write a work for their ensemble. The Glazunov Quartet reportedly peppered Shostakovich so incessantly with questions about the promised quartet, that, upon seeing one of them, he would just say «I will write it; I will write it!» and run in the opposite direction[2].

In 1980, members of the Rostov String Quartet assumed teaching positions at the Rostov State Conservatoire where Khodosh was Professor of Composition. Almost immediately we approached him with a request to write a string quartet. I would not go as far as to call it pestering but at least once a week one of us would ask the composer about the progress of the piece. Unlike Shostakovich, Khodosh patiently listened, and in the end he would reply in his usual soft and polite manner: «Please wait a little bit longer».

It is interesting to note that the descriptive attitude of both composers towards their works was also very similar. «One should not seek special depth in this, my first quartet opus. In its mood it is joyful, cheerful, lyrical. I would call it 'spring-like'» [2, p. 287]. Shostakovich's description mirrors that given by Khodosh in reference to his own work: «Following your request, I looked up my notes for the year of 1985. The main reason to compose a quartet was my great desire to establish a closer creative contact with Rostov String Quartet, with you guys! From the very beginning, I decided to put all my soul into the melodic part of the piece, at the same time firmly basing it on the traditional classical quartet structure. I was completely aware, even then, that for all intents and purposes, I was not writing a contemporary piece. It looked especially old fashioned from the point of view of many of my friends and colleagues who were completely in love with avant-garde, as you well remember. But it was my own reaction to the life around us and it was the only way I could reflect this life in my work. Even now, almost three decades later, I am still trying to pitch 'beauty' (as I understand it) against the troubles of our everyday life. My firm belief is that if the Almighty gave me a melodic gift (however modest) I must not avoid using it, even if it seems old-fashioned and outdated»[3].

Apart from the obvious similarities in the general mood and character of the pieces there are a number of characteristics in Khodosh's piece which I associate with Shostakovich's chamber music.

The **Moderato** begins in diatonic C-major but from its second bar, Bs, Es and As and even Ds and Gs are intermittently flattened, as if the music is unsure of its major modality. The next five quartets (2-6) will be notated in a major mode that soon disappears and seems like more of a hope than a presence [5, p. 28] (see Example 1).

Khodosh uses the same principle only in reverse order. He starts with modal uncertainty, firmly based on the cello's C-major 5th, the first violin moves the question like phrase through almost complete B-minor *arpeggio*, and only after sixteen bars it arrives at resonance in C-major.

«In Shostakovich's First Quartet the *coda* transforms motivic elements of the secondary theme, and the rising sixths from the accompaniment form a languid waltz melody. This is the first of many 'sixthy' waltzes that appear in the quartets <…> Often, in Shostakovich's quartets; 'sixthy' waltzes seem to make a similar generic connection with the world of personal feelings. Often quite fragile Shostakovich's waltzes sometimes come under attack or disintegrate, or as in the First Quartet just fade away» [5, p. 31] (see Example 2).

In the first movement of Khodosh's String Quartet the secondary theme starts in 4/4 time and resembles *gorodskoi romans* (urban romance) as in Example 3, but already in bars nine and ten of figure 4 of the first movement Khodosh introduces downward sliding sixths. The importance of this becomes clear later when through change of time (4/4 to 3/4), tempo and dynamic, the secondary theme gets transformed to a typical 'sixthy' waltz, which then fades away gradually (see Example 4).

The subject of Jewish music and Shostakovich's special take on this distinctive folk music has been widely discussed and disputed, and is still fraught with a significant amount of controversy[4]. The undisputed fact however is the use of elements of Jewish music by Shostakovich in some of his most prominent creations. It seems I comprehend what distinguishes the Jewish melos. A cheerful melody is built here on sad intonations… «The 'people' are

like a single person…Why does he sing a cheerful song? Because he is sad at heart» [1, p. 284].

«Jewish features» are present throughout in Shostakovich's quartets. They occur at times in isolation, at times grouped together, creating a continuum of Jewishness. Jewishness is, of course, probably as much in the ears of the listener as in the mind of the composer.

«I finished the third movement and began the corrections. Suddenly, I realized that it is full of Jewish inflections. I do not remember doing it consciously, but somewhere deep inside my head Shostakovich's Second Quartet and Second Trio were planted».[5] An example of such inflection in Khodosh's String Quartet can be found in the third movement. After the initial two bars of *toccata*-like quavers, the main theme appears. From the third bar of the theme it radically changes from *toccata* to vicious *klezmer* dance. Khodosh achieves this by syncopating the strong beat, which in turn transforms *toccata*-like quavers into dance-style accompaniment, which Braun calls 'um-pa' [4] (see Example 5).

Another example of this characteristic is found in the first movement in the development section, when a striding, march-like melody (figure 6), transforms into a waltz with a typically *klezmer* feature. The accompaniment and part of the melody starts moving in parallel seconds (see Example 6).

In *klezmer* performing practice, this particular tool is often used for added humour or for sarcastic effect. In my own *klezmer* performing practice I came across this a long time ago when I took part in performing and arranging Ponomarev's string trio (see Example 7).

There are certain things to consider when performing and recording chamber music, and string quartets in particular. A string quartet score is a symphonic one in the sense that the four main groups of instruments of the orchestral score (sopranos, altos, tenors and bases) which are represented in an orchestra by many instruments and are often doubled and tripled in quantity are, in the string quartet score, played by one instrument each. There is absolutely no margin for error; every sound, note and phrase is of utmost importance because it is a single player carrying the line. Even a simple drop in balance could prove detrimental.

Another challenge when performing a string quartet is for every player to have an intimate understanding of the whole score. Often different groups of the orchestra are playing without fully hearing what their colleagues in the other sections are playing at the same moment. Conversely in a string quartet it is essential to hear and be aware of every note and phrase that your colleagues play. This kind of playing demands much higher levels of attention, concentration and intensity. All of this is before the subject of intonation – something that is notoriously difficult in a string quartet – is even broached. With this in mind, the following were the performance issues as they stood prior to rehearsals on 29 June 2009:

- balancing the differences in age, experience and technical approaches of the performers in a very limited rehearsal period;
- a lack of common experience – would this prove to be a disadvantage, or an opportunity to find a new approach?

Among the multitude of performing practices of chamber music in the twentieth century, two approaches in particular stand out for me. Firstly, that of the Borodin Quartet, who reached an unsurpassed technical, musical and psychological unity, and extended the arsenal of colours that the four string instruments could produce to nearly symphonic proportions. Yet upon evaluation the Borodin Quartet's catalogue includes very few recordings of Mozart and Haydn Quartets. My teacher, Prof. Yaroslav Alexandrov, who played second violin with the Borodin Quartet for over twenty years, often told me that no matter how hard they tried Mozart somehow did not come alive in their hands. Total unity of sound, technical proficiency, wonderfully powerful strokes, a full-bodied sound, and yet Mozart still evaded them.

On the other side of the Iron Curtain was a very different ensemble that played and recorded predominantly Mozart, which was reflected in their collective name: the Amadeus Quartet. Here the players were technically very different from each other, yet each was a wonderful performer in his own right. They did not try to polish and unify their performance to absolute perfection, but rather celebrated their individuality. When I first heard them playing Mozart it was a shock to my system. If a performance by the Borodin Quartet was all about four wills moulded into one, the Amadeus was a free flight of spirit and mind. Sometimes sad, occasionally tragic, elsewhere happy, they played Mozart's crystal clear music naturally and effortlessly.

After considering both approaches I decided to try to go with that of the Amadeus. This project had an interesting mixture of players: two Russians (myself and Sasha Volpov); Vaclav Bohonek, a Czech who was trained in Prague in the 1960s (which, to all intents and purposes, closely matches Russian training) but who has spent the greater part of his career in Western Europe; and finally a younger Czech, Jiri Kabat, whose educational background is eclectic: Russian (he was one of my students), Western European and much of his own person-

ality also shines through in his playing. Although our ensemble did not have common experience, we did have enough similarity in our educational background and musical approach to be able to address most of the performing issues.

The most important issue during the rehearsal and recording process was to find a balance between pure technical prowess and the emotional side of playing. This took a measure of persuasion in trying to bring all participants to the same creative performing level, and to maintain this level of concentration, physical impact and consistent delivery. The recording of Vitaly Khodosh's String Quartet was a special experience because it provided an opportunity to adopt and compare two different approaches to performing chamber music. On one side were two Russian musicians – myself and Sasha Volpov, whose approach was to discuss, then learn and perfect every given phrase or passage. After that we would play every time as close to the agreed variant as possible, eventually producing an acceptable unity of playing and musical thinking.

On the other side were two Czech musicians, Vaclav Bohonek and Jiri Kabat, who could play the same phrase or passage differently every time. We attempted to combine two approaches. After the initial period of some awkwardness it started to work and even to produce some wonderfully spontaneous results. Both pairs of players eventually rose to the challenge, and once the first difficulties and teething problems of a new-born ensemble were overcome, the performance began to work. When it became apparent that the technical side of our playing was beginning to sort itself out, I attempted to move the emotional climax of the piece to the second movement, which is another major psychological and philosophical difference between the recording of 1984 and the current one. In the 1984 recording, the first and third (finale) movements are the ideological and musical frames which carry the weight of the main musical idea of the piece. The second movement is the element of rest and reflection between these turbulent and eventful passages. What I attempted was to change this structure and give more meaning and gravitas to the second slow movement. It worked, I think, quite well, giving the whole piece a distinctly different emotional feel.

In the context of this research, the performing and recording of Vitaly Khodosh's string quartet was a very useful and successful exercise. It provided positive answers to the following performance issues:

Would the differences in age, experience and technical approaches of the performers be overcome in a very limited rehearsal period? – Yes.

Would the lack of common experience prove to be a disadvantage or an opportunity to find a new approach? – The latter.

It also gave me an opportunity to fulfil an historical context by bridging a twenty-seven year time gap between the two recordings. But perhaps most importantly, it brought back from oblivion a wonderful piece of music. I would like to finish this article with the following information: since the recording of the quartet I have received numerous requests from Royal Conservatoire of Scotland students who have wanted to perform it. It has been performed at least five times by different student quartets during the RCS' string department concerts. I have also received a number of requests from the Conservatoires of Prague, Vilnius and Bonn to send them the score and the parts of the piece. It looks like after twenty-seven years of complete obscurity Vitaly Khodosh's String Quartet is now coming back to the stage.

NOTES

[1] This was an arrangement of an aria from «Lady Macbeth» and the polka from «The Age of Gold» for the Vuillaume Quartet; see J. Kuhn, Shostakovich in Dialogue, Ashgate, 2010, pp. 15-16.

[2] *S. Khentova*, Dmitriy Shostakovich: zhizn i tvorchestvo (Dmitry Shostakovich: life and works), 2nd ed., Vol. 1, Moscow, Kompozitor, 1985, p. 414; as quoted in Kuhn, op. cit., p. 17.

[3] *V. Khodosh*, personal communication, 19 August 2011.

[4] For a comprehensive discussion see B. Schwarz, "Interaction between Russian and Jewish Music and Musicians in the 19th and 20th Centuries", in J. Cohen [ed.], Proceedings of the World Conference of Jewish Music,Jerusalem, Tel Aviv: Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1982, p. 210; and J. Braun, "The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich's Music", in the Musical Quarterly, Vol. 71, January 1985, p. 80.

[5] *V. Khodosh*, personal communication, 12 April 2013.

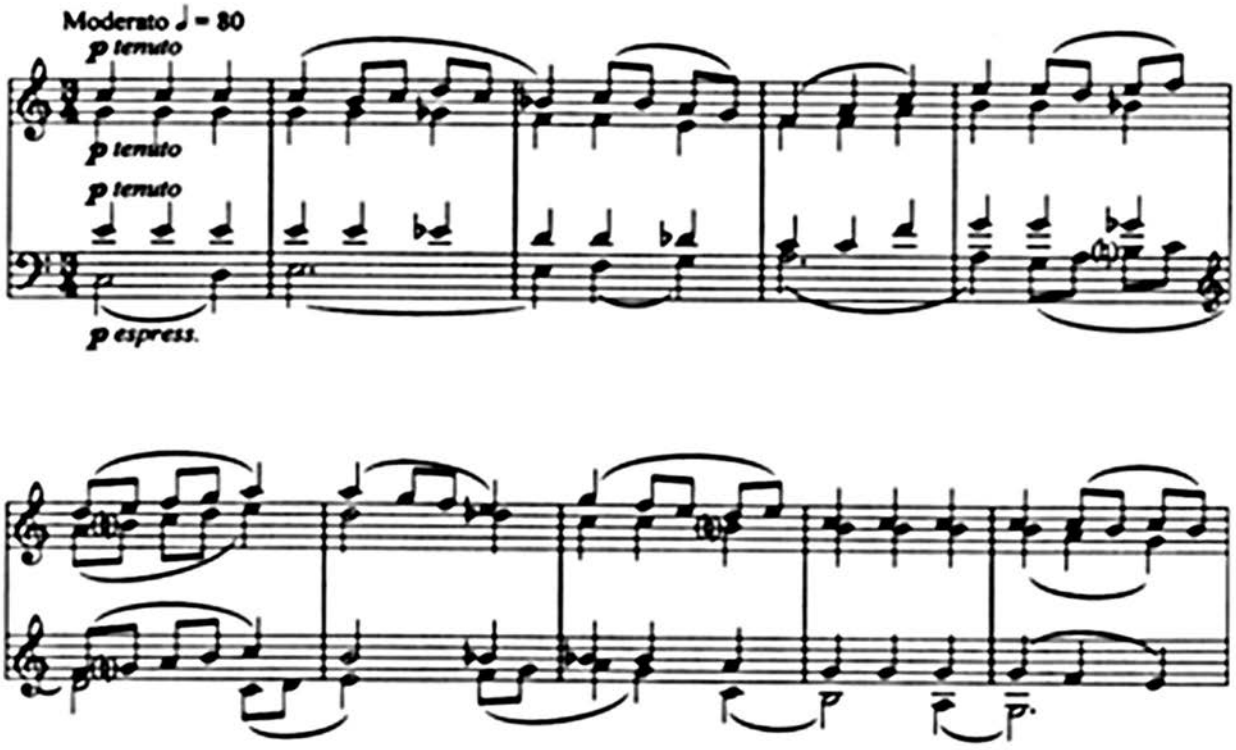
ЛИТЕРАТУРА

1. *Вергелис А.* Страж у ворот: Романы, записки писателя. М.: Современник, 1988. 352 с.
2. *Мейер Кш.* Шостакович: Жизнь, творчество, время: моногр. СПб.: Композитор, 1998. 559 с.
3. *Хентова С.* Шостакович: Жизнь и творчество: моногр.: в 2 т. Л.: Сов. композитор, 1985. Т. 1. 544 с.
4. *Braun J.* Shostakovich's Song Cycle «From Jewish Folk Poetry»: Aspects of Style and Meaning // Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984. P. 259–286.
5. *Kuhn J.* Shostakovich in Dialogue: Form, Imagery and Ideas in Quartets 1–7. Burlington: Ashgate, 2010. 250 p.
6. *Schwartz B.* Interaction between Russian and Jewish Music and Musicians in the XIXth and XXth Centuries // Proceedings of the World Congress of Jewish Music. Ed. by J. Cohen. Tel Aviv: Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1982. P. 204–210.

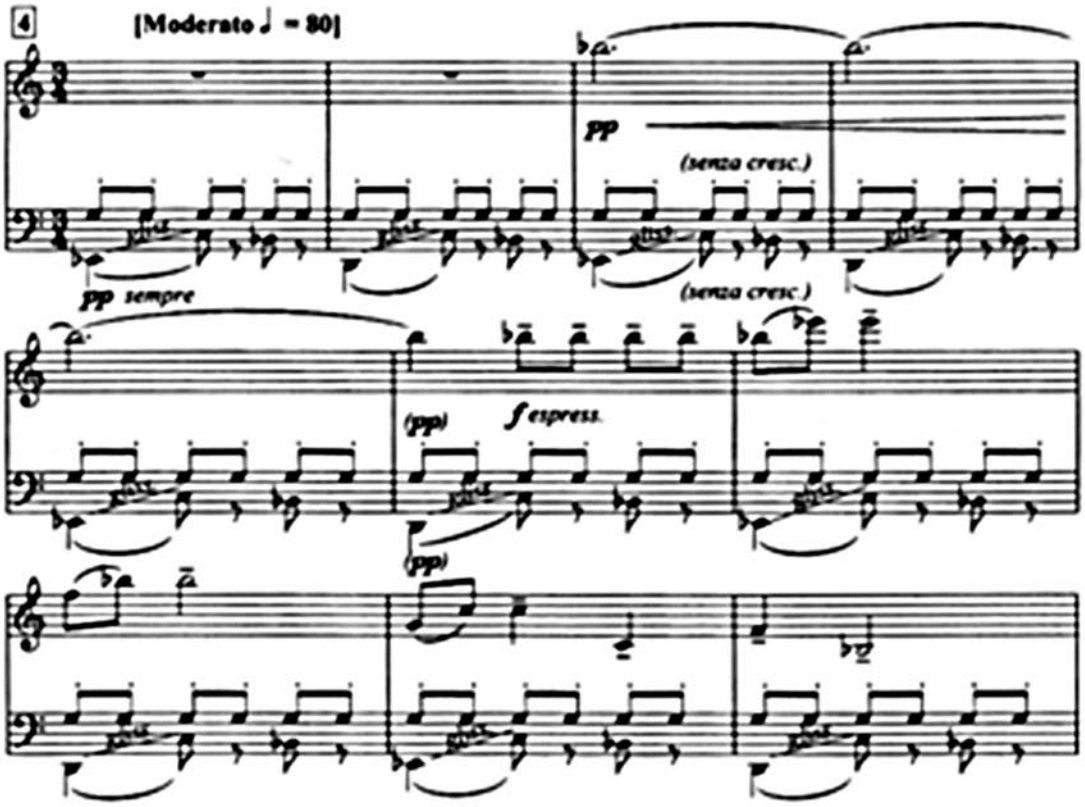
REFERENCES

1. *Vergelis A.* Strazh u vorot: romany, zapiski pisatelja [Guardian at the Gate: Novels and Writer`s Notes]. Moscow: Sovremennik Press, 1988. 352 p.
2. *Mejer K.* Shostakovich: Zhizn', tvorchestvo, vremja [Shostakovich: Life, Creative Work, Times]: monograph. St. Petersburg: Kompozitor Press, 1998. 559 p.
3. *Khentova S.* Shostakovich: Zhizn' i tvorchestvo [D. Shostakovich: Life and Creative Work]: monograph: in 2 vol. Leningrad: Sovetskij kompozitor Press, 1985. Vol. I. 544 p.
4. *Braun J.* Shostakovich's Song Cycle «From Jewish Folk Poetry»: Aspects of Style and Meaning. Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984. P. 259–286.
5. *Kuhn J.* Shostakovich in Dialogue: Form, Imagery and Ideas in Quartets 1–7. Burlington: Ashgate, 2010. 250 p.
6. *Schwartz B.* Interaction between Russian and Jewish Music and Musicians in the XIXth and XXth Centuries // Proceedings of the World Congress of Jewish Music. Ed. by J. Cohen. Tel Aviv: Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1982. P. 204–210.

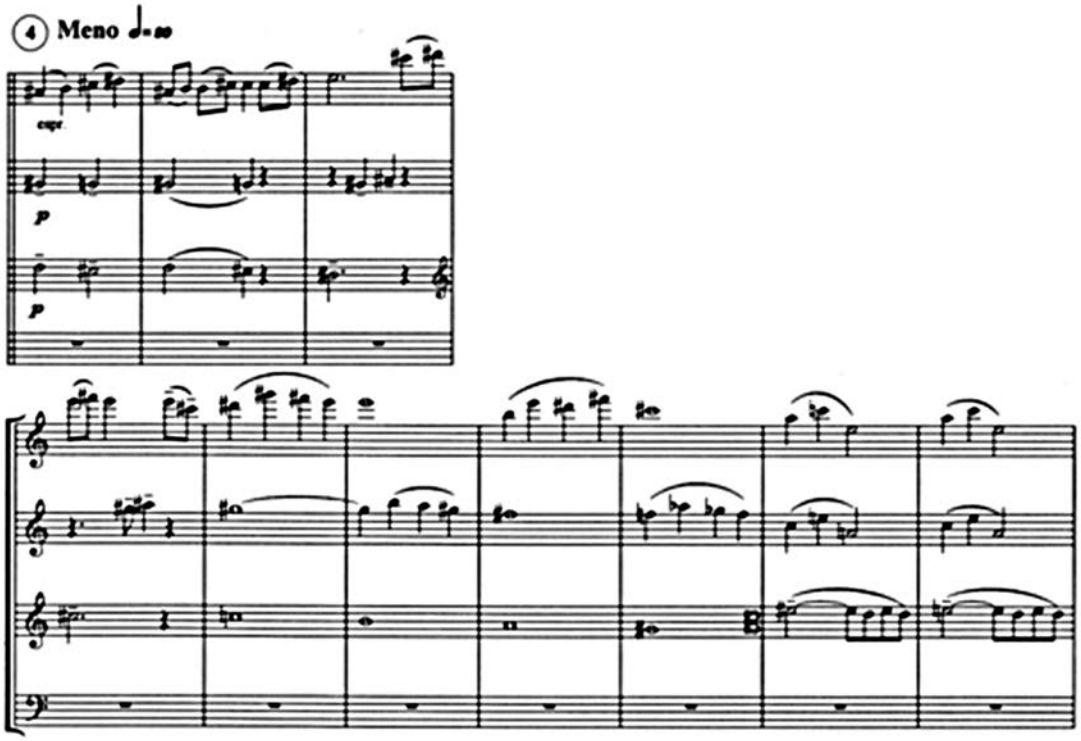
Example 1
D. Shostakovich. First Quartet. Movement I (Opening)



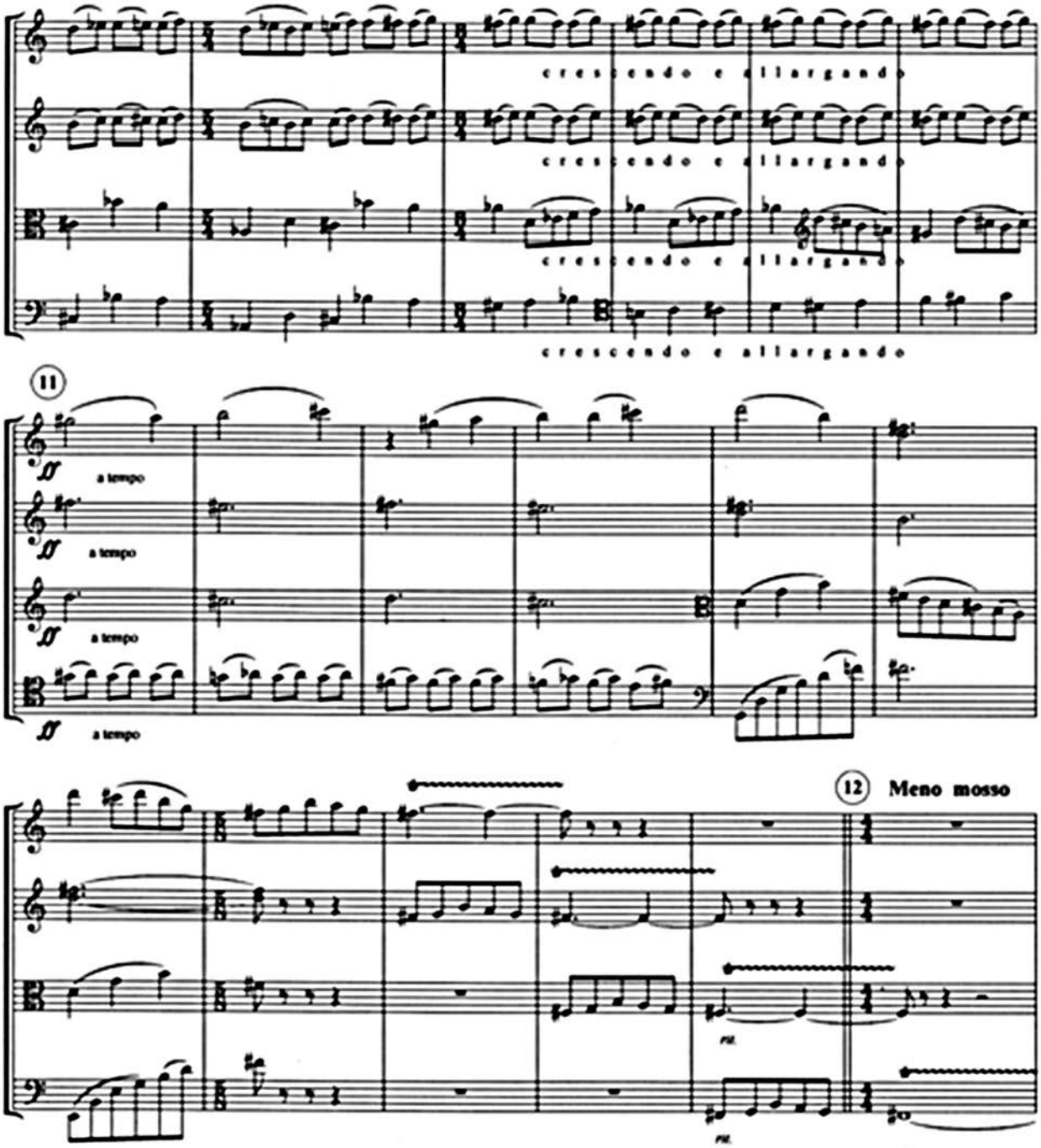
Example 2
D. Shostakovich. First Quartet. Movement I (Second Theme)



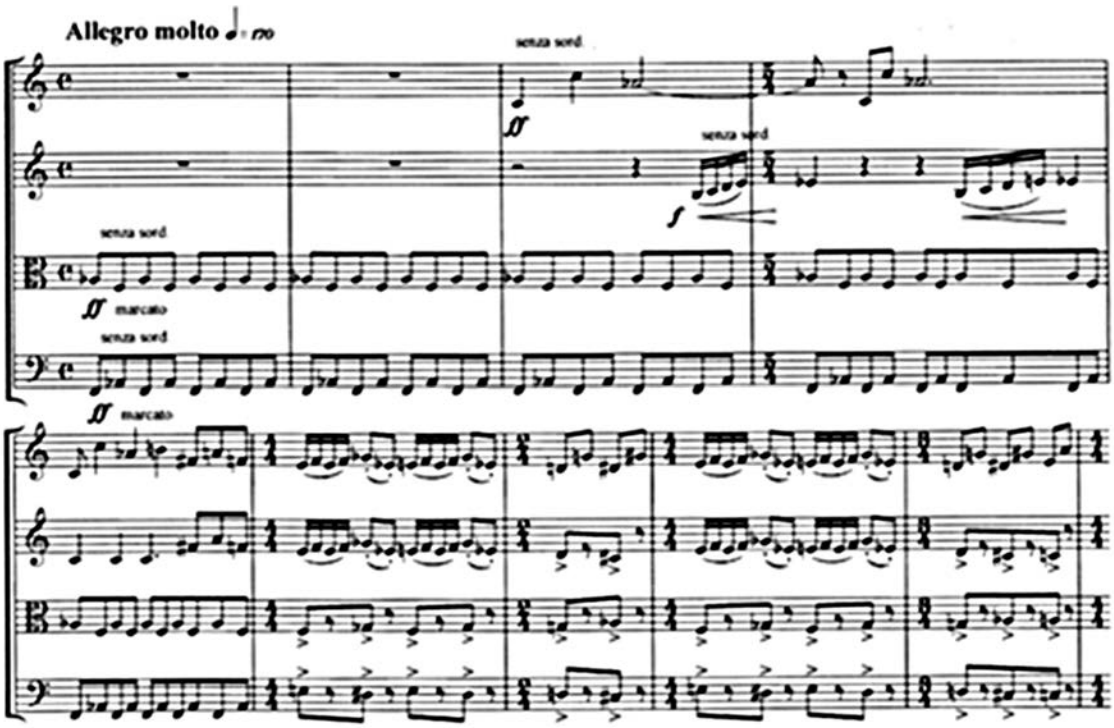
Example 3
V. Khodosh. String Quartet. Movement I (Figure 4)



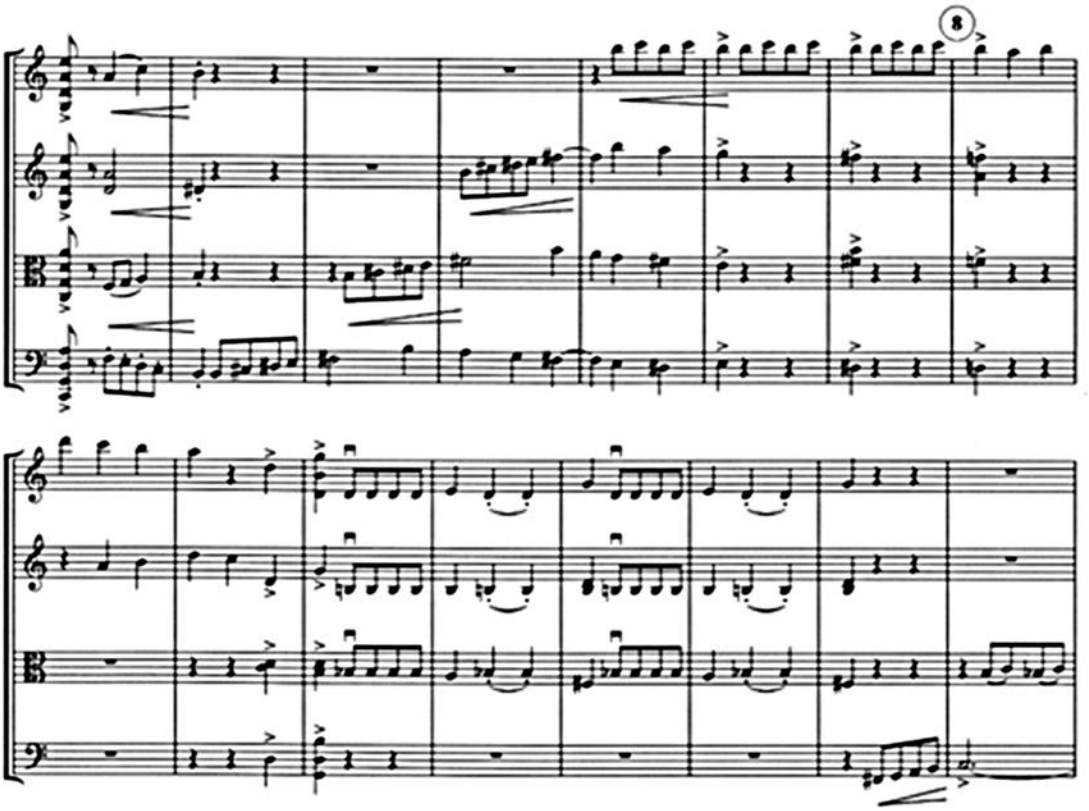
Example 4
V. Khodosh. String Quartet. Movement I (Figures 11–12)



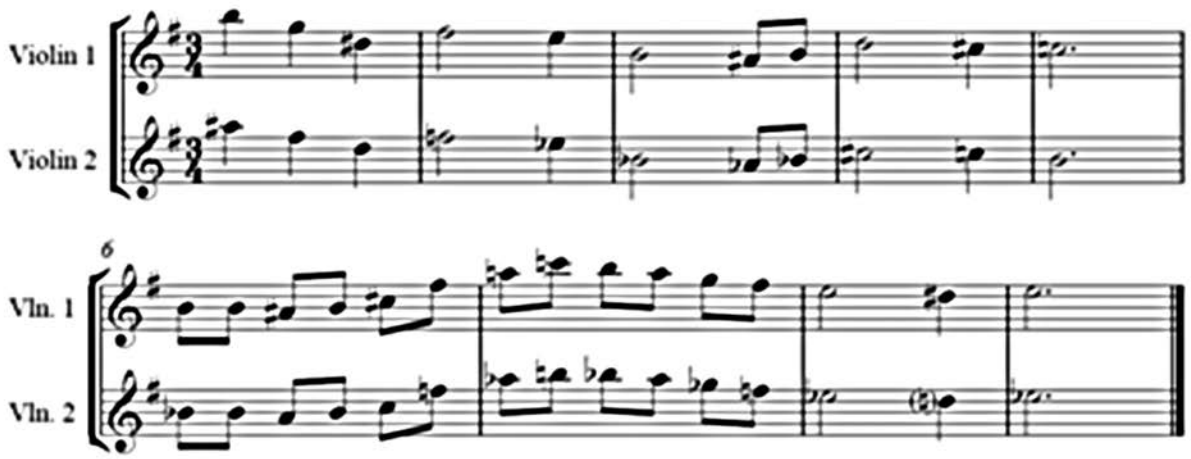
Example 5
V. Khodosh. String Quartet. Movement III (Opening)



Example 6
V. Khodosh. String Quartet. Movement I (Figure 8)



Example 7
O. Ponomarev (arr. L. Atlas). Klezmer Waltz. Violin cadenza



В ТЕНИ ШОСТАКОВИЧА
(ОБ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И ИСПОЛНЕНИЯ КВАРТЕТА №1 В. ХОДОША)

В статье осуществляется компаративный анализ Струнного квартета №1 *Д. Д.* Шостаковича и Струнного квартета №1 В. С. Ходоша с целью подтверждения гипотезы об уникальной близости процессов творческих исканий двух отечественных композиторов XX века. Приводится краткий обзор исторических событий, давших импульс созданию обоих квартетов. Статья содержит цитаты из личных интервью автора с Ходошем, которые позволяют провести определенные параллели между творческими исканиями мастеров. Характерные черты стиля Шостаковича, такие как ладотональная неопределенность, трансформация мотивных элементов и интонации еврейской музыки анализируются в параллели с аналогичными характеристиками струнного квартета Ходоша. Музыковедческий анализ обоих квартетов совмещается с исполнительским, а образно-смысловая интерпретация музыки – с описанием приемов игры. Проводимые автором аналогии между двумя сочинениями призваны обратить внимание исполнителей на общность композиторских приемов в воплощении лирических и драматических образов обоих произведений. В рассуждениях о специфике исполнения камерной музыки автор приходит к выводу, что разница в возрасте, опыте и исполнительских подходах участников квартета не является препятствием для создания ансамбля тонко чувствующих друг друга музыкантов.

Ключевые слова: струнный квартет, *Д. Д.* Шостакович, В. С. Ходош, камерная музыка, исполнительский анализ.

IN THE SHADOW OF SHOSTAKOVICH
(RECORDING OF VITALY KHODOSH`S STRING QUARTET)

A comparative analysis of String Quartet No. 1 by D. Shostakovich and String Quartet No. 1 by V. Khodosh is carried out with the aim of confirming the hypothesis on the peculiar proximity as applied to the creative search processes of the named XXth century Russian composers. A brief overview of the historical events giving an impetus to the creation of both quartets is given. The article contains quotes from the personal interviews of the author himself with V. Khodosh, which allow us to draw certain propinquity between the artistic intentions of the mentioned masters. Characteristic features of the Shostakovich's style, such as tonality uncertainty, the transformation of motive elements and intonation of Jewish music are analyzed in parallel with the similar characteristics of the String Quartet by V. Khodosh. The musicological analysis of both quartets is combined with the performing one, and some interpretation of the imagery and semantics of this music – with a description of the definite devoices of ensemble playing. The analogies between the two compositions carried out by the author are

called upon to draw the attention of performers to the commonality of composer's approaches to the embodiment of lyrical and dramatic images in the both works. Discussing about the specifics of chamber music performance in the whole, the author comes to the conclusion that the difference in the age, experience and performance principles of the quartet participants is not an obstacle to formation of an ensemble of musicians who subtly understand each other.

Key words: string quartet, D. Shostakovich, V. Khodosh, chamber music, analysis of the performance.

Atlas Lev
Principal Viola at the Scottish Opera Orchestra,
PhD in Musicology, Senior lecturer in strings
Royal Conservatoire of Scotland
Great Britain, G2 3DB, Glasgow
e-mail: levatlas@yahoo.co.uk

Атлас Лев
Концертмейстер группы альтов оркестра Шотландской Оперы,
PhD in Musicology, старший преподаватель кафедры струнных
Королевская Консерватория Шотландии
Великобритания, G2 3DB, Глазго
e-mail: levatlas@yahoo.co.uk

А. А. СЕРДЮКОВ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ИМПРОВИЗАЦИЯ В АКАДЕМИЧЕСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

К рубежу XX–XXI веков в академическом исполнительстве произошли преобразования, нарушившие или даже частично разрушившие его главную, системообразующую традицию. На протяжении длительного периода здесь доминировала «скриптуальная» концепция – опора на письменный источник, то есть нотную запись произведения, подлежащую точному воспроизведению. Так моделировалось и обучение на всех ступенях музыкального образования, хотя в сфере детской музыкальной педагогики творческое развитие, музицирование, импровизация нашли отражение и в отечественной, и зарубежной образовательной практике [3; 4; 7; 8].

Сегодня инструменталисты академической традиции демонстрируют свободу и фантазию в отношении к скриптуальному источнику, исполняя импровизационные вариации-стилизации. Денис Мацуев представляет в TV-передачах импровизации в духе Шопена, Чайковского, Рахманинова на мелодии популярных детских песенок. Французский скрипач Жиль Апап импровизирует каденцию в Концерте Моцарта в разных стилях, включая совершенно чуждые Моцарту «фольк» элементы. Джазовый пианист Даниил Крамер импровизирует рондо alla turca Моцарта. А Аркадий Володось записывает свою импровизацию на моцартовское «Турецкое рондо», и современные пианисты-виртуозы уже исполняют её как письменный текст – например, Юя Вонг.

Творческая свобода исполнителя, его умение варьировать жанр и стиль образуют новый ракурс оценок-предпочтений современной публики. Но это не впервые в истории музыкальной культуры. В различные эпохи европейского публичного исполнительства приоритеты аудитории в оценках артиста менялись: восхищение виртуозной техникой владения инструментом, мастерством спонтанной фантазии (импровизации музыкальных композиций), выразительностью трактовки произведений-шедевров.

Установка на оценку творческого потенциала – умения создавать музыку – в разные периоды истории была чрезвычайно распространённой.

И. С. Бах поражал воображение современников своей фактурной фантазией и мастерством формы, «импровизационно» играя свои хоральные вариации. Бетховен пленял венцев не виртуозным владением фортепиано, но своими композициями, для которых преобразовывал звучание инструмента и приёмы игры на нём. Паганини, Лист, Шопен выступали на сцене, изумляя и техникой, и новшествами, творческой выдумкой. Продуманный до деталей записанный и изданный текст шедевра в эпоху романтизма сосуществовал с импровизационными опусами – вариациями, переложениями, транскрипциями, парафразами и т. п. Культ именно исполнителя-интерпретатора – исторически сравнительно недавнее явление. Ещё во второй половине XIX столетия исполнитель и композитор были неразделимы, и композиторы восхищали слушателей авторством опусов, выступая как их исполнители. Можно перечислить имена различных «по весу» музыкантов, игравших и сочинявших музыку: Брамс, Лист, Венявский, Чайковский, Рубинштейн, Грюнфельд, Падеревский, Крейслер, Сарасате, Годовский, Рахманинов.

Ориентировочно с 20-х по 80-е гг. XX века отчётливо обозначается концепция интерпретации неизменного текста сочинения, которая оттеснила музыканта, импровизирующего (спонтанно создающего) музыкальный опус на концертной эстраде. Практика импровизации на концертной сцене начала возрождаться в начале 90-х гг. XX века и распространяется в нынешнем столетии.

Но она не исчезала в годы даже самого ярко выраженного культа интерпретации скриптуального текста. Часто играл импровизации в своих сольных концертах Владимир Горовиц (из которых записана и издана была одна «Кармен» Бизе). Современник Рихтера и Гилельса Д. Циффра был знаменит своими импровизациями во всем мире.

Характеристика интереса публики к импровизирующему на сцене артисту в различные периоды в истории может наглядно продемонстрировать не просто слушательские пристрастия, но конкретику приоритетов.

В опере – главном завоевании барочной эпохи – еще очень сильны традиции тысячелетий устной культуры. Исполнители вокальных партий могли по своему усмотрению изменять ком-

позиторский текст, вносить и использовать различные украшения, петь свои каденции, и т. п. С течением времени из жанра оперы искусство мелизматики, мелодической орнаментики переходило в жанры инструментальной музыки. Франсуа Куперен подвергал собственные сочинения бесконечному мелизматическому варьированию. Непревзойдённым «импровизатором» эпохи был И. С. Бах. В воспитании учеников, помимо развития техники игры на инструменте, чтения с листа, умения гармонизовать генерал-бас, обязательно было представлено умение комбинировать музыкальные элементы во время игры.

Любимый ученик Бетховена Карл Черни считал: «Ученик должен уметь транспонировать, аккомпанировать, прелюдировать, разбираться в гармонии, теории музыки и обязательно импровизировать» (цит. по: [2, с. 4]).

Выдающимся мастером, по свидетельствам современников, был Ференц Лист – кумир моды на импровизацию в аристократических салонах и на концертной эстраде. На одном из концертов-лекций Антон Рубинштейн импровизировал и исполнял пьесы австрийского композитора и пианиста-виртуоза Сигизмунда Тальберга. О соперничестве последнего с Листом маэстро рассказал «анекдот»: как Лист завершил концерт в Вене, на родине Тальберга, импровизацией на заданную тему его Andante, чем возбудил гнев автора [6, с. 85].

Рубинштейн сам прекрасно владел импровизацией и обучал ей своих учеников. Он заставлял делать транскрипции, требовал умения сочинять каденции к концерту, импровизировать на темы. Ф. Блуменфельд вспоминает свою импровизацию на тему песни Шуберта, которую Рубинштейн задал прямо на экзамене. М. Пресман описывает похожий случай на «ученическом утре» в Московской консерватории с предложением ученику А. Корещенко взять для импровизации тему баховской фуги; ученик «…задание Рубинштейна выполнил блестяще и удостоился его похвалы» [5, с. 199].

«Золотой век» импровизации одновременно стал веком её заката. На рубеже XIX–XX столетий господствовала установка на исполнителя-виртуоза, блиставшего импровизациями, – это стиль пианистов Грюнфельда, Падеревского, Пахмана, Бузони, Вейсса, Фёрстера и короля импровизации Годовского. Польско-американский пианист Леопольд Годовский самостоятельно изучал композицию, но его сочинения – не «композиторские», это преимущественно транскрипции. Так, «Этюды Шопена» («Studien über Etüden von Chopin») – продукт импровизаторской деятельности Годовского.

Для исполнительской культуры 20–80 гг. XX века характерен уход от виртуозной игры (с неотъемлемой импровизацией) в пользу максимально бережного обращения с текстом композитора. В эти годы импровизация сохраняется в традиции исполнения виртуозных транскрипций на фоне падения интереса к этому жанру. Не удивительно, что фигура замечательного советского пианиста Григория Гинзбурга представляется современникам Святослава Рихтера и Эмиля Гилельса менее значительной.

Блестящий виртуоз, Гинзбург, много игравший в ансамблях с певцами, скрипачами, исполнял в сольных концертах свои концертные транскрипции сочинений Ф. Листа, Э. Грига, Г. Пуньяни, Ф. Крейслера, Л. Ружицкого, Н. Ракова. Это, конечно, не композиторские опыты, а следствие развитой техники импровизации, понимаемой как умение комбинировать элементы языка и стиля различных авторов. Сделанная Гинзбургом обработка арии Фигаро из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник» у публики пользовалась огромным успехом, и сегодня вернулся интерес к ней на концертной эстраде. Замечательно, что, в педагогике Г. Гинзбург, профессор Московской консерватории, продолжил традиции своего учителя А. Гольденвейзера, идущие от А. Рубинштейна и Т. Лешетицкого. Гинзбург поощрял своих учеников к сочинительству, созданию переложений, транскрипций, парафраз.

Ещё одна знаковая фигура эпохи культа интерпретации – Дьёрдь Циффра, победитель конкурса имени Ференца Листа в Будапеште 1955 г. За феноменальную виртуозность и мастерство владения инструментом его называли «воскресшим Листом». Уникальный виртуоз, в репертуар которого входили произведения Ф. Листа, Ф. Шопена, П. Чайковского, С. Рахманинова, Э. Грига, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, много играл транскрипций, сочинял технически сложные переложения. Его невероятно виртуозная версия «Полёта шмеля» Н. Римского-Корсакова пользуется огромной популярностью сегодня не только у представителей фортепианного исполнительства. Транскрипции «Танца с саблями» А. Хачатуряна, «Венгерских танцев» И. Брамса, польки «Трик-трак» И. Штаруса и многие другие, которые сам пианист не записывал, сегодня на слух «снимают» и исполняют. На сайте YouTube можно познакомиться с его «сумасшедшей» импровизацией на темы Ф. Шопена – «Cziffra's Crazy Improv with Chopin Etude».

Д. Циффру называли «акробатом рояля» за безудержную виртуозность, импульсивное и глубокое проникновение в стилистику композитора. Аркадий Володось, его ученик, отвечая, на вопрос, в интервью о воздействии Циффры в

области импровизации, отметил как характерное свойство высокий уровень верности стилю автора [1].

В последней трети XX – начале XXI века в оценках исполнительского мастерства вновь сменяются ориентиры – приходит культ виртуоза. Публика не ждёт от артиста образно-смысловой глубины прочтения, настраиваясь на бравуру воспроизведения пассажей и всех звуков как можно более массивной фактуры.

Впрочем, не так часто, виртуозы сегодня, стремятся к импровизации с выявлением стилистической индивидуальности. Они скорее включают в свой репертуар произведения и транскрипции, давно не исполнявшиеся на концертной сцене ввиду их невероятной технической сложности – новый вариант скриптуальной традиции. С целью демонстрации виртуозной техники игры создает транскрипции и парафразы Аркадий Володось. Он импровизирует сам и высказывается за овладение навыками импровизации каждым исполнителем-профессионалом. В одном из интервью он декларирует: «…в этом (*умении импровизировать*) и содержится… владение инструментом. Когда джентльмен что-то долгими часами заучивает, а потом играет, это в каком-то смысле нечестно, оттого что музыкой на самом деле он не владеет…» (курсив мой. – А. С.) [1].

В наши дни на концертной сцене четко обозначилось ещё одно направление – импровизация классического репертуара в эстрадной стилистике. Известная из джазовой практики XX века, она обретает второе дыхание в стремлении к демократической публике в начале 60-х гг. у французов Жан-Жака Лусье и Ричарда Клейдермана, вокальных ансамблей King's Singers, Swingle Singers. Сегодня музыканты, получившие академическое образование, импровизируют «облегчённый» классический репертуар. Сербский пианист Максим Мрвица в своих «шоу» выступает с видеорядом, световыми спецэффектами, участием хореографических ансамблей, активно используя классические «хиты». Не классический, а эстрадный оркестр, применение компьютерных эффектов, синтезированных звуков, да и внешний облик пианиста (одежда в молодёжном стиле, тату, кожаные браслеты) – представления особого формата. Большой популярностью пользуется его исполнение этюда Ф. Шопена ор. 10 № 12 – своеобразная импровизация-транскрипция: фортепианный оригинал текста с дублировкой в унисон струнным оркестром, ритмизованным звучанием басовой электрогитары и ударной установкой. Известностью пользуется также импровизация Мрвицы на темы a-moll'ного Фортепианного концерта Эдварда Грига. В целом композиция напоминает продукцию современных ди-джеев. Как в их композициях, которые называются не произведениями, а «саундтреками», многократно используется краткий музыкальный оборот, фоном звучит ритмизованная компьютерная версия темы вступления.

Ещё одним примером популяризации сочинений классических композиторов в формате эстрадного шоу можно назвать выступления американского скрипача Дэвида Гарретта. Академический выпускник Джульярдской школы, одержавший в ней победу на композиторском конкурсе с фугой, написанной в стиле И. С. Баха, он заявил о себе как талантливый композитор. Но под воздействием современных тенденций Гаррет обратился к эстрадному формату: наряду с музыкой академической направленности, он синтезирует различные стилевые направления массовой музыки XX века – рок, джаз, фолк, поп. Для шоу-выступлений Д. Гарретта, в которых он часто исполняет транскрипции популярных классических образцов музыки в современных обработках, характерно импровизационное начало. Огромной популярностью пользуется выложенная в Сети его импровизация на тему главной партии из Пятой симфонии Л. Бетховена, широкую известность приобрела обработка в стиле рок-музыки концерта А. Вивальди «Лето» из «Времён года».

Ярким примером спонтанного музицирования за инструментом является феноменальное творчество американца, эмигранта из Казахстана Эльдара Джангирова. Он широко известен как джазовый пианист. Однако, получив и академическое образование, он играет музыку разных исторических периодов и стилистических направлений – импровизации на темы классиков не в джазовой, а именно академической стилистике. Это блистательные стилизации с удивительно тонким чувством формы и стиля, которые он строит по-разному, в частности, начиная играть не тему в духе джазового стандарта, а довольно значительный фрагмент оригинала. Его версии произведений И. С. Баха (прелюдия Cis-dur из I тома «ХТК», c-moll'ная Партита) поражают неуловимостью переходов непосредственно от баховского текста к импровизационным фантазиям. Этюд ор. 2 № 1 А. Скрябина также долго звучит в оригинале (с импрессионистским вступлением), переходя в импровизацию-стилизацию, в которой уже отчетливо прослеживаются индивидуальные стилевые черты не только Скрябина, но и С. Рахманинова, Ф. Листа, Ф. Шопена. Импровизацию-фантазию в чистом виде Э. Джангиров играет на тему известной «Air» из оркестровой сюиты № 3 И. С. Баха в неуловимой «ауре» джа-

за, демонстрируя умение адаптировать музыку прошлого к современным реалиям.

Э. Джангиров – уникальное явление современной концертной эстрады. Его выступления не нуждаются ни в каких-то спецэффектах, ни в любых других атрибутах шоу. Вместе с тем, они всегда вызывают неподдельный интерес со стороны предельно массовой молодёжной аудитории.

Конечно, в кратком очерке трудно отразить масштаб явления, о котором идет речь, – импровизации на концертной сцене артиста-солиста. Примеры, в основном, относятся к творчеству пианистов, хотя это явление чрезвычайно характерно для струнников и исполнителей на духовых инструментах. Можно назвать и китайского виолончелиста Йо Йо Ма, и шведского тубиста Ойнстейна Бодсвика, и американцев – скрипачку Линдси Стирлинг и органиста Кэмерона Карпентера, ансамбли 2Cellos2, Игудесмана и Джу, Паганини-квартет, Salut Salon и т.п. Импровизации разнообразного репертуара, не только классического, но эстрадных песен, рок- и киномузыки обнажают проблему изменения среды академического исполнительства. Это заставляет более пристально вглядываться в историю технологий создания музыки и её представления на концертной сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Володось А.* Отчего гибнет классическая музыка (интервью с И. Овчинниковым) // Газета. 2005. № 233 (8 декабря). URL: http://www.gzt.ru/culture/2005/12/07/211005.html.
2. Как учить детей музыке: Высказывания выдающихся отечественных и зарубежных музыкантов, педагогов, учёных. Документы / сост. Ю. Лихачёв. СПб.: Композитор, 2009. 40 с.
3. *Маклыгин А.* Импровизируем на фортепиано: учеб. пособие. М.: Престо, 1997. Вып. 1: Элементарная гармония. 33 с.
4. *Маклыгин А.* Импровизируем на фортепиано: учеб. пособие. М.: Престо, 1999. Вып. 2: Фактурные рисунки. 32 с.
5. *Пресман М.* Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост. и ред. З. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 146–204.
6. *Рубинштейн А.* Лекции по истории фортепианной литературы. М.: Музыка, 1974. 112 с.
7. *Хромушин О.* Учебник джазовой импровизации для ДМШ. СПб.: Северный олень, 1998. 56 с.
8. *Чернова В.* Учимся импровизировать и подбирать на слух: Практический курс на материале эстрадно-джазовой музыки. Новосибирск: Окраина, 2003. 68 с.

REFERENCES

1. *Volodos' A.* Otchego gibnet klassicheskaia muzyka (interv'iu s I. Ovchinnikovym) [Why Does Classical Music Die (Interview with I. Ovchinnikov)]. Gazeta [Newspaper]. 2005. No. 233 (December 8). URL: http://www.gzt.ru/culture/2005/12/07/211005.html.
2. Kak uchit' detei muzyke: Vyskazyvaniia vydaiushchikhsia otechestvennykh i zarubezhnykh muzykantov, pedagogov, uchenykh. Dokumenty [How to Teach Children Music: Statements of Outstanding Domestic and International Musicians, Teachers, and Researchers. Documents]. Compiled by Yu. Likhachev. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2009. 40 p.
3. *Maklygin A.* Improviziruem na fortepiano [Improvising with the Piano]: manual. Moscow: Presto Press, 1997. Issue I: Elementary Harmony. 33 p.
4. *Maklygin A.* Improviziruem na fortepiano [Improvising with the Piano]: manual. Moscow: Presto Press, 1999. Issue 2: Invoice Figures. 32 p.
5. *Presman M.* Ugolok muzykal'noi Moskvy vos'midesiatykh godov [The Corner of the Musical Moscow in the Eighties]. Vospominaniia o Rakhmaninove [Memories about Rachmaninov]: in 2 vol. Compiled and edited by Z. Apetyan. The 5th supplemented edition. Moscow: Muzyka Press, 1988. Vol. 1. P. 146–204.
6. *Rubinshtein A.* Lektsii po istorii fortepiannoy literatury [Lectures on the History of the Piano Literature]. Moscow: Muzyka Press, 1974. 112 p.
7. *Khromushin O.* Uchebnik dzhazovoi improvizatsii dlia DMSh [Text-book of Jazz Improvisation for Music School]. St. Petersburg: Severnyj olen' Press, 1998. 56 p.
8. *Chernova V.* Uchimsia improvizirovat' i podbirat' na slukh: Prakticheskii kurs na materiale estradno-dzhazovoi muzyki [Learning to Improvise and Play by Ear: Practical Course on the Material of Pop-Jazz Music]. Novosibirsk: Okraina Press, 2003. 68 p.

ИМПРОВИЗАЦИЯ В АКАДЕМИЧЕСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

В статье освещается оживление интереса к импровизации в современном исполнительстве, нарушающее господствовавшую длительный период «скриптуальную» традицию – ориентацию исключительно на интерпретацию неизменного письменного текста. Новый ракурс предпочтений современной публики рассматривается в историческом обзоре смен слушательских приоритетов. Характеризуются требования к мастерству спонтанного создания текста в барочно-классицистскую эпоху, сочетанию фантазии с виртуозной техникой владения инструментом в эпоху романтизма и на рубеже XIX–XX вв. Приводятся знаменательные факты включения импровизации в образовательный процесс Ант. Рубинштейном, А. Гольденвейзером, Г. Гинзбургом. По отношению к XX столетию освещается важное место импровизации в концертной и педагогической деятельности ряда выдающихся музыкантов – Л. Годовского, В. Горовица, Д. Циффры. Примером возросшего исполнительского интереса к импровизации в наши дни является обращение к жанру транскрипции А. Володося. Автором упоминается новое направление – импровизация классического репертуара в эстрадной стилистике, представленная именами пианиста М. Мрвицы, скрипача Д. Гаррета и др. Описываются опыты импровизации в академических стилях (И. С. Баха, И. Брамса, А. Скрябина) джазового пианиста Э. Джангирова.

Ключевые слова: академическое музыкальное исполнительство, виртуозность, импровизация, фортепианная транскрипция.

IMPROVISATION IN ACADEMIC MUSICAL PERFORMING ART

The article highlights the renewed interest in improvisation in modern music that violates the dominant long-period «scriptual» tradition – orienta-tion solely on the interpretation of the unchanged written text. The new perspective of the modern audience preferences is considered in a historical review of the shifts in listeners' priorities. Requirements to the mastery of the spontaneous text creation in the Baroque-Classicist era, as well as the combination of fantasy with masterly technique of the instrument performing in the era of Romanticism at the turn of the XIX–XXth centuries are characterized. The significant facts of inclusion of improvisation in the teaching process by Ant. Rubinstein, A. Goldenweiser, G. Ginsburg are given in the article. In conformity with the XXth century, the important place of improvisation in the concert and teaching activities by a number of outstanding musicians – L. Godowsky, V. Horowitz, D. Ziffra – is highlighted. The example of the increased performer's interest in impro-visation during our days is conversion to the transcription genre of A. Volo-dos. The author also mentions the new direction, which is improvisation of classical repertoire in a pop style. The latter is represented by the names of pianist M. Mrvica, violinist D. Garrett, etc. There are some experiences of improvisation in academic styles (J. S. Bach, J. Brahms, A. Scriabin) by the jazz pianist E. Dzhangirov described in the article.

Key words: academic performing musical art, virtuosity, improvisation, piano transcription.

Сердюков Александр Александрович
соискатель кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: ashomaho@yandex.ru

Serdyukov Alexander A.
competitor at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: ashomaho@yandex.ru

Е. И. ПОНОМАРЁВА
Ростовская государственная консерватория им. С.В.Рахманинова

ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПЕВЦА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА П. И. ЧАЙКОВСКОГО «КАБЫ ЗНАЛА Я»)

Замечательный пианист, известный концертмейстер Д. М. Лернер в статье, посвящённой концертной работе с выдающейся оперной артисткой М. П. Максаковой, страстно увлечённой камерным исполнительством, приводит строки из письма своей многолетней партнерши. Провозгласив нормой ансамблевого творчества «...слитность единого исполнения, Мария Петровна сетовала на то, что "никто и никогда не пишет об ансамбле певца и концертмейстера"» [5, с. 258].

Минуло не одно десятилетие, прежде чем появилось немало ярких и глубоких книг, статей и даже обстоятельных методических разработок, в которых с исчерпывающей полнотой раскрываются технические механизмы и психологические основы этого творческого тандема, исследуется природа тонкой, неповторимо-сложной и притягательной сферы концертмейстерства. Среди авторов и фигурантов научных публикаций – легендарные музыканты, украсившие своими именами пантеон концертмейстерской славы: Джеральд Мур, Софья Вакман, Важа Чачава, Евгений Шендерович… И лишь одно осталось неизменным: весьма распространённое снисходительно-небрежное отношение к концертмейстерам как несостоявшимся виртуозам.

В некоторых работах ценнейшим профессиональным качеством концертмейстеров провозглашается «умение и готовность быть вторым». Комплекс «второстепенности» нередко омрачает представление об этой сложной и благородной профессии, незаменимой в сфере художественных коммуникаций. И зачастую выпускник фортепианного факультета ощущает себя обойдённым судьбой, принимая концертмейстерскую квалификацию как признание творческой ущербности. Свою причастность к данной специализации он не готов рассматривать как одну из привилегий: она проявляется в той исключительной потребности, которую испытывает в пианисте подавляющее большинство исполнителей на других инструментах. Но если часть из них выступают и как солисты, то у певцов число действительно сольных выступлений, без аккомпанемента, крайне ограниченно. И обладатели даже самых редких по красоте и мощи голосов обречены на союз с концертмейстером, нуждаясь в сотворчестве с ним не только во время выступлений на концертах, фестивалях и конкурсах, но и особенно в период многочисленных репетиций в процессе обучения.

«Проверенный временем ансамбль певца с хорошим пианистом – залог творческого роста исполнителя», – писала М. П. Максакова. Определяя место концертмейстера в творческой судьбе певца, выдающаяся оперная артистка ставила исполнителя фортепианной партии в один ряд с режиссёром. На сцене «около нас не было Станиславского с его знаменитым "не верю", – пишет она, – и приходилось доверять своим ощущениям, а главное вкусу пианиста, который являл собой художественного эксперта и представал ещё во многих лицах» [6, с. 124].

Как справедливо утверждал В. Н. Чачава, постигший все профессиональные секреты и на практике, и в теории, «...концертмейстер-пианист – это и солист, и равноправный партнёр, и аккомпаниатор, сопровождающий вокалиста. Это триединство и составляет суть концертмейстерского искусства…» [11, с. 25].

Давно уже как афоризм повторяется известный тезис Е. М. Шендеровича, убеждённого в том, что «...плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором». Развивая эту мысль, автор блистательных книг «В концертмейстерском классе: Размышления педагога», «С певцом на концертной эстраде», как и другие специалисты в данной области, обозначает обширный комплекс навыков, которым должен владеть музыкант, достойный звания концертмейстера. Этот комплекс включает виртуозное чтение с листа, искусство импровизации, развитый музыкальный вкус, а кроме того, целый ряд личностных свойств, обеспечивающих профессионалу «многоплоскостное» внимание и стремление не состязаться, а консолидироваться с солистом, «активно» подчиняясь ему, как предлагает В. Н. Чачава (см.: [12]).

Отвечая столь сложным и многообразным требованиям, пианист едва ли не вправе возгордиться, воспринимая концертмейстерство как избранничество, как молчаливое признание творческого универсализма. Но что-то постоянно мешает музыкантам, в особенности начинающим, молодым, поверить в престижность своей профессии, стре-

мясь пополнить, увы, немногочисленные ряды тех, кому без колебаний солист-виртуоз доверит свою исполнительскую судьбу, а вокалист – ещё и свой уникальный голос, и с воодушевлением заключит с ним партнерский союз. Причины следует искать не в тарификационной сетке и других признаках «профессионального неравенства» концертмейстера, и ныне причисляемого к учебно-вспомогательному персоналу. Проявление социокультурной дискриминации, которой неизменно подвергается концертмейстер, способный проявлять чудеса творческого партнёрства, – это, скорее, следствие серьезных изъянов в организации концертно-сценической жизни и заметных пробелов в учебном процессе.

Проблемы формирования профессионального сознания стоят в музыкальных вузах достаточно остро. Для их решения потребуется не раздувать до бесконечности учебные планы, и без того страдающие избыточностью, а отыскать ту область интеграции уже существующих дисциплин, которая позволит наглядно и полно представить творческой молодежи специфические законы профессии и, прежде всего, конкретные механизмы творческого взаимодействия, которые опираются на особый коммуникативный талант пианиста. Его и следует развивать, в первую очередь, не допуская пассивного подчинения певцу, поскольку концертмейстер «...должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причём участником "второплановым", и при этом уметь приспосабливать своё видение музыки к исполнительской манере солиста» [7, с. 21]. Не теряя собственной индивидуальности, не ощущая себя ни жертвой, ни изгоем, концертмейстер призван проявлять любовь не только к голосу своего партнёра, но и, как считает С. П. Сахарова, «...к каждой интонации вокальной партии…, к декламационной артикуляции...» [9, с. 86]. И он обязан, в первую очередь, как предлагает В. Н. Чачава, «...пытаться во всём, большом и малом, способствовать раскрытию индивидуальности партнера» [12, с. 84].

Оправдывая суть самого термина «концертмейстер», пианист в союзе с партнёром выступает режиссёром творческого праздника, которым, по мнению С. П. Сахаровой, и является концертное выступление. «Концерт – это итог совместного труда пианиста и певца. Позади поиски, сомнения, творческие споры, техническая работа. <…> На сцену выходят два Мастера, два Музыканта» [9, с. 85]. Иными словами – и эту точку зрения охотно разделит любой первокурсник, – в процессе публичного выступления равноправные участники ансамбля демонстрируют рождённый совместными усилиями исполнительский замысел.

Но какие конкретные принципы обеспечивают полноту его воплощения? Очевидно, необходимо проследить их действие в процессе непосредственной работы над конкретным произведением, наиболее репертуарным и привлекательным в исполнительском плане для обоих партнёров.

Оптимальным примером, на наш взгляд, может служить романс П. И. Чайковского на стихи А. К. Толстого «Кабы знала я, кабы ведала». Он включён в учебную программу фортепианного факультета и считается обязательным сочинением, изучаемым в I семестре II курса. Вокалистам он рекомендован к освоению на последних курсах, кроме того, он часто украшает собой программы вокальных конкурсов, учебных и профессиональных концертов и в равной степени доступен разным типам голосов, предрасположенных к драматической выразительности: его поют и меццо-, и центральные сопрано. Этот же романс по праву считается «коронкой» репертуара многих видных исполнительниц, проявляющих себя как в камерном, так и в оперном амплуа. Например, солистка Большого театра СССР М. Максакова, желая проложить «мостик взаимопонимания с публикой», любила открывать свои концертные программы этим «очень трогательным романсом, богатым по драматургии, по выразительным краскам» [6, с. 128].

Совершенно самостоятельное в тематическом отношении, можно сказать, изолированное от последующего изложения, отделённое от него паузой и знаком ферматы, вступление рождает ощущение хрупкой беззащитности: в старательности аккуратных повторов сквозит детская наивность. Но в этой прозрачно-хрустальной музыке сосредоточено нечто большее, чем просто пасторальный образ деревенской свирели, упомянутый и В. Н. Чачавой, и В. А. Васиной-Гроссман, заметившей противоположность «идилического пастушеского наигрыша» самой песне: «Нам представляется, что он введён здесь в том же значении, что и наигрыш пастуха в заключении сцены письма в «Евгении Онегине», – для того, чтобы своей безмятежностью подчеркнуть смятение чувств героини» [2, с. 283].

В опере, как и в пушкинской поэме, этот образ пленяет прозаической простотой: «Там рожок пастуший будит селянина». А *сиротливое* звучание преамбулы и постлюдии в романсе не случайно рождает у Чачавы сравнение с *пепелищем*, характеризуя состояние душевной опустошённости героини и усиливая отмеченное Васиной-Гроссман её родство с оперными персонажами композитора: Татьяной, Настасьей, Марией, Лизой. К тому же здесь фортепианная преамбула весьма необычна: она заключает в себе уже итог свершившегося, результат тех событий и переживаний, которые

вслед за этим оживут в основной части этого «драматического монолога», как с полным правом называет романс Чайковского В. Н. Чачава. Это своего рода *преждевременный эпилог*, можно сказать, «опережающий финал», – не случайно же его буквальным повторением прозвучит фортепианная постлюдия. И для того, чтобы проникнуть в истинное содержание этой загадочной пасторали, В. Н. Чачава рекомендует пианистам начинать освоение текста с напряжённейшей кульминационной интерлюдии – в ней таится ключ к трагической концепции целого.

Целесообразно с предельной тщательностью расставить исполнительские ремарки: если во вступительном разделе напрашивается «спокойное» слово «*semplice*», то в заключительном целесообразно заменить его более экспрессивным эпитетом «*doloroso*». Не случайно в постлюдии некоторыми пианистами осторожно используется весьма «каверзный» приём чуть заметной оттяжки темпа внутри фраз, и речь здесь идёт не о замедленном, а о «затруднённом» движении, передающем внутреннюю усталость души. Как видим, принцип ассоциативного мышления в партнёрской работе певца и концертмейстера неотделим от весьма значимого этапа совместного освоения художественного текста, который предполагает составление исполнительского плана. И в этом процессе между участниками исполнения не может быть разделения ролей на главную и второстепенную.

Ответственность пианистических задач, стоящих в прелюдии к данному романсу, обусловлена не только тем, что концертмейстер здесь выступает в одной из трёх своих ипостасей – как солист, но и в необходимости проявления тонкой штриховой культуры. В статье «О типичных ошибках и неточностях в прочтении нотного текста у студентов-пианистов» (см.: [3]) опытный музыкант-практик К. П. Виноградов предостерегает своих молодых коллег против прямолинейной трактовки *staccato* – он пишет о недопустимости сведения этого штриха только к отрывистому звучанию. Исследователь замечает, что длительность стаккатируемого звука сокращается вдвое. При этом, однако, сам звук под воздействием штриха меняет свой тембр: в преамбуле к романсу он становится колким, льдистым, вызывая ощущение холода: душа застыла…

В процессе совместной работы над произведением певец и концертмейстер должны, в первую очередь, объединить творческие усилия на пути развития ассоциативного слуха – на интонационном, фактурном и штриховом уровнях. Кроме того, обоим партнерам важно проявить особую чуткость к жанровым модуляциям внутри текста.

Прежде всего, концертмейстеру в первом разделе романса «Кабы знала я» необходимо уловить в своей партии переход от начальных «хоровых реплик» к упругой многострунности рояльных аккордов на словах «Как лихого коня буланого, звонконогого, долгогривого, супротив окон на дыбы вздымал!». Пианисту предстоит словно выткать красочный узор по канве полнозвучного поэтического текста – о таком прямом взаимодействии напоминал и Дж. Мур, обозначив один из разделов своей книги «Прощальный концерт» именно так: «Стихи и фортепиано» [8, с. 134–140]. И здесь же найдет подтверждение бесспорный тезис В. Д. Калининой, убеждённой в том, что «аккомпаниатор должен чувствовать слово так же глубоко и тонко, как певец» [4, с. 99].

Этап ассоциативно-метафорического прочтения текста в работе партнеров неразрывно связан с другим, смысл которого заключается в том, чтобы, как выражался Б. В. Асафьев, «проинтонировать партитуру в себе» [1, с. 189]. На основе *внутреннего интонирования текста* складывается в исполнительском сознании *интонационный сценарий сочинения.* Вариант исполнительского сценария излюбленного романса М. П. Максаковой отличается поразительной краткостью и всеобъемлющей полнотой. Приведём его полностью: «Начальные слова: “Кабы знала я, кабы ведала” – я произносила задумчиво, ровно, как бы вспоминая былое. Но дальше оно вновь оживало, воспоминания пробуждали на время чувство утраченной любви. Тесситура постепенно повышалась, расширялась интервалика: “Не смотрела бы из окошечка я на молодца разудалого”. В высоком регистре доходило до fortissimo с твердыми акцентами, передающими отчаяние героини: “в росе ноженьки не мочила бы”, а верхняя нота со спускающейся широкой каденцией на слове “Ах” звучала как выражение беспредельного горя, как рыдание. Последние слова: “Кабы знала я, кабы ведала”, разделённые паузами, я уже произносила без дыхания, словно слезы сжимали горло» [6, с. 128].

Этот *вокальный сценарий* нисколько не противоречит *пианистическому*, в котором концертмейстер закономерно обращает внимание на особенности фортепианной фактуры, с учётом ее «энергоёмкости» – так, как это делает В.Н. Чачава. Он прямо предупреждает своих младших коллег о том, что, исполняя «страшные аккорды» интерлюдии, они будут вынуждены «показать максимальную силу»: «Это – извержение вулканической страсти, сметающей всё на своём пути, разрушающей всё своей несокрушимой мощью» [10, с. 73].

Кроме того, в данном сочинении, на первый взгляд, не сулящем пианисту больших технических трудностей, должна быть тонко решена зада-

ча фактурных изменений. Те же аккордовые фитурации в одном случае мягко стелются, плавно льются, не разрушая светлой атмосферы *упования* – в контрастном вальсообразном начале второй строфы (Molto piu mosso, vivace) на словах: «Кабы знала я, кабы ведала, для него бы я не рядилася». Вслед за этим фактурный приём преображается, заряжаясь жёсткой акцентностью, подчиняясь тревожному порыву: «В росе ноженьки не мочила бы, на просёлок тот не глядела бы».

В целом же, в этом удивительном творении композитора под названием «Кабы знала я», как замечал вдохновенный поэт рояля Важа Чачава, «чудится тайна, бездна недоговорённости» [10, с. 73]. И перед неразлучными партнерами – певцом и концертмейстером – вновь простираются необозримые горизонты творческих исканий и счастливых прозрений…

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* О музыке Чайковского: Избранное. Л.: Музыка, 1972. 376 с.
2. *Васина-Гроссман В.* Русский классический романс. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
3. *Виноградов К.* О типичных ошибках и неточностях в прочтении нотного текста у студентов-пианистов // Искусство концертмейстера: Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера: учеб. пособие: IV курс (II семестр). СПб.: Композитор, 2007. С. 88–112.
4. *Калинина В.* Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности пианиста-концертмейстера: дис. … канд иск. Саратов, 2015. 217 с.
5. *Лернер Д.* Счастье творческого общения // М. П. Максакова: Воспоминания. Статьи. М.: Сов. композитор, 1985. С. 254–259.
6. *Максакова М.* На концертной эстраде // М. П. Максакова: Воспоминания. Статьи. М.: Сов. композитор, 1985. С. 123–133.
7. *Маркоишвили Л.* Работа концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов: метод. разраб. Тверь, 2014. URL: http://infourok.ru/user/markoishvili-lyubov-aleksandrovna.
8. *Мур Дж.* Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. 432 с.
9. *Сахарова С.* Воспитание концертмейстера: сб. метод. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. 96 с.
10. *Чачава В.* «Кабы знала я...»: Романс П. И. Чайковского на стихи А. К. Толстого // Искусство концертмейстера: Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера: учеб. пособие. СПб.: Композитор, 2005. II курс (I семестр). С. 73–75.
11. *[Чачава В.]* Некоторые вопросы обучения концертмейстеров // Фортепиано. 2003. № 2. С. 24–27.
12. *Чачава В.* Уметь подчиняться активно (интервью с И. Бельской) // Советская музыка. 1991. № 8. С. 83–87.
13. *Шендерович Е.* В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 208 с.

REFERENCES

1. *Asafyev B.* O muzyke Chaykovskogo: Izbrannoe [On the Music by P. Tchaikovsky: Selected Works]. Leningrad: Muzyka Press, 1972. 376 p.
2. *Vasina-Grossman V.* Russkii klassicheskii romans [Russian Classical Romance]. Moscow: USSR Academy of Sciences Press, 1956. 352 p.
3. *Vinogradov K.* O tipichnych oshibkakh i netochnostyakh v prochtenii notnogo teksta u studentov-pianistov [On the Typical Mistakes and Inaccuracies in the Reading of Music Text by Students-Pianists]. Iskusstvo kontsertmeistera: Osnovnye repertuarnye proizvedeniia pianista-kontsertmeistera [Art of an Accompanist: The Basic Repertoire Works of Pianist-Accompanist]: manual for high schools of music. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2007. The IVth course (Semester I). P. 88–102.
4. *Kalinina V.* Bazovye komponenty i professional'naia spetsifikatsiia v tvorcheskoy deyatel'nosti pianista-kontsertmeistera [The Basic Components of the Specification and Professional Pianist-Accompanist]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Saratov, 2015. 217 p.
5. *Lerner D.* Schast'e tvorcheskogo obshcheniia [A Happiness of the Creative Communication]. M. P. Maksakova: Vospominaniia. Stat'i [M. Maksakova: Memoires. Articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1985. P. 254–259.
6. *Maksakova M.* Na kontsertnoi estrade [On the Concert Stage]. M. P. Maksakova: Vospominaniia. Stat'i [M. Maksakova: Memoires. Articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1985. P. 123–133.
7. *Markoishvili L.* Rabota kontsertmeystera v klasse strunno-smychkovykh instrumentov [A Work of the Accompanist in the Class of Stringed Bow Instruments]: methodic work. Tver, 2014. URL: http:// infourok.ru/user/markoishvili-lyubov-aleksandrovna.

8. *Mur Dzh*. Pevets i akkompaniator: Vospominaniya. Razmyshleniya o muzyke [A Singer and Accompanist: Memoires. Reflections on Music]. Moscow: Raduga Press, 1987. 432 p.

9. *Sakharova S.* Vospitanie kontsertmeistera [Education of an Accompanist]: collected methodological articles]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2001. 96 p.

10. *Chachava V*. «Kaby znala ya…»: Romans P. Chaykovskogo na stikhi A. K. Tolstogo [«If I'd known…» Romance by P. Tchaikovsky to verses by A. K. Tolstoy]. Iskusstvo kontsertmeistera: Osnovnye repertuarnye proizvedeniia pianista-kontsertmeistera [Art of an Accompanist: The Basic Repertoire Works of Pianist-Accompanist]: manual for high schools of music. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2005. The IInd course (Semester I). P. 73–75.

11. *[Chachava V.]* Nekotorye voprosy obucheniya kontsermeysterov [Some Issues of the Accompanists' Education]. Fortepiano [Piano]. 2003. No. 2. P. 24–27.

12. *Chachava V.* Umet' podchiniat'sia aktivno (interv'yu s I. Bel'skoy) [To be Able to Submit Actively (interview with I. Belskaya)]. Sovetskaia muzyka [Soviet Music]. 1991. No. 8. P. 83–87.

13. S*henderovich E.* V kontsertmeisterskom klasse: Razmyshleniia pedagoga [In the Accompaniment Class: Reflections of a Teacher]. Moscow: Muzyka Press, 1996. 206 p.

ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПЕВЦА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА П. И. ЧАЙКОВСКОГО «КАБЫ ЗНАЛА Я»)

Публикуемая статья призвана обозначить важнейшие проблемы формирования ансамблевого мышления певца и концертмейстера, составляющих равноправный тандем. Опираясь на собственный педагогический опыт, автор стремится представить творческой молодёжи специфические законы профессии – прежде всего, конкретные механизмы творческого партнёрства. При этом акцентируется возможность преодоления распространённых предрассудков относительно «вторичности» и «подчинённости» концертмейстера по отношению к солисту-вокалисту. Обучаясь в вузе, оба участника ансамбля приобретают неограниченные перспективы освоения партнёрских навыков на основе тесной консолидации. На примере конкретного сочинения – романса П. И. Чайковского «Кабы знала я…» – исследователь освещает принципы «многоплоскостного» внимания и ассоциативно-образного мышления, позволяющие партнёрам успешно справиться с освоением художественного текста: осмыслить и проинтонировать трёхстрочную «партитуру», совместными усилиями выстроить исполнительскую драматургию, детально выверить и озвучить интонационный сценарий сочинения, не забывая о том, что поэтический текст вокальной музыки в равной степени определяет художественные намерения певца и концертмейстера. Совершенствуя ассоциативный, интонационный и фактурный слух, овладевая нормами ансамблевого творчества и достигая слитности исполнения, интерпретаторы достигают органичного союза, открывающего необозримые горизонты творческих исканий и счастливых прозрений.

Ключевые слова: камерное пение, искусство концертмейстера, «многоплоскостное» внимание, ассоциативно-образное мышление, драматургический план исполнения, интонационный анализ.

PRINCIPLES OF CREATIVE CO-OPERATION OF A SINGER AND A CONCERTMASTER (ON THE EXAMPLE OF ROMANCE "IF I HAD KNOWN" BY P. I. TCHAIKOVSKY)

The article is called for identifying the most important problems of formation as applied to ensemble consciousness of a singer and an accompanist, constituting equal tandem. Based on her own experience of teaching, the author seeks to clearly and completely submit to the creative youth the specific laws of the profession and, above all, the specific mechanisms of the creative partnership. Moreover, the possibility to overcome the common prejudices about the «secondary» and «subordination» of accompanist's profession in relation to a soloist-vocalist is accentuates. In the high-school course of training, the two ensemble members receive unlimited prospects of development their partnership skills in a close consolidation. With the example of specific composition – the romance «If I'd known...» by P. Tchaikovsky – the researcher presents the principles of «multi-focus» and associative-imagery thinking, which assist the partners to cope successfully with mastering of the artistic text: to comprehend and intone the three-line «score» of romance, to build a performing dramaturgy with joint efforts, to provide and realize in detail the intonation scenario of work (not forgetting that the poetic text in vocal music equally defines the artistic intentions of the singer and accompanist). Improving associative, tonal and

textural hearing, mastering the rules of ensemble creative activity and achieving fusion of performance, the interpreters attain vast horizons of creative searching and happy insights in an organic union.

Key words: chamber singing, art of accompanist, «multi-focus» attention, associative imagery thinking, dramaturgic performing plan, intonation analysis.

Пономарёва Елена Ивановна
доцент кафедры камерного ансамбля
и концертмейстерской подготовки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: ponomareva20878@mail.ru

Ponomareva Elena I.
Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble and Accompaniment Training
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: ponomareva20878@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Г. Н. ГОНТАРЕНКО, Г. С. СЫЧЁВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ИЗ ИСТОРИИ КОМПОЗИТОРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОСТОВЕ-НА-ДОНУ

Тема истории становления и развития профессионального музыкального образования в Ростове-на-Дону получила широкое освещение в работах В. Леонова [8], Н. Мещеряковой [10], А. Сметанниковой [12], А. Коккезовой [7], С. Гурвича, Я. Друскина [6], М. Черных [15], Г. Сычёвой [13] и других авторов.

Отдельное место в проблематике исследований занимают вопросы, связанные с начальным музыкальным образованием как важнейшим этапом процесса становления профессиональных композиторов. В данном аспекте деятельность старейшей музыкальной школы Ростова-на-Дону (Музыкальной школы им. М. Ф. Гнесина), основанной в начале XX века учеником Н. А. Римского-Корсакова, композитором Михаилом Фабиановичем Гнесиным, является особенно примечательной. В стенах этого учебного заведения было воспитано немалое число профессиональных исполнителей и композиторов, получивших всенародное признание и внёсших существенный вклад в развитие отечественного музыкального искусства.

Основатель школы, Михаил Фабианович Гнесин, имел глубокое убеждение, что главными задачами развития культуры горожан являются просветительство (чтение лекций о музыке, открытие музыкальных библиотек, устроение городских музыкальных мероприятий, статьи в прессе) и доступное бесплатное музыкальное образование. Первые попытки открыть бесплатную музыкальную школу, где любой желающий мог получить не только навыки игры на инструментах, но и музыкально-теоретические знания, были предприняты композитором в 1910 и в 1917 годах. Проекты не нашли поддержи у местных чиновников и были положены «под сукно». Лишь в 1920 году, когда композитор возглавлял одно из подразделений Донского отдела народного образования, ему удалось открыть музыкальную школу в Нахичевани-на-Дону[1]. Как отмечает хранитель музея ДМШ им. М. Ф. Гнесина Людмила Рыбальченко, основу педагогического коллектива школы составили именитые преподаватели музыкального училища ИРМО, открытого в 1900 году Матвеем Леонтьевичем Пресманом [11, с. 16].

За сто лет творческой жизни школы в коллективе сменилось не одно поколение учителей. В числе педагогов был и первый учитель Гнесина – Осип Осипович Фритче, которого композитор считал одним из талантливейших преподавателей города. Гнесин и сам преподавал в школе, правда, весьма недолго, так как в 1921 году был вынужден переехать из родного города в столицу. Примечательно, что, кроме Гнесина, в школе преподавали и другие признанные композиторы: Владимир Захаров, Алексей Артамонов, Тихон Сотников, Георгий Балаев, Эмми Гентош[2]. Их особый педагогический дар, а также уникальная творческая атмосфера самой школы сыграли существенную роль в жизни будущих профессиональных музыкантов – Гаянэ Чеботарян, Владимира Дружинина, Петра Геккера и Галины Гонтаренко. Все они стали видными композиторами, успешно продолжив музыкально-педагогические традиции гнесинской школы не только в России, но и за рубежом.

Гаянэ Мовсесовна Чеботарян[3] посвятила свою жизнь развитию национальной композиторской школы в Армении. Работая много лет в Ереванской консерватории, Чеботарян совмещала композиторское творчество с деятельностью пианиста-исполнителя, исследователя, публициста и музыкально-общественного деятеля. Гаянэ Мовсесовна воспитала не одно поколение талантливых композиторов, музыковедов и дирижёров, которые являются яркими светилами

в истории армянской музыки: Г. Арменян, Э. Оганесян, А. Тертерян, Г. Овунц, Т. Мансурян, М. Мурадян, Г. Геодакян, М. Рухкян, М. Тер-Симонян, Н. Дероян, К. Худабашян, А. Сарьян, А. Копылов, А. Катанян, А. Восканян, Р. Мангасарян, Ю. Давтян.

Ключевую роль в творческом становлении Чеботарян сыграл её наставник по классу композиции в Ленинградской консерватории Христофор Степанович Кушнарёв[4]. Известный исследователь армянской монодии и полифонии направил взгляд талантливой ученицы на национальную культуру, знакомую ей ещё с детства. На занятиях он «...требовал от студентов подробного изучения этнографических сборников, анализа ладовых особенностей армянской народной музыки, её ритмики и тематического развития» [9, с. 47]. Погружение в музыкальный мир своего народа не оставило Чеботарян равнодушной. Колорит армянских национальных мелодий в сочетании с приёмами полифонического письма – главные черты её композиторского стиля. «Армянская народная песня является источником стилистических черт, обусловливающих гибкость и распевность её мелодики, "целомудренность" выражения чувств, с одной стороны, и ритмическую импульсивность, динамизм, с другой» [9, с. 48].

Чеботарян известна и своими музыковедческими трудами. Её книга «Полифония в творчестве Арама Хачатуряна» удостоилась высокой оценки самого композитора. «Вы написали прекрасную книгу, – писал Арам Ильич, – я Вам очень благодарен. Вы сумели так верно и точно препарировать мои сочинения!» (цит. по: [4, с. 39]).

Гаянэ Мовсесовна создала немало музыки для детей. Её фортепианные циклы прелюдий и фуг, пьесы для юных музыкантов и сегодня востребованы в качестве интересного и доступного педагогического репертуара для музыкальных школ.

Музыка для детей, в частности, детская опера, стала важным направлением в творчестве другого воспитанника школы им. М. Ф. Гнесина – композитора и педагога Владимира Владимировича Дружинина[5].

Сферой его творческих интересов всегда был и оставался театр. Среди сочинений Дружинина встречаются самые разные театральные жанры: музыкальные комедии «Журавли-веселики» и «Кочубеевцы», героическая оперетта «Последний маскарад», музыка к героическим спектаклям «Молодая гвардия», «Пусть цветут тюльпаны», «Полк идет», «Они сражались за Родину», балет «Мальчик из Гарлема» и другие.

Его детские оперы – «Великий Волшебник» (1964) и «Приключения Буратино» (1966) – с большим успехом шли на сцене Ростовского государственного театра музыкальной комедии, где композитор несколько лет работал ассистентом дирижёра. Эти спектакли были не только увлекательны, но и полны назидательного смысла. Как отмечалось в местной прессе, Владимир Владимирович обладал талантом писать доступную для понимания ребенка музыку, которая в то же время «...свежа по языку, очень современна, оптимистична и празднична» [3, с. 4]. Зная честность и бескомпромиссность детского восприятия, ему удавалось невозможное: «..."заставить" ребят слушать музыку так же внимательно, как и текст» [2, с. 3]. Положительные герои – обаятельны и правдивы, а злодеи – не столько страшны, сколько смешны благодаря точным гротескным музыкальным характеристикам. Спектакли Дружинина находили самый искренний отклик у юных зрителей: «зал то замирал в тревоге, то вновь вспыхивал смехом и аплодисментами» [3, с. 3]. Долгое время детские спектакли Владимира Дружинина были в репертуаре ростовского театра. Последнее из представлений детской оперы «Приключения Буратино» состоялось в 1992 году.

Создание масштабных музыкальных полотен – отличительная черта творчества Петра Абрамовича Геккера[6]. Среди сочинений Геккера: музыка к шести драматическим спектаклям, три балета, сюиты для симфонического оркестра, концерты, произведения для хора, камерно-инструментальные сочинения, вокальная музыка.

Любовь к театру композитор унаследовал от своего деда – Петра Александровича Скубы – известного оперного певца, клавиры которого внук с большим интересом изучал с юных лет.

Особым событием творческой жизни Петра Геккера стало изучение еврейской национальной культуры. Результатом непродолжительного периода жизни в Израиле в 1990-е годы и непосредственного погружения в древнюю историю Святой Земли стало создание немалого числа ярких и самобытных сочинений, отмеченных неповторимым колоритом национальной еврейской музыки. В их числе – фантазия для хора и симфонического оркестра «Иерушалаим», концертная фантазия для скрипки и струнного оркестра «Нигун», поэма для симфонического оркестра «Легенды кумранских пещер». В 2012 году композитор закончил работу над своей первой оперой «Проклятый Апостол», идея которой родилась ещё в конце 1980-х годов, после прочтения повести Леонида Андреева «Иуда Искариот». В 2015 году премьера оперы состоялась в Мариинском театре.

Совершенно иные композиторские предпочтения сложились в творчестве Галины Николаевны Гонтаренко. Её наставником по классу композиции в Ленинградской консерватории

был Вадим Николаевич Салманов (один из любимых учеников М. Гнесина, преемник его педагогических традиций). Не признавая фальши и неискренность в творчестве, Салманов стремился увидеть и помочь раскрыть индивидуальность каждого из своих учеников.

Музыка Галины Гонтаренко всегда отличалась правдой воплощения человеческих эмоций, что способствовало приоритетному положению вокальных жанров. В ряду лучших сочинений композитора – четыре кантаты, хоровой триптих, девять камерно-вокальных циклов, «Русская сюита» для симфонического оркестра, камерно-инструментальные сочинения для фортепиано, саксофона, народных инструментов. Музыкальные сочинения Гонтаренко отличают яркий мелодический тематизм и лаконичность высказываний, контрасты частей и совершенная целостность в построениях, лирико-трагедийные образы, «говорящая» тишина пауз, бережное отношение к поэтическому слову [14, с. 95]. Чуткого отношения к музыкальной мысли Гонтаренко требует и от своих учеников[7].

Сегодня Ростов-на-Дону – миллионный город, где есть множество музыкальных школ и школ искусств, музыкальное училище, консерватория, филармония и театры, хоровые коллективы, несколько оркестров. Здесь росли и обучались новые поколения исполнителей, музыковедов и композиторов, слава которых вышла уже далеко за пределы России. Многие из них достойно пополнили ряды Ростовского отделения Союза композиторов России[8], которое ведёт большую концертно-просветительскую работу и является одним из самых крупных после Москвы и Санкт-Петербрута. Сегодня Ростов-на-Дону известен как уникальная кузница джазовых музыкантов. Именно здесь впервые в России, в 1995 году, учениками К. А. Назаретова[9] (многие из которых также учились в школе им. М. Ф. Гнесина) была открыта специализированная детская джазовая школа, ныне носящая имя первого профессора джаза в России. Её выпускники – известные джазовые музыканты в России и других странах. Богатая история джазового движения на Дону достойна отдельного глубокого музыковедческого исследования.

Очевидно одно: самоотверженность и преданность своей профессии музыкантов и просветителей многих поколений, особая творческая атмосфера первых музыкальных учебных заведений Ростова – та почва, на которой сегодня расцветают музыкальные таланты, приносящие славу не только родному городу, но и русской культуре в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Изначально в городе были открыты три школы (в районе станицы Гниловской (Темерник), в Кировском районе, в Нахичевани-на-Дону), но, просуществовав недолгое время, две из них были закрыты.

[2] *Владимир Григорьевич Захаров* (1901–1956) – композитор, хоровой дирижёр, народный артист СССР. *Тихон Иванович Сотников* (1901–1975) – композитор, музыкальный деятель. Один из организаторов Ростовского отделения Союза композиторов. *Георгий Михайлович Балаев* (1923–2012) – советский и российский композитор и аранжировщик. Член Союза композиторов СССР. Эмми Гентош начинал свой творческий путь в ДМШ им. М. Ф. Гнесина, а позднее руководил в ней симфоническим оркестром [11, с. 23]. Георгий Балаев вел теоретические дисциплины и руководил джазовым оркестром учащихся.

[3] *Гаянэ Мовсесовна Чеботарян* (1918–1998) родилась в Ростове-на-Дону, в Нахичевани. В середине 1930-х Чеботарян поступила в Ростовское музыкальное училище на отделение фортепиано (класс Евгения Федоровича Гировского). С 1938 по 1943 училась в Ленинградской консерватории на двух отделениях – композиции (класс Христофора Степановича Кушнарёва) и фортепиано (класс Моисея Яковлевича Хальфина). В 1943 году Чеботарян переехала в Ереван, вместе со своим педагогом Кушнарёвым получив приглашение от ректора Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Константина Соломоновича Сараджева работать в этом вузе.

[4] *Христофор Степанович Кушнарёв* (1890– 1960) – советский композитор, музыковед, педагог, профессор Ленинградской консерватории, основатель Ленинградской (Санкт-Петербургской) полифонической школы.

[5] *Владимир Владимирович Дружинин* (1936–2001) родился в Ростове-на-Дону, в Нахичевани. В 1954 году поступил в Ростовское музыкальное училище на теоретический факультет. С 1958–1963 учился в Харьковской государственной консерватории (класс композиции). По 1963–1965 работал в Ростовском государственном театре музыкальной комедии. С 1964 года преподавал теоретические дисциплины в Ростовском музыкальном училище, а с 1967 по 1969 годы – в РГМПИ на кафедре теории музыки. Владимир Дружинин входил в состав Правления Союза ростовских композиторов и принимал активное участие в организации Третьего фестиваля «Дон-

ская музыкальная весна» в 1966 году (см.: [1]). В 1969–1971 годах работал музыкальным редактором Комитета радиовещания и телевидения. С 1971 года преподавал в Музыкальном училище им. Октябрьской революции (ныне – Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке).

[6] Пётр Абрамович Геккер (р. 1945) вырос в музыкальной семье (мать, Лидия Петровна Скуба, была преподавателем вокала и фортепиано). В 1959 году поступил в Ростовское музыкальное училище, в 1963 в Ленинградскую консерваторию в класс Владимира Ивановича Цытовича. Закончил консерваторию в 1971 г. В 1975 году Пётр Геккер был принят в Союз композиторов. В 1970-е работал музыкальным руководителем объединения «Ленконцерт», до 1989 года в «Творческой мастерской эстрадного искусства». С 1999 года работал пианистом-концертмейстером в «Талион-клуб» в Санкт-Петербурге [5, 11–12].

[7] Среди её учеников – девять лауреатов международных и всероссийских конкурсов. Шесть из них ныне являются членами Союзов композиторов России и Украины.

[8] Сегодня в составе Ростовского отделения Союза композиторов России – 41 музыкант (30 композиторов и 11 музыковедов).

[9] *Ким Аведикович Назаретов* (1936–1993) – российский джазовый пианист, дирижёр, первый профессор джаза в России. Выпускник школы им. М. Ф. Гнесина.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барсуков Э.* Голоса, которые не отзвучали: Александр Павлович Долуханян. URL: http://rrosrp.ru/texts/barsukov-eduard-grigorevich/golosa-kotorye-ne-otzvuchali/aleksandr-pavlovich-doluxanyan/.
2. *Борисов М.* «Великий Волшебник» // Вечерний Ростов. 1964. № 4 (6 января). С. 3.
3. *Борисова А.* «Приключения Буратино» // Вечерний Ростов. 1966. № 8 (11 января). С. 4.
4. *Гилина Е.* Гаянэ Чеботарян. Ереван: Советакан грох, 1979. 90 с.
5. *Гуревич В.* Пётр Геккер. СПб.: Композитор, 2015. 44 с.
6. *Гурвич С., Друскин Я.* Ростовские страницы биографии М. Ф. Гнесина // М. Ф. Гнесин: Статьи, воспоминания, материалы. М.: Сов. композитор, 1961. С. 288–301.
7. *Коккезова А.* Матвей Пресман – основоположник профессионального музыкального образования в Ростове-на-Дону // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 1. С. 44–49.
8. *Леонов В.* Музыкальное образование в Ростове-на-Дону XIX века // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 4. С. 44–46.
9. *Маргарян Г.* Г. Чеботарян. Концерт для фортепиано с оркестром // Вестник Российско-армянского (славянского) университета. 2007. № 2. С.47–54.
10. *Мещерякова Н.* Музыкальная культура Дона и Приазовья по материалам местной прессы (1870–1917 гг.): автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1988. 23 с.
11. *Рыбальченко Л.* Михаил Гнесин. Ростов н/Д: Ковчег, 2015. 72 с.
12. *Сметанникова А.* Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1. С. 89–94.
13. *Сычёва Г.* Михаил Гнесин – «строитель музыкальной жизни» провинциального города Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 92–97.
14. *Франтова Т.* Г. Н. Гонтаренко: «Счастье – когда пишешь, и у тебя получается» // Ростовская консерватория в лицах: Очерки. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. Вып. 1. С. 91–106.
15. *Черных М.* Образование и культура в Ростове-на-Дону (40–90-е годы XIX века) // Культура Донского края: страницы истории: сб. науч. тр. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1993. С. 38–57.

REFERENCES

1. *Barsukov E.* Golosa, kotorye ne otzvuchali: Aleksandr Pavlovich Dolukhanian [The Voices That No Died Away: Alexander Dolukhanian]. URL: http://rrosrp.ru/texts/barsukov-eduard-grigorevich/golosa-kotorye-ne-otzvuchali/aleksandr-pavlovich-doluxanyan/.
2. *Borisov M.* «Velikii Volshebnik» [«The Great Magician»]. Vechernii Rostov [The Evening Rostov]. 1964. No. 4 (January 6). P. 3.
3. *Borisova A.* «Prikliucheniia Buratino» [«The Adventures of Buratino»]. Vechernii Rostov [The Evening Rostov]. 1966. No. 8 (January 11). P. 4.

4. *Gilina E.* Gaiane Chebotarian [Gaiane Chebotarian]. Erevan: Sovetakan grokh Press, 1979. 90 p.

5. *Gurevich V.* Petr Gekker [Petr Gekker]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2015. 44 p.

6. *Gurvich S., Druskin Ia.* Rostovskie stranitsy biografii M. F. Gnesina [Rostov Pages in M. Gnessin's Biography]. M. F. Gnesin: Stat'i, vospominaniia, materialy [M. Gnessin: Articles, Memoirs, Materials]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1961. P. 288–301.

7. *Kokkezova A.* Matvei Presman – osnovopolozhnik professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniia v Rostove-na-Donu [Matthew Pressman – the Founder of Professional Music Education in Rostov-on-Don]. Kul'turnaia zhizn' Iuga Rossii [Cultural Life of the South Russia]. 2016. No. 1. P. 44–49.

8. *Leonov V.* Muzykal'noe obrazovanie v Rostove-na-Donu XIX veka [Music Education in Rostov-on-Don in the XIXth Century]. Mir nauki, kul'tury, obrazovaniia [World of Science, Culture, Education]. 2012. No. 4. P. 44–46.

9. *Margarian G.* G. Chebotarian. Kontsert dlia fortepiano s orkestrom [G. Chebotarian. Concerto for Piano and Orchestra]. Vestnik Rossiisko-armianskogo (slavianskogo) universiteta [Bulletin of Russian-Armenian (Slavonic) University]. 2007. No. 2. P. 47–54.

10. *Meshcheriakova N.* Muzykal'naia kul'tura Dona i Priazov'ia po materialam mestnoi pressy (1870–1917 gg.) [Music Culture of the Don and Azov Areas According to Materials by the Regional Media (1870–1917)]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Leningrad, 1988. 23 p.

11. *Rybal'chenko L.* Mikhail Gnesin [Mikhail Gnessin]. Rostov-on-Don: Kovcheg Press, 2015. 72 p.

12. *Smetannikova A.* Rostovskoe otdelenie IRMO: pervoe desiatiletie raboty [Rostov Branch of the Imperial Russian Music Society: the First Decade of its Work]. Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]. 2015. No. 1. P. 89–94.

13. *Sycheva G.* Mikhail Gnesin – «stroitel' muzykal'noi zhizni» provintsial'nogo goroda Rostova-na-Donu [Michail Gnessin – «the Builder of the Music Life» in the Provincial Town Rostov-on-Don]. Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]. 2013. No. 1. P. 92–97.

14. *Frantova T.* G. N. Gontarenko: «Schast'e – kogda pishesh', i u tebia poluchaetsia» [G. Gontarenko: «Happiness – it is when you write, and you get»]. Rostovskaia konservatoriia v litsakh [Rostov Conservatoire in Portraits]: essays. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2012. Issue 1. P. 91–106.

15. *Chernykh M.* Obrazovanie i kul'tura v Rostove-na-Donu (40–90-e gody XIX veka): [Education and Culture in Rostov-on-Don (the 40–90th years of the XIXth century]. Kul'tura Donskogo kraia: stranitsy istorii [Culture of the Don Region: Pages of History]: collected research works. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 1993. P. 38–57.

ИЗ ИСТОРИИ КОМПОЗИТОРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОСТОВЕ-НА-ДОНУ

В статье освещаются основные этапы жизни и творчества ряда современных композиторов, основы профессиональной деятельности которых заложила Музыкальная школа им. М. Ф. Гнесина в Ростове-на-Дону. В статье представлены краткий экскурс в историю возникновения Музыкальной школы, сведения об основателе, его взглядах на музыкальное просвещение и начальное профессиональное образование, а также о первых преподавателях школы. Высказана мысль о том, что Бесплатная музыкальная школа, открытая Гнесиным на рубеже XX века в Нахичевани, стала уникальным местом, где была создана особая атмосфера для развития музыкальных талантов – исполнительских и композиторских. В статье привлекается обширный фактологический материал, касающийся биографий и творческой деятельности композиторов Гаянэ Чеботарян, Владимира Дружинина, Петра Геккера и Галины Гонтаренко. Авторы полагают, что в их биографиях и творчестве наблюдается определённая преемственность с традициями, заложенными гнесинской школой в дооктябрьский период. В статье проводится мысль о преемственности поколений, связанной с открытием новых музыкальных школ, в русле новых музыкальных течений, выпускниками школы им. М. Ф. Гнесина. Упоминается джазовая Музыкальная школа им. К. А. Назаретова, одного из знаменитых выпускников «гнесинки».

Ключевые слова: композиторское образование, Гаянэ Чеботарян, Владимир Дружинин, Пётр Геккер, Галина Гонтаренко.

FROM THE HISTORY OF MUSIC EDUCATION IN ROSTOV-ON-DON

The article highlights the main stages of the life and work conformably to the series of contemporary composers, whose professional activities' basics began in the M. Gnessin Music School in Rostov-on-Don. The article gives a brief excursus into the history of the Music School; the information about the founder and the first teachers of the latter, their views on musical enlightenment and primary professional education is given. The Gratuitous music school, founded by Gnesin on the boundary of the XXth century in Nakhichevan, is suggested to have become the unique place, where the special atmosphere for the development of musical talents (in performing, and also composing art) was created. The article involved an extensive empiric material concerning the biography and creative activity of composers, former students of the M. Gnessin School: Gayane Chebotaryan, Vladimir Druzhinin, Petr Gekker and Galina Gontarenko. The authors believe that in the appropriate biographies and works there is a certain continuity of the traditions established by the M. Gnessin School in the pre-October period. The article proposes the idea of the generations continuity associated with opening of new music schools, in line with the new music trends, initiated by the graduates of the M. Gnessin School. There given an example of the foundation of Jazz School named of K. Nazaretov, one of the famous graduates of the «Gnessinka».

Key words: composers' education, Gayane Chebotaryan, Vladimir Druzhinin, Petr Gekker, Galina Gontarenko.

Гонтаренко Галина Николаевна
профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: naukargk@mail.ru

Сычёва Галина Сергеевна
кандидат искусствоведения, методист
Центра дополнительного профессионального образования
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: sgs-music@yandex.ru

Gontarenko Galina N.
Professor at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: naukargk@mail.ru

Sycheva Galina S.
PhD in Art Studies, methodologist
at the Centre of Additional Professional Education
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: sgs-music@yandex.ru

Л. Е. ТЕРЛИКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФОНИЗМ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

В современном фортепианном исполнительстве, особенно с 70-х годов XX века, наметилась и всё более усиливается тенденция, которую можно обозначить как увлечение виртуозной стороной исполнения, стремление к «сверхскоростной» подаче звукового материала. «Скорость» и «громкость» становятся девизом многих концертирующих пианистов, что находит отражение и в определённом выборе репертуара, и в трактовке фортепиано преимущественно как инструмента ударно-шумового. Об этом с большой тревогой говорят и пишут музыканты и педагоги, методисты и критики в многочисленных статьях и рецензиях. И тревога их понятна: такие стороны пианистического мастерства, как способность тонко дифференцировать звуковую ткань, создавать изысканные красочные звуковые комбинации, выявлять фонические и темброво-колористические особенности фактуры, сегодня в арсенале исполнительских средств не доминируют. На первый план выходят иные приоритеты – автоматически ровная, несколько абстрактная, холодная игра виртуоза.

Одну из причин всеобщего увлечения виртуозной стороной исполнения ещё в 70-е годы обозначил Д. Рабинович: это «конкурсная эпидемия», по его мнению, принявшая «буквально всемирные масштабы» и «... возродившая в подрастающих поколениях, правда, несколько модернизированную в своих проявлениях стародавнюю виртуозническую пианистическую цель» [7, с. 153].

Нельзя не признать, что достижение вершин виртуозного мастерства, безудержная «гонка за скоростями» становятся альфой и омегой работы многих педагогов средних и высших музыкальных учебных заведений, воспитывающих новые поколения пианистов. Безусловно, такая направленность творческих усилий не располагает к вдумчивому восприятию и созерцанию звучности, неторопливому вслушиванию в красоту звука, любованию его переливами и красками. Не случайно и на концертах студентов нередко фигурирует «музыкальная ткань, похожая на серое солдатское сукно» [6, с. 54]. Очевидно, что в системе подготовки пианистов на всех ступенях музыкального образования существуют значительные пробелы. Это предопределяет актуальность постановки проблемы фактурного фонизма как одной из специфических проблем фортепианного исполнительства и педагогики.

Цель данной статьи – привлечь внимание педагогов и исполнителей к вопросам воспитания культуры звука, развития темброво-колористических представлений, обучения навыкам искусного воплощения на инструменте фонической стороны музыкального произведения. Важность обозначенной проблематики обусловлена тем, что любовь к фортепианному звуку и звуковым краскам, стремление к поискам ярких и разнообразных звуковых сочетаний необходимо прививать учащимся с самых ранних лет обучения (см.: [5, с. 68]).

Не претендуя на всестороннее освещение проблемы фонизма, рассмотрим ряд принципиальных направлений в работе музыкантов, которые должны стать обязательной составной частью общей методики обучения пианистов. Их условно можно сгруппировать, ориентируясь на следующие вопросы:

– формирование умения прочитывать текст произведения в ракурсе фонических и темброво-колористических свойств фактуры;

– знание темброво-динамических возможностей фортепиано и оснащение исполнителей комплексом средств воплощения искомого звукового образа, закодированного в нотной записи;

– воспитание культуры слуха, в частности, темброво-колористической и пространственно-акустической его сторон.

Остановимся подробнее на каждом из названных направлений.

Фонический слой музыки как реальная звуковая материализация образного строя произведения содержится в структуре любой музыкальной ткани, но наиболее ярко он проявляется в фортепианной музыке благодаря специфике фактурной организации. В этом отношении фортепиано не имеет себе равных среди всех других классических инструментов и может быть сравнимо лишь с оркестром. С фонической стороной фортепианной фактуры связан

тот или иной характер звучания, что способствует возникновению разнообразных ассоциаций: пространственно-акустических, зрительных, живописных.

Как известно, фактурная организация звуковой материи – важный параметр композиторского стиля. Благодаря обширной регистровой шкале композитор имеет возможность создавать безграничное множество звуковысотных комбинаций в зависимости от художественных задач. Поэтому выявление уровня фонизма, его колористической, тембровой специфики – необходимая составная часть всякого целостного исполнительского анализа сочинения.

Аналитическую работу исполнителя с текстом нельзя недооценивать, так как искажённые или неясные представления о фонической стороне изложения могут привести к стилистически неубедительной трактовке. При анализе необходимо учитывать: тип фактурного рисунка и характер взаимодействия пластов, линий и голосов в многослойной ткани; регистровые перемещения фигураций или созвучий; удвоения, задержания, имитации и подголоски; степень и формы использования средств громкостной динамики в диапазоне от ***ppp*** до ***ffff*** . Здесь всё влияет на формирование фонических свойств ткани и, в конечном итоге, воздействует на слушательское восприятие.

Изобразительно-колористические свойства музыкальной ткани наиболее ярко проявляются в творчестве таких композиторов, как К. Дебюсси, М. Равель, А. Скрябин, И. Стравинский, Б. Барток, Ф. Пуленк, О. Мессиан, А. Онеггер, А. Жоливе, Б. Бриттен, В. Артёмов, Э. Денисов. В фортепианных сочинениях этих авторов красочная сторона фактуры выходит на первый план, подчёркивается, а при восприятии активно воздействует на слушателя. Игра со звуком и звучностями, поиск «неслыханных» сонористических эффектов, тонкая и разнообразная звуковая нюансировка составляют квинтэссенцию их стилистики (см.: [4, с. 164]). Задача исполнителя – лишь скрупулёзно следовать авторским указаниям, подробно выписанным в тексте сочинений и помогающим успешно реализовывать звукокрасочные идеи композитора.

Более сложным представляется выявление уровня фонизма в произведениях композиторов романтического направления – Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана, И. Брамса, С. Рахманинова, Н. Метнера, а также постромантизма – С. Прокофьева, Р. Щедрина, Д. Шостаковича и ряда других. Здесь проявления темброво-фонических свойств фактуры зачастую весьма завуалированы и опосредованы, так как являются не столько самоцелью, сколько средством для выражения более значимых эмоционально-образных, психологических, лирических или эпических сторон художественного содержания. Звуковые эффекты, живописность и красочная декоративность звучания, разнообразные колористические находки при этом обычно не выступают на «поверхность».

Тем не менее, их роль в воплощении образного строя произведения чрезвычайно важна: ведь именно характер звучания ткани является основным фактором возникновения тех или иных ассоциаций. Если этим пренебречь, музыка потеряет своё обаяние, своё воздействие на слушателя, окажется «вещью в себе». Поэтому при анализе сочинения необходимо выявить всё, что в той или иной степени влияет на звуковые характеристики фактурных линий или голосов, мелодического рельефа и фона, способствует воссозданию пространственно-акустического эффекта звучания. Здесь перед исполнителем стоит более сложная задача – не только чётко и интонационно выразительно «произнести» все пласты многослойной фактуры, но и создать особую звуковую «атмосферу», обволакивающую музыкально-поэтическую речь. Решение подобной «сверхзадачи» – непременное условие стилистически убедительной интерпретации произведения.

Наиболее примечательно в этом отношении творчество С. Рахманинова, у которого фоническая и функциональная стороны фактуры равноценны, их совмещение происходит постоянно, что становится одной из ведущих черт стиля. В результате возникают объёмные музыкальные пространства, наполненные оригинальными звуковыми сочетаниями; как бы «удаляясь в глубину», выстраивается множество планов; ткань расцветает яркими красками. Всё это придаёт рахманиновской музыке совершенно неповторимый звуковой колорит, восхищающий не одно поколение слушателей.

Возвращаясь к вопросам исполнительского анализа, подчеркнём: умение выявлять фонические и темброво-колористические особенности изложения и на основе этого создавать собственную концепцию звучания является важным элементом методики обучения пианистическому мастерству.

Вторая группа вопросов, которые необходимо рассмотреть, – оснащение пианистов комплексом средств воплощения звуковой красочности, заложенной в произведении композитором.

В контексте проблемы фонизма фортепианной фактуры первым из всего спектра пианисти-

ческих умений и навыков следует назвать умение осознанно подходить к темброво-динамическим и акустическим ресурсам фортепиано. Что здесьподразумевается? Прежде всего, пианист должен знать и умело использовать в игре физико-акустические свойства деки: усиливать и суммировать различные частоты колебаний струн в разных регистрах, поддерживать обертональное насыщение звучания. Благодаря резонаторным приспособлениям инструмента призвуки, возникающие при ударе молоточка по струне, создают тонкий обертоновый «шлейф», продлевающий звучание долгой ноты. Эффект обертонового резонанса, ярко проявившийся в музыке К. Дебюсси и использовавшийся еще Ф. Шопеном, способен вызвать у слушателя «... ощущение полноты, объёмности, *нарядности* фортепианного звучания...» [2, с. 27].

Эти свойства фортепиано получили дальнейшее развитие в творчестве многих современных композиторов, применяющих технику сонористики, – О. Мессиана, П. Булеза, К. Сероцкого, В. Артёмова и ряда других. Необычайное богатство, «буйство» звуковых красок, характерное для стилевых направлений второй половины XX века, позволяет трактовать фортепиано во всей полноте его универсальных возможностей. Появилась и шкала новых исполнительских приёмов: звук, приглушаемый пальцем на струнах; скольжение ладонью по струнам; удар в металлическую раму или по крышке рояля; игра ребром ладони, щипковое звукоизвлечение и многие другие новации.

Однако в арсенале исполнителя есть немало и вполне традиционных средств воплощения красочно-фонических свойств фактуры: различные приёмы туше, артикуляционная техника, динамическая нюансировка, наконец, искусство педализации. Конечно, в практике исполнительства каждый из названных приёмов находит своё индивидуальное преломление, связанное как с уровнем мастерства пианиста, так и с особенностями авторской стилистики. Нередко общепринятые способы звукоизвлечения, градации звучности в творчестве разных композиторов получают настолько индивидуализированное выражение, что от пианиста потребуется весьма искусное владение всей палитрой игровых навыков. В первую очередь это касается освоения разнообразных приёмов туше – от martellato, придающего звучанию яркость и звонкость, до нежнейшего, «бархатного» прикосновения-осязания клавиши, необходимого для передачи «имматериальных» звуков. К сожалению, искусство владения мягким, «бескостным» туше постепенно утрачивается, его вытесняют ударно-шумовые способы игры, что не может не вызвать озабоченности многих известных музыкантов.

Большую роль в создании различных тембров звучания, сумрачного или просветлённого колорита, пространственных эффектов приближения или удаления звучности играет искусство динамической нюансировки – тонкая дифференциация силы звука в разных голосах многослойной фактуры. Исполнитель должен найти нужную меру звучания (громкого или тихого) для каждой фактурной линии – мелодии, подголосков, фона, иначе все элементы изложения выйдут на первый план, и музыка потеряет звуковой объём. Наиболее важный этап – работа над взаимодействием отдельных голосов, линий, слоёв музыкальной ткани, поиск звукового баланса в достижении акустического целого.

Характерно, что в XX веке палитра исполнительских приёмов обогатилась не только оригинальными способами «добывания» звуков, но и новыми видами динамической нюансировки. Наряду с традиционными средствами громкостной динамики – от ***pppp*** до ***ffff*** – появляются такие специфические, как «микродинамика» и «внутриаккордовая динамика».

«Микродинамика», называемая ещё динамикой интонации, широко используется в творчестве К. Дебюсси, А. Скрябина, А. Шёнберга, О. Мессиана и представляет собой особый вид «точечной» акцентуации отдельного тона или интервала, выделенных в тексте с помощью штрихов-акцентов. Новая идея динамической нюансировки ярко проявилась в таком оригинальном фактурном явлении прошлого столетия, как пуантилизм. Благодаря разнообразным штрихам возникает красочно-мозаичное звуковое полотно: звуки «вспыхивают» как искры, голоса-точки «перекликаются», акустическое пространство звучания словно мерцает.

Темброво-колористические возможности расцвечивания музыкальной ткани создаются и посредством включения в гармонию далёких «диссонантных» обертонов, не родственных ей. Как правило, выстраиваются огромные аккордовые вертикали, состоящие из большого количества звуков (аккордовые «гроздья»), требующие от исполнителя искусной динамической градации внутриаккордовых звуков. Об этом очень интересно пишет В. Гизекинг в своих заметках о пианистическом мастерстве. Будучи выдающимся интерпретатором музыки импрессионистов, он считает, что для правильного звукового смешения консонирующие тоны в аккорде должны извлекаться громче, чем диссонирующие [3, с. 236]. Несомненно, потребуется тончайшая дифференциация звукоизвлечения, поскольку пальцы должны прикасаться

к клавишам с необходимой силой, так как даже один слишком выделенный звук разрушаетхудожественное впечатление. [3, с. 245].

Рассматривая вопросы исполнительского воплощения красочно-фонических свойств фактуры, нельзя не затронуть, хотя бы в общих чертах, проблему искусной педализации. Ведь в контексте обозначенной проблематики роль педальной техники трудно переоценить. По существу, педаль является основным средством удержания широких аккордовых вертикалей, сведения звуковых потоков в нерасторжимое акустическое целое, создания звукового «аромата». Благодаря уникальным свойствам педалей становится возможной интеграция отдельных звуков в общую звуковую среду, реализация пространственных эффектов – звучания, обертоновой «вуали» и т. п.

Несмотря на то, что об искусстве педализации сказано и написано достаточно много, эта важнейшая область деятельности исполнителя по-прежнему остаётся наиболее уязвимой. Несомненно, владение всем богатством педальных красок является непременным условием адекватного воплощения звукового замысла композитора. Поэтому требуется постоянное совершенствование техники педализации, особенно в аспекте применения полу-, четвертьпедали, «вибрирующей» и «смешивающей» педали, искусного использования эффекта взаимодействия левой и правой педалей, создающего тонкий обертоновый «шлейф». Вопросы искусной педализации, как и работа над красочностью звучания, тесно переплетаются с проблемой воспитания культуры слуха – третьей из названной группы вопросов.

Проблема совершенствования слуховых способностей музыканта – одна из тех «вечных» проблем музыкального образования, которая волнует всегда и всех. Требование развивать и повышать слуховую культуру пианиста, давно и многократно повторяясь в литературе, превратилось уже в трюизм. Однако сколько бы эти вопросы ни выносились на всеобщее обсуждение, сколько бы ни рассматривались в теории, острота их не притупляется.

О перспективности и универсальности «слухового метода» обучения, в основе которого лежит формирование музыкально-слуховых представлений («внутреннего слуха») с самых ранних лет, писали в разное время такие выдающиеся педагоги и методисты, как К. А. Мартинсен, Б. Теплов, Б. Струве, С. Майкапар, Г. Коган, Г. Нейгауз, М. Варро. Преимущества этой методики обучения вполне доказаны, однако и сегодня лишь отдельные педагоги следуют в своей работе направлениям «слухового метода». В результате – многие стороны слуха оказываются недостаточно развитыми, в первую очередь – фактурный, темброво-фонический и колористический слух.

Научить «... слушать фортепиано как выразительный “язык тембров”, прививая умение “писать” фортепианным звуком как живописец – красками...» [1, с. 65], – одна из важнейших и, пожалуй, наиболее сложных задач фортепианной педагогики. Её осуществление в значительной степени зависит от целенаправленного и последовательного воспитания темброво-динамического слухового воображения с первых шагов обучения игре на фортепиано.

Способность слуха анализировать и оценивать возникающие во время игры звуковые пространства, их акустическое наполнение и объём, слышать «жизнь» звука во времени – ещё одна сторона единого слухового феномена. Её условно можно обозначить как *пространственно–акустический* слух (по аналогии с мелодическим, гармоническим, фактурным и др.). Если исполнитель не умеет слышать и контролировать свою игру в плане акустики (как бы из зала), то «звучность теряет акустическую активность, “эхо простора”..., остаётся у клавиатуры» [2, с. 186]. Исполнение становится серым и монотонным, исчезают колористические и динамические оттенки фортепианной звучности.

Для воспитания пространственно-акустического слуха совершенно необходима работа за инструментом с поднятой крышкой: тогда резонирующие и суммирующие свойства деки усиливаются, звукиобретают «полётность», играют красками. Пианист сможет ясно услышать красочное богатство фортепиано, получив возможность управлять тембрами и динамикой рояля, обогащая собственную колористическую палитру. Немаловажно и то, что оттачиваются контролирующие способности слуха, способность отмечать любую звуковую неровность, любое отклонение от требуемого звучания, улавливать едва заметные колебания «микродинамики», различать тонкие градации звучности – от ***pppp*** до ***ffff***, оценивать обертоновые «вуали».

Таким образом, суммируя всё вышеизложенное, можно сделать ряд выводов:

1. Проблема фактурного фонизма является актуальной проблемой фортепианного исполнительства и педагогики. Фонический слой фактуры определяет характер звучания музыкальной ткани и требует внимательного и заинтересованного отношения со стороны исполнителя.

2. Система профессиональной подготовки пианистов должна включать, как обязательную составную часть, оснащение учащихся комплексом исполнительских средств адекватного воссоздания фонических и колористических особенностей фортепианного изложения.

3. К основным направлениям методики обучения относятся:

– формирование навыков анализа текста в ракурсе фонических свойств фактуры;

– изучение темброво-динамических и акустических ресурсов фортепиано;

– развитие комплекса умений и навыков воплощения искомого звучания;

– воспитание слуховой культуры, особенно темброво-колористической и пространственно-акустической сторон слуха.

В заключение подчеркнём, что культивирование звукокрасочных слуховых представлений целесообразно начинать уже на ранних этапах обучения игре на фортепиано.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баренбойм Л.* За полвека: Очерки. Статьи. Материалы. Л.: Сов. композитор, 1989. 368 с.
2. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. Изд. 2-е, доп. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
3. *Гизекинг В.* Статьи о пианистическом искусстве // Исполнительское ис-кусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1975. Вып. 7. С. 221–249.
4. *Назайкинский Е.* Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии // Назайкинский Е. История в музыке: избр. исслед. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. С. 141–164.
5. *Неволина С., Фофанова М.* Выразительные возможности фортепианного звука и воспитание пианиста // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства: сб. ст. Челябинск: ЧИМ им. П. И. Чайковского, 2005. С. 56–69.
6. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1988. 240 с.
7. *Рабинович Д.* Исполнитель и стиль: избр. ст.: в 2 вып. М.: Сов. композитор, 1979. Вып. I: Проблемы пианистической стилистики. 320 с.

REFERENCES

1. *Barenbojm L.* Za polveka: Ocherki. Stat'i. Materialy [For Half a Century: Essays. Articles. Materials]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1989. 368 p.
2. *Gakkel' L.* Fortepiannaja muzyka XX veka: Ocherki [Piano Music of the XXth Century: Essays]. 2nd supplemented edition. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 288 p.
3. *Gizeking V.* Stat'i o pianisticheskom iskusstve [Articles about Pianistic Art]. Ispolnitelskoe iskusstvo zarubezhnykh stran [Performing Art of Foreign Countries]. Moscow: Muzyka Press, 1975. Issue 7. P. 221–249.
4. *Nazajkinsky E.* Rol' tembra v formirovanii temy i tematicheskogo razvitija v uslovijah imitacionnoj polifonii [A Role of the Timbre in Formation of a Subject and Thematic Development in the Conditions of Imitating Polyphony]. Nazajkinskij E. Istorija v muzyke [History in Music]: selected studies. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2009. P. 141–164.
5. *Nevolina S., Fofanova M.* Vyrazitel'nye vozmozhnosti fortepiannogo zvuka i vospitanie pianista [The Expressive Capabilities of Piano Sound and Training of an Pianist]. Voprosy fortepiannoj pedagogiki i ispolnitel'stva [Problems of Piano Pedagogic and Performing Art]: collected articles. Chelyabinsk: Chelyabinsk P. Tchaikovsky Institute of Music, 2005. P. 56–69.
6. *Neygauz G.* Ob iskusstve fortepiannoj igry [About the Art of Playing Piano]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 240 p.
7. *Rabinovich D.* Ispolnitel' i stil' [A Musician-Performer and Style]: selected ar-ticles: in 2 issues. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. Issue I: Problems of Piano Stylistic. 320 p.

ФОНИЗМ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Данная статья посвящена актуальным проблемам совершенствования современных методик профессиональной подготовки пианистов. В центре внимания – фонические и темброво-колористические свойства фортепианной фактуры, их роль в создании художественно убедительной интерпретации исполняемого произведения. Статья призвана сконцентрировать внимание концертирующих исполнителей и педагогов на проблеме формирования высокоразвитой культуры звука и совершенствования звукокрасочных представлений учащегося с ранних лет обучения. Определение уровня фонизма, его колористической специфики – необходимый эле-

мент комплексного исполнительского анализа музыкального сочинения. Это следует признать особенно важным для освоения тех стилей, где характер звучания является приоритетной стилевой характеристикой и способствует возникновению пространственно-зрительных ассоциаций. Автором предложены перспективные пути оснащения современного учащегося-пианиста дифференцированным комплексом исполнительских средств, содействующих воссозданию свойств фортепианной фактуры в целях реальной звуковой материализации образного строя произведения. Основные направления предлагаемой методики связаны с формированием навыков исполнительского анализа текста в плане фонических свойств фактуры, совершенствованием слуховой культуры пианиста, изучением тембровых, динамических и акустических возможностей фортепиано. При этом к развитию звукокрасочных представлений учащихся весьма целесообразно обращаться на ранних этапах обучения фортепианной игре.

Ключевые слова: фортепианная фактура, фонические свойства, звукокрасочные представления, исполнительский анализ фортепианного произведения.

SOUNDING OF PIANO FACTURE AS A PROBLEM OF MUSICAL PEDAGOGY

The article is devoted to the actual problems of improving the contemporary methods of professional pianists training. The focus is on the phonic and timbre-colouring properties of the piano texture, their role in creating an artistically convincing interpretation of performed music. The purpose of the article is to concentrate the attention of concerting performers and teachers to the problem of formation the highly developed sound culture and perfection the pupil's sound-colour concepts from early years of education. The definition of the level of sounding and its colouristic specifics is a necessary component of any performing analysis of a musical composition. This is especially important for those styles where the character of sounding is the priority stylistic line and forms the basis for the emergence of space-visual associations. The author suggests perspective ways of supplying a contemporary student pianist with a differential complex of performing means which assist realizing the properties of piano facture with a view to real sound materialization of the imagery system of the work. The main directions of the proposed methodology are connected with formation of text analysis skills in aspect of the phonic properties of texture, the improvement of the pianist's auditory culture, the study of timbre, dynamic and acoustic capabilities of the pianoforte. Moreover it is highly advisable to start the development of students' sound-colour concepts at the early stages of learning to piano play.

Key words: piano facture, phonic properties, sound-colour concepts, performing analysis of the piano work.

Терликова Людмила Евгеньевна
профессор кафедры фортепиано
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: naukargk@mail.ru

Terlikova Lyudmila E.
Professor at the Department of Piano
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: naukargk@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

М. Я. КУКЛИНСКАЯ
Колледж музыкально-театрального искусства им. Г. П. Вишневской, г. Москва

«СКАЗКИ ГОФМАНА» Ж. ОФФЕНБАХА – МУЗЫКАЛЬНАЯ КВИНТЭССЕНЦИЯ РОМАНТИЗМА

Прежде чем мы обратимся к основной теме статьи, необходимо сделать следующие замечания: мы рассматриваем оперу Ж. Оффенбаха действительно как музыкальную квинтэссенцию романтизма, а не квинтэссенцию музыкального романтизма. Это отличие принципиально, поскольку, во-первых, в центре нашего внимания изначально оказываются вопросы романтической философии, эстетики и наиболее общие черты романтического стиля в целом, реализуемые в опере; во-вторых, к моменту кончины Ж. Оффенбаха, в 1880 году, музыкальный романтизм вступил в позднюю стадию своего развития. К этому времени были написаны все оперы Р. Вагнера – за исключением «Парсифаля». На фоне такого «соседства» оффенбаховские «Сказки Гофмана» (впрочем, как и любая другая французская опера 1880-х годов) выглядят почти наивно и никак не могут претендовать на роль «квинтэссенции музыкального стиля» всей романтической эпохи.

Как известно, опера «Сказки Гофмана» не была закончена автором, что послужило поводом для возникновения более десятка её редакций. Редактирование касалось, в основном, последовательности действий и количества номеров. «Базовой» для большинства редакций после 1905 года стала партитура, изданная в 1907 году Полем Шуденом и закрепившая основную последовательность номеров версии Р. Гюнсбурга–Блоха. В 1987 году появилась редакция Майкла Кея (см.: [5]) . Именно в ней были добавлены номера, придавшие опере смысловую и драматургическую стройность и сделавшие её «музыкальной квинтэссенцией романтизма».

Но сначала назовём те основополагающие положения романтической эстетики, которые, по сути, были проиллюстрированы «Сказками Гофмана» Ж. Оффенбаха:

– одним из «краеугольных камней» романтической философии является личность художника-творца, демиурга. «В исходных положениях романтической эстетики познание мира – это прежде всего самопознание» [1, с. 12];

– романтики воспринимают искусство как единственную силу, способную преобразовать либо создать новый мир. Ф. Шлегель писал: «Какого же рода философия выпадает на долю поэта? Это – творческая философия, исходящая из идеи свободы и веры в неё и показывающая, что человеческий дух диктует свои законы всему сущему и что мир есть произведение его искусства» [1, с. 57];

– романтическое «двоемирие», а точнее, «многомирие», рождённое антитезой «реальность – творческий вымысел», требует особых условий бытования. Способом объединения миров служит система «двойников», а самым органичным способом перехода из реального пространства в иное становится всеохватывающая романтическая ирония.

Особенность, отличающая редакцию Майкла Кея от предыдущих, увеличение роли Музы/Никлауса, сцепляющей всё действие и определяющей основную идею произведения: единственно возможная любовь для художника (поэта, музыканта и т. д.) – это любовь к искусству. Она служит источником творчества и порождает истинное вдохновение. Любовь к реальной женщине у художника – всего лишь отражение, «двойник» любви к некоему идеалу, созданному его творческим воображением. Реальный образ разрушает гармонию художника и мира, творчество – восстанавливает её. Эта главная идея оперы находит выражение в трёх драматургически узловых номерах: Куплетах Музы из Пролога, Романсе Никлауса и Эпилоге. Она же становится поводом для

изумительного ариозо Гофмана, прерывающего Песню о Кляйнзаке. Оффенбах создаёт здесь одну из самых трогательных в оперной истории картин поэтического вдохновения. Беспокойство, которое овладевает Гофманом, ощутившим «божественное присутствие», его стремление к «переходу в иное пространство» переданы композитором чрезвычайно тонко: сбивающийся ритм струнных, хроматические мотивы в вокальной партии, «ищущие путь» к основной теме и, наконец, сама тема – великолепная свободная лирическая мелодия с широким ходом на септиму вверх (Пример 1).

Вернёмся к образу, который, наряду с Гофманом, принадлежит к главным персонажам оперы и является, по сути, alter ego поэта. Это Никлаус. Идея «двойничества» Музы/Никлауса (приписываемая В. Фельзенштейну) абсолютно логична и соответствует принципам романтического «двоемирия». Всеобъемлющий, но условный образ Музы требует «земного» двойника, коим и является повсюду следующий за Гофманом Никлаус. Одновременно Никлаус является и «двойником», «отражением» самого Гофмана: Муза сопровождает поэта, Никлаус – человека. Чрезвычайно важны интонационные связи между этими двумя персонажами. Сравним, к примеру, тот же Романс Никлауса (Пример 2) с темами Гофмана (Примеры 1, 3, 4).

Оффенбах связывает персонажей Гофмана и Музу (через Никлауса), создавая интонационный комплекс лирических тем, для которых характерны обилие хроматики, придающей особую изысканность мелодике, «порывы» на сексту или септиму вверх, преобладание бемольной сферы с её углублённым «интимным» колоритом, гибкий ритм.

Разделение пространства оперы на мир реальный (Пролог и Эпилог) и миры, рождённые творческим воображением художника-творца, романтического демиурга (акты «Олимпия», «Антония», «Джульетта»), влечёт за собой и других групп «двойников». Кратко рассмотрим две основные: женские образы и образы «злодеев».

Итак, все три возлюбленные Гофмана – Олимпия, Антония и Джульетта – это «двойники» Стеллы, причём каждая из женщин представляет ту или иную сторону её натуры. Какие способы организации музыкального текста избирает Оффенбах для воплощения идеи «двойников»? На первый взгляд, здесь нет какого-либо объединяющего приёма. Во-первых, у Стеллы крошечная вокальная партия – фактически несколько малозначимых реплик. Во-вторых, каждая из трёх героинь контрастирует оставшимся двум, так что речь может идти не об объединении образов, а об их противопоставлении. Но всё-таки это маски («двойники»), которые меняет Стелла, формально являющаяся главной героиней оперы.

Наиболее понятна с точки зрения образа кукла Олимпия – безмозглое и бездушное существо в красивом одеянии. Пародийные по сути и блестящие по виртуозности знаменитые Куплеты – главная, но не единственная характеристика Олимпии. «Принцип двоемирия», используемый на уровне музыкального материала оперы, позволяет нам увидеть образ Олимпии, каким его представляет ослеплённый любовью Гофман. Перед нами вновь великолепный по выразительности и страстности высказывания пример «романсного» типа лирики (Пример 4).

Образ Антонии традиционно воспринимается как безусловно лирический. Но насколько правомерна подобная трактовка? «Она – ангел!» – восклицает влюблённый Гофман. «Она – актриса!» – пытается остановить его Никлаус, и не случайно именно здесь Романс о скрипке призывает Гофмана к «чистейшей и всесильной любви к искусству». «Сжигаемая страстным желанием петь певица, которой запрещено петь», – характеризует Антонию В. Фельзенштейн [3, с. 246]. Выбор между любовью к Гофману и страстью к музыке, перед которым поставлена Антония, сделан в пользу губительной для неё страсти к искусству. Подлинная натура Антонии, полная вдохновенного порыва и неистового желания творить, ярче всего проявляется в знаменитом Трио, а её иная, лирическая, природа так же, как и в истории с Олимпией, получает воплощение через образ Гофмана – автора романса, который Антония поёт в начале действия.

Самым загадочным женским образом, пожалуй, становится куртизанка Джульетта. Недаром новелла, лежащая в основе действия, связана с зеркалом – одним из наиболее мистических предметов в представлении романтиков. В центре действия – вдохновенный дуэт Гофмана и Джульетты, в котором звучат едва ли не самые выразительные любовные темы поэта (Пример 3).

Как мы видим, все три женских образа не имеют явных интонационных связей. Более того, музыкальные характеристики названных трёх героинь построены по принципу контраста – как, собственно, и должно быть, согласно идее «масок-двойников». Откуда же это ощущение удивительной драматургической

цельности оперы? Мы полагаем, что это следствие новаторского драматургического приёма, используемого Ж. Оффенбахом: композитор объединяет три абсолютно контрастных женских образа через интонационный комплекс, принадлежащий главному герою оперы. Этот приём порождён логикой исключительно романтического мышления: все героини созданы творческим воображением Гофмана. В его сознании они объединены, любовь к Олимпии, Антонии и Джульетте сплетается в любовь к «синтезирующему» идеалу – Стелле.

То же самое происходит и с группой «двойников-злодеев». В Прологе Гофман сразу ошеломляет Линдорфа, сообщив: тот-де, является его «злодеем и убийцей». Заметив, что к этому моменту действия Линдорф даже не знаком с Гофманом, а поэт, в свою очередь, не догадывается о попытках Линдорфа соблазнить Стеллу. Но Гофман, интуитивно выбрав верный образ, уже начинает сочинять галерею своих злодеев – Коппелиуса, Миракля и Дапертутто. Для «злодейских образов» Оффенбах отбирает определённый комплекс средств. Он использует преимущественно низкую тесситуру баритонового диапазона, сольные номера Линдорфа и Дапертутто пишет в одноимённых тональностях (e-moll и E-dur), тему Линдорфа из Пролога превращает в лейтмотив «зла», с которым в акте «Олимпия» появляется Коппелиус, а в акте «Антония» – Миракль. Дополняют картину «дьявольские трели» и скерцозный тематизм Линдорфа и Коппелиуса, а также «мефистофельский хохот» Миракля во втором Трио. Мы получаем необычный пример оперной драматургии, в которой главный злодей – не один персонаж, асвоего рода «змий о трёх головах». Такой тип драматургии обусловлен воплощением идеи романтического «многомирия». Он органичен только в условиях романтического «двойничества».

Может быть, мощная литературно-эстетическая основа данного произведения всё-таки важнее музыкальной составляющей? На этот вопрос можно было бы ответить утвердительно, если бы не одно обстоятельство: Оффенбаху, как никому другому, удалось блистательно воплотить в музыке самое сложное и всеобъемлющее свойство романтической эстетики, а именно принцип романтической иронии.

В философских науках ирония определяется следующим образом: это «философско-эстетическая категория, характеризующая процессы отрицания, расхождения намерения и результата, замысла и объективного смысла» [2]. У романтиков это понятие сложнее и многозначнее. Ф. Шлегель называет иронию «... самой свободной манерой философствования и самой закономерной манерой её появления. Она ставит всё с ног на голову, позволяя философу и художнику возвыситься над самим собой» [4, с. 287]. Ирония у романтиков принимает безграничные формы, «замысел» и «объективный смысл» балансируют на грани реального и мистического, а сама она служит своего рода «пропуском» для свободного передвижения по всем романтическим пространствам.

В «Сказках Гофмана» ирония присутствует на всех уровнях. На самом общем из них ирония проявляется уже в том, что безжалостный насмешник, бузотёр и возмутитель спокойствия Жак Оффенбах, чьи музыкально-политические сатиры на протяжении полувека будоражили весь Париж, в конце жизни торопится (и почти успевает) написать оперу, которая становится одним из самых лирических и трогательных произведений в этом жанре.

Возникает вопрос: в каком жанре написана эта опера? Внешние признаки «opera comique» конфликтуют с явной лирической природой «Сказок…». Сам Оффенбах, не без иронии, разделил все сольные номера на две группы – омансы и куплеты. Каждый персонаж поёт либо романс, либо куплеты, либо и то и другое. Композитор щедро одарил романсами всех «положительных» персонажей: два поёт сам Гофман, по одному – Антония и Никлаус. Ещё один романс Гофмана, имевший место в Эпилоге, отсутствует в поздних редакциях. Оффенбах, кажется, упрямо не желает замечать, что в партитурах его соотечественников встречаются, к примеру, каватины и арии. Ещё экстравагантнее выглядит ситуация с куплетами. Такое обозначение, пускай и достаточно традиционное для opera comique и оперетты, композитор использует пять (!) раз (принято считать Куплетами знаменитый сольный номер Олимпии, хотя сам Оффенбах называет его просто «Scene»). Номера с такими названиями поют: Муза, полная решимости оберегать талант поэта, злодей Линдорф, Никлаус (пародируя влюблённого Гофмана), сам Гофман (вознося хвалу Бахусу) и непонятный с точки зрения фабулы Франц. Во втором из упомянутых Куплетов Франца Оффенбах оставляет ремарку, согласно которой, названный персонаж «делает неверный шаг и падает». Это прямое указание на вторгающийся в оперу опереточный приём. Композитор явно подсмеивается над нами, предлагая постоянную игру и «смену масок» на уровне жанра.

Другая сфера обитания романтической иронии связана с переходами от мира реаль-

ности к миру вымысла. Эта «мерцающая вибрация», загадочная волнующая игра с реальностью находит воплощение на протяжении всей оперы: в фантастическом хоре духов вина в Прологе; в двух мрачных экстатических трио из акта «Антония»; в Баркароле с её гипнотизирующим ритмом; арии Дапертутто, поющего о бриллианте (или о таинственном магическом кристалле?); в «зачарованной» арии Джульетты и, наконец, в Септете, где все участники как будто застывают в атмосфере «зазеркалья». В каждом из подобных эпизодов Оффенбах использует различные приёмы, создающие удивительный ирреальный характер музыки. Например, основное выразительное средство в Вальсе из I д. – прелестная мелодия, которая влечёт нас за собой, постоянно «обманывая», «мороча», подстраивая интонационные «ловушки». Пленительная, то и дело меняющая направление тема, завораживающий ритм кружения вкупе с тёплым тембром струнных и мягкой динамикой создают образ таинственного интимного мира (Пример 5).

Конечно, наиболее явными проявлениями иронии служат игровые – карнавальные и пародийные – приёмы. Перечислим некоторые из них:

– пародийное цитирование; в Прологе, например, Никлаус цитирует арию Лепорелло из «Дон Жуана» В. А. Моцарта;

– «сверхзлодейский» мотив Линдорфа, который собирает на небольшом отрезке времени столько «устрашающих» приёмов (использование тембров факторов, короткие нисходящие мотивы в минорному ладу и пунктирном ритме, «мефистофельские» трели в низком регистре и т. п.), что вряд ли может восприниматься всерьёз;

– в акте «Антония» композитором выписаны «петухи» (ремарка «il fait un couac»), которых смешит окружающих незадачливый Франц в своих Куплетах;

– в акте «Олимпия» множество забавных игровых приёмов, связанных с образом куклы, – это и момент «окончания завода», изображаемый с помощью glissando в партии солистки, и безумный безостановочный «бег по кругу» в эпизоде «отказа механизма» и потери контроля над куклой, за которой никто не в состоянии угнаться;

– отчасти к этой группе можно отнести Септет из акта «Джульетта», который на самом деле является… секстетом. В нём участвуют Джульетта, Никлаус, Гофман, Питичинаккио, Дапертутто и Шлемель. Все, умеющие считать до шести, понимают, что этот номер – всего лишь секстет с хором, поскольку воспринимать хор, дублирующий партии солистов, в качестве отдельного персонажа несколько странно. Тем не менее, этот ансамбль в партитуре П. Шудена носит название Септет.

Особо следует упомянуть Песню о Кляйнзаке. Интересно, что композитор обозначает её именно как песню, Chanson, хотя форма позволяет написать более привычные «Куплеты». Кто вообще такой этот Кляйнзак, и что он делает в этой странной истории? Вероятнее всего, «ближайший родственник» Крошки Цахеса: жалкий уродец, в котором, как в кривом зеркале, отражаются отвратительные гримасы реальности. «Осколки» этого уродливого мира впиваются в сердце поэта, а для охотно подпевающей толпы обывателей причуды Кляйнзака – всего лишь повод для насмешки. Двойственная природа песни снова воплощена средствами жанров-«масок»: в основе номера – шуточная песня в танцевальном ритме с незатейливой мелодикой, построенной на коротких фразах. Но достаточно композитору поместить Chanson в минорную сферу, с помощью оркестровки нисходящие к сильным долям хроматические пассажи деревянных духовых) придав мелодическому рисунку особую заострённость, – и вот уже квартовые возгласы «Flic flac!» звучат как хлёсткие удары, энергия, изначально заложенная в танцевальном ритме, переходит в отчаянный кураж, а музыка номера в целом приобретает гротескный характер. Эта сольная песня Гофмана становится особенно важной, потому что, на наш взгляд, именно отсюда, с оперной сцены, впервые протягивается нить к иронии (гротеску) иного уровня, а именно – к трагикомическим образам Густава Малера, чья Первая симфония появится только через 6 лет после оперы Оффенбаха.

Остаётся только пожалеть, что «Сказки Гофмана», этот «un enfant merveilleus» позднего романтизма, до сих пор находится на периферии научно-исследовательских интересов. Мы попытались показать, что внешняя простота этого произведения Ж. Оффенбаха обманчива, как карнавальная маска, за которой скрываются тонкая ирония и ранимая душа композитора.

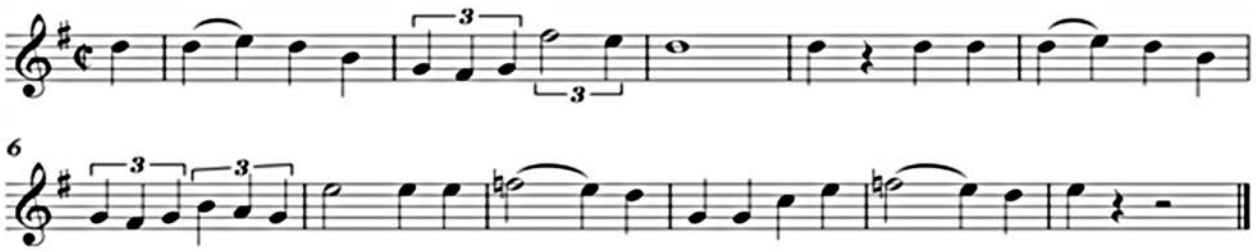
ЛИТЕРАТУРА

1. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / под ред. А. Дмитриева. М.: Изд-во МГУ, 1980. 640 с.
2. *Михайлов А.* Ирония // Культурология. XX век: Энциклопедия. URL: http://terme.ru/slovari/kulturologija-xx-vek-enciklopedija.html.
3. *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре. М.: Радуга, 1984. 408 с.
4. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. 480 с.
5. *Цодоков Е.* Метаморфозы «Сказок Гофмана». URL: http://www.operanews.ru/15022301.html.

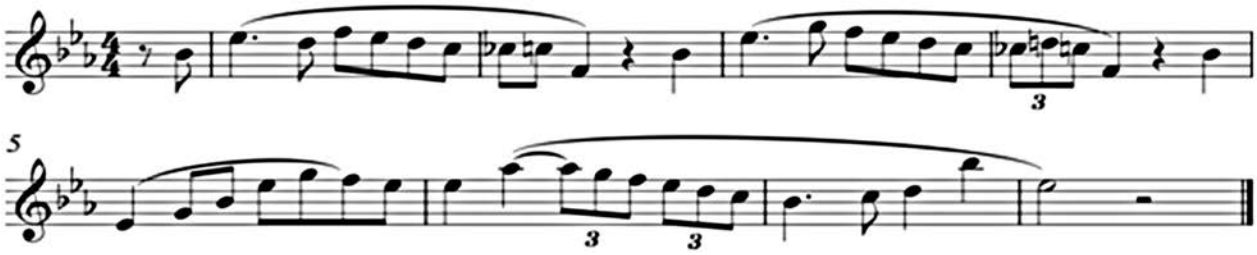
REFERENCES

1. Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov [The Literary Manifestos of West European Romantics]. Edited by A. Dmitriev. Moscow: Moscow State University Press, 1980. 640 p.
2. *Mihajlov A.* Ironiya [Irony]. Kul'torologija. XX vek: Jenciklopedija [Culturology. The XXth Century: Encyclopaedia]. URL:http://terme.ru/slovari/kulturologija-xx-vek-enciklopedija.html.
3. *Fel'zenshtejn V.* O muzykal'nom teatre [About Musical Theatre]. Moscow: Raduga Press, 1984. 408 p.
4. *Shlegel' F.* Jestetika. Filosofija. Kritika [Aesthetics. Philosophy. Criticism]: in 2 vol. Moscow: Iskusstvo Press, 1983. Vol. 1. 480 p.
5. *Codokov E.* Metamorfozy «Skazok Gofmana» [Metamorphoses of «The Tales by Hoffmann»]. URL: http://www.operanews.ru/15022301.html.

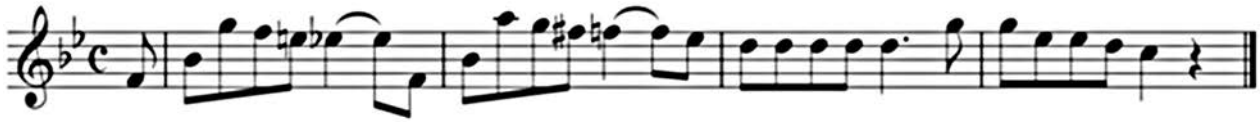
Пример 1
Песня о Кляйнзаке (I *д.*)



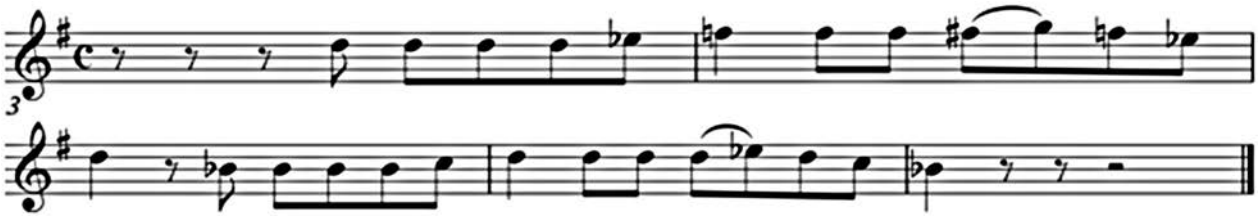
Пример 2
Тема Романса Никлауса (II *д.*)



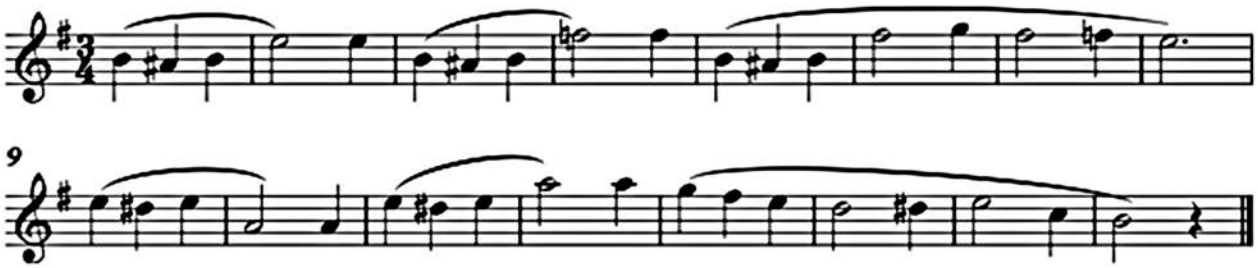
Пример 3
Дуэт Гофмана и Джульетты (III *д.*)



Пример 4
Тема Романса Гофмана (I д.)



Пример 5
Вальс (I д.)



«СКАЗКИ ГОФМАНА» Ж. ОФФЕНБАХА – МУЗЫКАЛЬНАЯ КВИНТЭССЕНЦИЯ РОМАНТИЗМА

В представленной статье рассматривается влияние принципов романтической философии и эстетики на композиционные, жанровые и интонационные особенности оперы «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха. С этой целью автором привлекаются и сравниваются различные редакции либретто и партитуры указанного сочинения. Целью исследования является установление причинно-следственных связей между спецификой романтического мышления и формой организации музыкального материала в условиях оперного театра. Используя метод комплексного анализа, автор статьи выявляет новаторские истоки подхода к вопросам оперной драматургии, избранного Ж. Оффенбахом. По мнению исследователя, этот подход обусловливается индивидуальным композиторским претворением таких основополагающих принципов романтизма, как образ художника-демиурга, «двоемирие», система «масок-двойников» и другие. Особое внимание в публикуемой работе уделено способам художественной репрезентации романтической иронии на оперной сцене. Автор статьи подробно рассматривает проявления данного феномена на различных уровнях театрального спектакля – от концептуального до мелодико-интонационного. Это позволяет исследователю сделать вывод о всестороннем воздействии романтической эстетики на основные законы оперного жанра, сложившиеся на протяжении XIX столетия.

Ключевые слова: Ж. Оффенбах, «Сказки Гофмана», романтизм, оперная драматургия, романтическая ирония.

J. OFFENBACH'S «THE TALES BY HOFFMANN» AS A MUSICAL QUINTESSENCE OF ROMANTICISM

The article examines the influence of romantic philosophy principles and aesthetics on the compositional, genre and intonation aspects of opera «The Tales by Hoffmann» by J. Offenbach. With that end in view, the author uses and compares some various versions of the named work libretto and score. The study aims to establish the cause and effect relationship between the specifics of romantic thinking and the form of organization as applied to musical material. Using the method of complex analysis, the author reveals the innovative sources of J. Offenbach's approach to the opera dramaturgy problems. In the researcher's opinion this approach is determined by the individual composer's interpretation

of such fundamental Romanticism principles as the image of the artist-demiurge, the «double-worlds» principle, the system of «masks-doubles» and other. A special attention in the published work is paid to the ways of representation of romantic irony at the opera stage. The author of the article examines in detail the manifestations of this phenomenon at the different levels of theatrical performance – from conceptual to intonation one. It allows the researcher to draw the conclusion about the romantic aesthetics comprehensive influence on the basic laws of opera genre which formed during the XIXth century.

Key words: J. Offenbach, «The Tales by Hoffmann», romanticism, opera dramaturgy, romantic irony.

Куклинская Марина Яковлевна
преподаватель
Колледж музыкально-театрального искусства им. Г. П. Вишневской
Россия, 111672, Москва
e-mail: mkno1@mail.ru

Kuklinskaya Marina Ya.
teacher
G. Vishnevskaya College of Music and Dramatic Art
Russia, 111672, Moscow
e-mail: mkno1@mail.ru

М. Ю. КОСИЛКИН
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЫ

Исследований сценического воплощения оперы очень немного: можно вспомнить диссертации последних десятилетий прошлого века – «Проблемы театральности оперы» И. Корн [3] и Е. Ногайбаевой-Браймэн о принципах воплощения оперы на экране [4]. Среди работ последних лет выделяются масштабные статьи в Интернет-ресурсе Opera News главного редактора этого сайта Е. Цодокова, освещающие проблемы режиссуры в опере.

Между тем, именно постановка оперы раскрывает существенные стороны авторского замысла, дошедшие до нас в музыкальной партитуре. В театральной постановке оперы музыка включается в особое – визуализованное – пространство и действо. Сложный комплекс восприятия музыки оперы на сцене зрителем-слушателем обеспечивается соавторством певцов-артистов, дирижёра, режиссёра, художника и других участников. Внешний облик персонажей (костюмы и пластика поведения), декорации, разнообразные атрибуты органично сплавляются в оперной постановке с композиторским текстом. Но эти параметры очень изменчивы, так как связаны с восприятием, толкованием; они отражают взгляды и мнения людей, конкретные идеологические и художественные установки общества в определённый период истории – «... "привязываются" к конкретным звуковым структурам историко-социальной конвенцией, самосознанием культуры» [6, 47].

В театральной постановке, таким образом, объект анализа можно условно обозначить как «сценический текст». Это выражение мало употребляется в научной литературе об опере или проскальзывает в виде метафоры. Так, например, в диссертационном исследовании А. Сокольской «Оперный текст как феномен интерпретации» [5], рассматривается проблема рецепции постановки оперы в особенностях исторического контекста. Автор декларирует изменения восприятия оперы на сцене как результат соотнесения с культурными мифами – актуальными представлениями общества.

Выражение «сценический текст» удобно тем, что может способствовать членению смыслового целого оперной постановки на отдельные сферы художественных средств. По существу, оно может быть трактовано как семиотическое понятие; наука о знаках, их значениях и символике рассматривает в качестве текстов самые разнообразные явления культуры, в том числе – общество и историю. В статье Т. Григорьянц это словосочетание фигурирует в заголовке – «Семиотика сценического текста», и автор выделяет три главные составляющие: авторский текст, режиссёрскую работу и работу актера [1].

В данной статье, в связи с задачей разбора и описания различных художественных средств в театральной постановке, разграничения необходимость более детального расчленения составляющих сценического текста. Являясь знаками разного порядка и масштаба, они могут дать возможность подробно «читать» сложный синтетический текст спектакля в координатах представлений общества – культурных мифах.

Иллюстрацией к проблеме выступает анализ оперы лидирующей по количеству сценических интерпретаций, – «Кармен» Ж. Бизе. Она необычайно многомерна, насыщена образами и коллизиями, что даёт возможность ей поворачиваться «лицом» к обществу, различному в своих идеалах. Это служит основанием для рассмотрения «Кармен» – и самой оперы, и её главной героини – как архетипа, подверженного мифическим переосмыслениям. Сравнительный анализ различных сценических текстов одного оперного произведения позволяет рассматривать не просто различия в звуковом воплощении (собственно вокальной партитуры), но отражения существенных черт и мотивов культуры во всей сложной фактуре музыкального спектакля.

Понятие «сценический текст» используемое в статье для анализа оперного спектакля, останется отчасти метафорическим – его теоретической разработке необходимо посвятить отдельное исследование. Но некоторые уточнения помогут конкретизировать предметные грани анализа и, в общем плане технику.

Естественно, что оперная постановка управляется идеей, являя собой концепцию режиссёра. Но рецепция этих факторов опирается на вполне определённые художественные средства, обретающие в семиотическом плане функции

знаков и символов. Так, цвет костюма персонажа может быть рассмотрен как знак эстетической привлекательности, художественной убедительности, исторической подлинности. Но та же деталь может быть истолкована компетентным зрителем как символ в свете магических знаний.

Во множестве постановок причёска Кармен украшена алой розой – этот цветок она обычно бросает Хозе, о чем он поёт ариозо во II действии. В новелле П. Мериме Кармен дарит Хосе свой цветок акации, который у древних египтян (этнограф Мериме считает происхождение цыган египетским) выражает одухотворённость и бессмертие. Равным образом её наряд – красная юбка с белой сорочкой и чулками – символизирует кровь, смертную муку с очищением.

Тема костюма Кармен может представлять самостоятельный интерес для исследования – стойкая традиция экзотической живописности её наряда восходит ещё к первым постановкам, о которых мы можем судить по картинам художников, запечатлевших исполнительниц эффектной роли. На портрете работы А.-Л. Дусе (1884) юбка – белая, но обильно изукрашенная золотом тесьмы и лепестков, драпированная целым букетом красных цветов. Ее дополняют изящные белые чулочки с плотным золотым орнаментом. Алый корсаж с наброшенным черным болеро перекликается с букетом алых цветов в волосах. Ясно, что эзотерическая символика здесь не столь уместна для зрителя – это просто знаки, отсылающие к французской карнавальной моде 80-х гг. XIX в. Костюм парижской Кармен времени Бизе – представление общества о блистательной цыганке, способной впечатлить не просто солдата, но аристократическую театральную публику.

С этим изображением перекликается портрет М. Врубеля, изобразившего в роли Кармен Т. Любатович (1895). Мы видим чёрный кружевной корсаж и большие букеты алых роз на плече и в чёрных волосах: символического белого цвета здесь нет вообще. А вот Э. Амбр в этой роли, изображенная Э. Мане на исходе 70-х гг. XIX в., вопреки символике Мериме – в платье голубого цвета и болеро, скорее кирпичного оттенка, чем алого. В портрете М. Кузецовой-Бенуа в роли Кармен А. Головина (1908) белая пышная, многослойная юбка и вуалевый белый палантин изукрашены мелкими красными цветочками. Они сочетаются с изумрудным лифом и оранжевыми бантами в сложной причёске. Это, скорее, не цветовая эзотерическая символика, а знак, отсылающий к живописной яркости красок в творчестве художников начала XX в.

Самая, наверное, знаменитая в XXI в. Кармен – Б. Урия-Монзон. В спектакле open air в Оранже (2004) она в лаконичном серовато-белом полотняном костюме – простой юбке и жакете. А в новой постановке Большого театра (2015) А. Кулаева с распущенными длинными волосами без цветов в платье цвета фрез, с изящными кружевами стального оттенка и ультрасовременным поясом. Никакой символики, дань современной фантазии в моде. Стоит отметить, что данные рассуждения не исключают того, что отдельный зритель-слушатель может видеть везде магические символы сообразно своей фантазии и знаниям.

Цвет костюма и украшения Кармен убеждают в том, что это немаловажный компонент восприятия образа. Как бы ни пела певица свою партию в чисто вокальном плане, для понимания её характера важно все, поэтому в сценическом тексте обозначим несколько важных параметров.

Постановку оперы определяет музыка, все остальные компоненты, так или иначе, фокусируются на вокальной партии. Поэтому первым слоем анализа сценического текста после собственно вокального воплощения становится психологический типаж, получающий воплощение в *мимике* и *жестах*. Они связаны непосредственно с композиторской интонацией, реализуемой певцом, но допускают ту свободу, которая реализуется в музыкальном высказывании. К этому тесно примыкает *внешний облик* артиста – его лицо, фигура, осанка; певицы с кротким личиком не поют Кармен.

Следующий слой средств сценического текста – *пластика движений*. Может показаться излишним подобное разграничение, но мелкие жесты являются, по существу, продолжением мимики интонирования. Пластика же поведения и особенности перемещения по сцене образуют актёрский рисунок роли. В постановке его осуществление, в отличие от мимики и прикладных жестов, допускает больше разнообразных решений свободного проявления режиссёрской фантазии. В современных спектаклях актёрам приходится зачастую, по замыслу режиссера, петь лёжа, стоя в неудобных позах, даже буквально в подвешенном состоянии, совершать акробатические прыжки и кульбиты. Всё это модифицирует характер, заданный вокальным интонированием, – композиторский текст в таком случае оказывается только макетом для выстраивания роли.

Интонирование, психологический облик, мимика и жесты, пластика движения – уровни сценического текста. Его моделирование и составляет существенный компонент, основу концепции спектакля для анализа оперной постановки в целом. Но она реализуется ещё комплексом изобразительных средств: это *костюмы*, *декорации*, разнообразные *предметы*, обращение

с которыми нередко задаёт психологический смысл сцене. Особое значение в последние десятилетия приобретает перенесение исторического оригинала действия в иные эпохи, осовременивание костюмов и антуража, лаконизм декораций, практически даже не намекающих на время действия.

Впрочем, Ф. Дзеффирелли в 1995 году ставил «Кармен» в Арена ди Верона со своим неутомимым размахом, – торцевая часть огромного амфитеатра вся целиком была заполнена декорацией добросовестно выстроенной Севильи в натуральную величину. Драгуны были на живых конях, повозку Микаэлы возил ослик, около 200 статистов представляли горожан, между ними носились собаки. Если ограничиться анализом того, как пели солисты, это не даст никакого представления о производимом на зрителей впечатлении, тем более что исполнители были не самыми эффектными. Эта постановка, спустя несколько лет, была осуществлена с русской меццо-сопрано Мариной Домашенко, и публика воспрянула духом. Восторгались её замечательным тембром и красотой, которая пребывала в идеальной гармонии с голосом и актёрским мастерством. Любопытно, что критики и зрители, увлеченные мастерским пением Домашенко и её партнеров (Марио Берти, Майи Дашук), перестали высказывать нарекания по поводу гигантизм декораций, требующих чрезмерно продолжительных антрактов для соответствующей смены.

Интересно рассмотреть одну из знаковых послевоенных постановок – в Большом театре с Ириной Архиповой. В чёрно-белом фильме 1959 г., запечатлевшем этот спектакль, предстаёт зрелая женщина с волевым лицом и энергичным поведением (жестами, пластикой). Она – явно предводительского темперамента, резонирующего героическому образу советской женщины послевоенного десятилетия. Рисунок её жестов напоминает патетических героинь советского кинематографа, которые отличались незавуалированной политической ориентацией на образ эпохи. Правда, в отличие от фильмов 30–40-х годов, работы М. Ромма, И. Хейфица, И. Пырьева, Т. Лиозновой, М. Калатозова (например, «Большая семья», «Чужая родина») отличаются поворотом к лирическому вектору героических историй. Так, в фильме Ф. Эрмлера «Неоконченная повесть», героиня Э. Быстрицкой камуфлирует риторическим тоном и политическим напором любовь к инженеру-инвалиду.

Хозе в этой постановке – Марио дель Монако, поющий свою партию на итальянском языке. Казалось бы, национальная традиция должна выделять его в советском спектакле, но он идеально соответствует партнёрше – сверкает своим уникальным тенором, подобным молнии, и это резонирует универсальной европейской символике 1950-х гг. В мужчине послевоенной эпохи общество желает видеть героя сильного, волевого, устремлённого – способного не остановиться даже перед убийством. Естественно, этот напор и решимость доминируют в финальной драматической сцене. Но и лирические соло в освещаемой постановке – хабанера Кармен и ариозо о цветке Хозе – полны масштабной рельефной экспрессии.

Совершенно иной предстаёт Кармен в запечатленном на киноплёнке в 1967 году спектакле Герберта фон Караяна с оркестром Берлинской филармонии и испанским балетом. Грейс Бамбри, юная темнокожая сопрано, сыграла «мюзик-холльную» красотку бродвейского идеала. Стройная и обаятельная, в аккуратном фартучке и с роскошной модно уложенной прической, она царила среди жуиров в котелках в Хабанере и была взвешенно темпераментной в заключительной сцене. Может быть, среди знаменитых постановок эта Кармен оказалась прощанием с модой на игривую женщину довоенного идеала. Ничего общего ни с властностью И. Архиповой или Е. Образцовой, ни с простотой и наглостью Дж. Мигенес, ни с роковой обречённостью А. Бальца! Как выразилась одна поклонница оперы в Сети, Бамбри была «... немного простушкой, которая недотягивала до роковой цыганки» [2].

Выдающиеся актрисы-певицы, играющие Кармен в разные десятилетия второй половины прошлого века, с одной стороны, следуют традиции воспроизведения её характера, с другой, создают актуальные, востребованные новыми временами образы.

В 1978 г. с тем же оркестром Венской филармонии и дирижером К. Клайбером «Кармен» поставил Ф. Дзеффирелли (Кармен – Елена Образцова, Хозе – Пласидо Доминго). Когда режиссер обсуждал с певицей будущий проект, ожидая ответа на вопрос, какой ей видится Кармен, он просто укусил её. Это была демонстративно новая Кармен-вамп, зловещая в своей магии влияния и готовая растерзать каждого, кто не откликался на её чары. Дуэт Образцовой с Доминго отвечал новым вариациям любви женщины и мужчины, которые складывались в европейском, да и в советском обществе. Властная женщина, прекрасно знающая, чего она хочет, совершенно не желала подчиняться воле мужчины.

В 1980-е годы выделяется опыт Ф. Рози в фильме «Кармен» (1984). Это не спектакль, снятый на плёнку, а яркое пленэрное пространство площадей, улиц, гор – как будто несколько запо-

здавшая реплика неореализму 1940–1950-х с его интересом к социальным низам и съёмкам на природе. «Кармен» Рози несёт отзвук этого стиля с его культом женщины в трагической роли – череды темпераментных проституток из низших слоев, подобных Д. Мазине в фильме Ф. Феллини «Ночи Кабирии» (1957) или Филумене (Софи Лорен) в «Браке по-итальянски» (1964).

Джулия Мигенес-Джонсон у Рози походит на них: ходит босиком, стирает бельишко в фонтане под наглыми любопытными взглядами севильских горожан – работников, ремесленников. Она груба в Хабанере, произносит слова резко, в стремительном движении: пробегает мимо своих зрителей, обвораживая привычными, простовато-вульгарными жестами, – приподнимает юбку, насмешливо щурится. Никакого стремления быть царственной красоткой; ей как будто безразлично, примут ли её за красотку. Босоногая Кармен у Мигенес – грубая, резкая, никаких изящных манер и изысканных нарядов, никаких украшений. Она живая, гибкая, стремительная. Не самое выдающееся сопрано, но благодаря темпераменту и образной органичности многие критики называют её сегодня самой символической Кармен XX столетия. Постановочные масштабы фильма Рози замечательно отражает сцена Куплетов Эскамильо (в исполнении Р. Раймонди). Гипермассовка на огромной площади, запруженной народом, – традиции Большой оперы в Большом кино.

В театре в 1980-е годы культивируются постановочная роскошь и высокий уровень драматического мастерства. В конце этого десятилетия (1989) в Метрополитен Опера с дирижером Д. Ливайном появляется «Гранд Кармен» с бесподобной певицей Агнесс Бальца и элегантно-лиричным Хосе Каррерасом. Бальца сокрушающе значительна! Она, как и Мигенес, ходит босиком, но это не «босоножка», уличная девчонка – она элегантно носит свои не очень затейливые наряды. Так и хочется назвать её интеллектуальной. Это новый нюанс в образе – независимая женщина, обречённая невозможностью гармонично существовать в мире мужских страстей и амбиций. Где корни такой трактовки? Непростой вопрос… Скорее всего, сама жесткость жизни и её осмысление накануне 1990-х, подводящих итоги столетию и миллениуму, потребовала в театре правды такого масштаба.

Последнее десятилетие прошлого века нуждается в художественном символе трагического осознания того, что абсолютная победа в феминизации отсвечивает иллюзорным блеском. Свободолюбивая женщина, бросающая вызов мужскому обществу со всеми его регламентами – у Бальца она кажется даже где-то презирающей мужчин. Она не пленяет своей красотой, уверенно безразлична к ней: хочет завлечь в свои сети – ей нет равных, хочет уйти – ничто её не удержит. Но, даже слушая любовное признание Хозе, Бальца склоняется, как бы защищается от него, вся в предчувствии опасности игры с мужчиной.

Любопытным примером в этом плане является шокирующая Кармен Джесси Норман – только декларируемые условности оперного театра могут объяснить этот феномен 1988 г. с оркестром Французского радио и японским дирижером Сейджи Озавой (партнеры Норман – Н. Шиков, С. Эстес, М. Френи). Чернокожая, с массивной фигурой и царственной статью она поет своим удивительным бархатным голосом, которому подвластны Вагнер, Шёнберг и Малер, джаз и спиричуэлс. Сама она говорила: «Я не испытываю никаких неудобств, что я большая и чёрная» рассчитывая на воображение театральных меломанов. Своей необыкновенно оригинальной внешностью Норман создавала образ femme fatal конца XX века – женщина становилась агрессивной хозяйкой жизни, она не оспаривала главенства мужчин, она его растаптывала – опровергала всей драматической силой своей игры.

Любопытную историю о правде воплощения образа поведал Ф. Дзеффирелли в фильме «Каллас навсегда». Сам он писал, что это вымышленная история, но она вполне в духе знаменитой оперной дивы. Каллас, потерявшая к этому времени голос, по предложению бывшего импресарио снимается в кинофильме «Кармен» под свою фонограмму. И отказывается выпускать фильм, который «обманывает» зрителей, – настолько важной для этой выдающейся певицы была, по свидетельству Дзеффирелли, правда пения и актерского поведения. Самое любопытное в этой исполнительской интерпретации заключено в соответствии образов своему времени, времени создания фильма (2002).

История, по замыслу Дзеффирелли, происходит в 1977 г., и ретро-мотивы находят отражение в визуальном оформлении – костюмах, интерьерах, бытовом реквизите. Но сыгранная Ф. Ардан Каллас-Кармен, как и другие персонажи снимаемого оперного спектакля, являются как будто двойной исполнительской интерпретацией. Актёры играют героев Бизе в манере, частично отражающей традиции времени постановки Дзеффирелли «Кармен» с Е. Образцовой и П. Доминго. Но одновременно эта «Кармен» является современной интерпретацией сценических образов Каллас. Она не столь фатальна,

как это было принято видеть в 1970-е годы, в ней нет безудержной агрессии, которые отличали саму оперную диву с ее обостренной нервозностью в жизни и на сцене. Она мягче, рассудительнее, более сдержанная и лиричная. Это отражено в светской сцене с импресарио, когда она просит не выпускать фильм на экраны и с тихой горечью говорит о том, что надо было, может быть, не жечь себя на сцене, а быть обычной женщиной.

Стереотипы в сценическом воплощении «Кармен» не могли не сложиться, так как буквально каждый солидный театр имел не одну постановку, возникла своеобразная традиция обновлять ее, представляя интерпретации нового, молодого поколения певцов. Это, конечно, неизбежно вызывало острые сравнения с кумирами прошлой эпохи – А. Кулаевой с Е. Образцовой в Большом, Э. Гаранчи с А. Георгиу в Метрополитен Опера. Но новые оттенки неизбежны – общество уходит от Кармен прошлого столетия, от его женщин-символов. В новом столетии они совершенно иные, и это требует своего анализа интерпретации в резонансе историческим моделям культуры.

Именно этот аспект и является самым интересным и актуальным предметом наблюдения за вариативностью исполнительских воплощений. Именно такой анализ может помочь развиваться самой теории исполнительской интерпретации, в которой необходимо определить механизмы воздействия общественной символики на прочтение художественных текстов, живущих долгой жизнью. Здесь, наряду с образными символами, например, были затронуты мотивы художественных стилей в смежной сфере кино (реплики неореализма в Италии 1980-х), каноны имиджа артиста-певца с соответствием традициям и их разломом (Д. Норман). Из сопоставления портретов актрис прошлого возникла тематика идеалов внешнего облика и атрибутики. Эти аспекты безграничны настолько, насколько мы готовы «читать» зашифрованные тексты культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Григорьянц Т.* Семиотика сценического текста // Вестник Томского государственного университета. 2007. Вып. 304. С. 66–69.
2. *Козлова М.* Умопомрачительная Кармен. URL: http://www.proza.ru/2016/09/24/175.
3. *Корн И.* Проблемы театральности оперы: автореф. дис. … канд. иск. Вильнюс, 1986. 23 с.
4. *Ногайбаева-Брайтмэн Е.* Опера на экране: принципы воплощения: автореф. дис. … канд. иск. Магнитогорск, 1998. 24 с.
5. *Сокольская А.* Оперный текст как феномен интерпретации: дис. … канд. иск. Казань, 2004. 163 с.
6. *Тараева Г.* Интерпретация музыкального содержания: конвенции культуры и модификации // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 46–71.

REFERENCES

1. *Grigor'iants T.* Semiotika stsenicheskogo teksta [Semiotics of the Stage Text]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Tomsk State University]. 2007. Issue 304. P. 66–69.
2. *Kozlova M.* Umopomrachitel'naia Karmen [The Prodigious Carmen]. URL: http://www.proza.ru/2016/09/24/175.
3. *Korn I.* Problemy teatral'nosti opery [The Problems of Opera Theatricality]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Art Studies. Vilnius, 1986. 23 p.
4. *Nogaibaeva-Braitmaen E.* Opera na ekrane: printsipy voploshcheniia [Op-era on a Screen: the Principles of Incarnation]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Magnitogorsk, 1998. 24 p.
5. *Sokol'skaia A.* Opernyi tekst kak fenomen interpretatsii [Opera Text as the Phenomenon of Interpretation]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candi-date of Arts. Kazan, 2004. 163 p.
6. *Taraeva G.* Interpretatsiia muzykal'nogo soderzhaniia: konventsii kul'tury i modifikatsii [Interpretation of Musical Content: Conventions of Culture and Modifications]. Muzykal'noe soderzhanie: sovremennaia nauchnaia interpretatsiia [Music Content: the Contemporary Academic Interpretation]: collected research articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2006. P. 46–71.

ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЫ

Изучение сценических версий оперы не может ограничиваться анализом интерпретаций вокальных партий и оркестровой партитуры. Оперный спектакль представляет собой результат соавторства певцов-артистов, дирижёра, режиссёра, художника-сценографа и т. д. Автором статьи рассматривается сложный комплекс оперного спектакля в семиотической проекции – как специфический текст, состоящий из разнопорядковых, но ясно читаемых знаков. Для реализации соответствующей процедуры анализа применяется условное понятие «сценический текст»; при этом «знаки» названного текста дифференцируются на интонационно-пластические и изобразительные. Анализируя цвет оперно-сценического костюма в качестве знака и магического символа, исследователь рассматривает портреты исполнительниц роли Кармен из оперы Ж. Бизе, созданные французскими и русскими художниками XIX–XX столетий. Упомянутое произведение характеризуется и в процессе анализа разноуровневых знаков сценического текста – речь идёт о постановках второй половины прошлого века: спектаклях Большого театра (1956), Венской оперы (1967), фильме Ф. Рози (1983), постановке Метрополитен Опера (1989) и др. Указанные интерпретации образов Кармен и Хозе порождают аналогии и параллели с культивируемыми в обществе типами актуальных исторических героев.

Ключевые слова: оперная постановка, анализ сценической интерпретации оперы, сценический текст, «Кармен» Ж. Бизе, сценический костюм как знак, интонационно-пластические и изобразительные знаки.

THE PROBLEMS OF THE STAGE TEXT ANALYSIS IN THE OPERA PRODUCTION

The study of opera stage versions cannot be limited with the analysis con-formably to some interpretations of the vocal parts and orchestral score. Opera performance is a result of singers', actors', conductor's, director's, stage designer`s and other participants' co-authorship. The author of the article considers a complex set of an opera performance in a semiotic projection as a certain kind of a specific text, consisting of variable, but clearly readable signs. For the realization of appropriate analytical procedure there is applied a conventional concept «stage text». Moreover, «signs» of this text are differentiated as intonation-plastic and figurative ones. The researcher analyses the colours of the opera-stage costumes which are considered as a sign and magic symbols in a series of the Carmen's role performers; their portraits made by French and Russian painters in the XIX–XXth centuries are used for that. «Carmen» by G. Bizet is also characterized in the process of analysis in conformity with the multi-level signs of the stage text: the question is some productions dated the second half of the XXth century. These are the per-for-mances of the Bolshoi Theatre (1956), The Vienna State Opera (1967), the film by F. Rosi (1983), the production of the Metropolitan Opera (1989) and others. The mentioned interpretations of Carmen and José images beget analogies and parallels with cultivated in society types of the actual historical heroes.

Key words: opera production, analysis of the stage interpretation of an opera, stage text, «Carmen» by G. Bizet, stage costume as a sign, the intonation-plastic and figurative opera signs.

Косилкин Михаил Юрьевич
старший преподаватель кафедры оперной подготовки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: mkossi@mail.ru

Kosilkin Mikhail Ju.
Senior lecturer at the Department of Opera Training
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: mkossi@mail.ru

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ
Южно-Российский гуманитарный институт

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФЭНЗИНЫ И ПАНК-ГРАФИКА

Развитие рок-музыки во многом питается духом контркультуры и само стимулирует энергию молодежных движений. Вокруг этих движений складывается околомузыкальная риторика, воплощённая особым языком графического дизайна, – журналы, афиши, постеры, концертные флаеры, обложки альбомов. В данной статье пойдет речь о любительских музыкальных журналах, имеющих контркультурную направленность.

Движения битников, хиппи и нонконформистов, которые отрицают карьеризм, меркантильность, бюрократию, ханжескую мораль и религиозный ригоризм, приводят к сексуальной, психоделической и сарафанной революции. В центре внимания молодёжи – отстаивание индивидуальной свободы, которую связывают с расширением сознания, неформальным поведением и рок-музыкой, выражающей протест против традиционных ценностей культуры. Рок-музыка становится одной из оргиастически-экстатических практик, поскольку рок-концерты сопровождаются скандалами и дают выход бунтарским настроениям. В музыке видят путь личного освобождения и наслаждения. Возникает культ рок-музыкантов, который поддерживается выпуском виниловых дисков. Потребность общения по поводу музыкальных событий поддерживается коммуникативными практиками – возникает масса газет, журналов и постеров, вращающихся вокруг рок-музыки и стиля жизни нонконформистов.

Среди журналов, посвящённых рок-музыке, появляются такие, которые отклоняются от мейнстрима массовой печати и говорят на языке музыкальных фанатов, ибо выпускаются самими фанатами и для фанатов. Именно здесь складывается новый визуальный язык, который приходит на смену рационализму официальной прессы. Эти журналы, как и рок-музыка, рассчитаны не на развлечение, а на выражение протеста и анархических настроений. Журналы получают название fanzine (от fan и magazine) или просто zine, составляя суть underground press. Почему возникают подпольные издания в западном обществе свободы слова? Очевидно, потому, что истеблишмент навязывает свои предписания и правила – прагматическую мораль, респектабельность, карьеризм, представления об обеспеченной мещанской жизни, культ денег, потребительства – и всё это через глянцевые журналы, кинофильмы Голливуда и навязчивую рекламу. Реакцией на прагматизм отцов становится субкультура «детей-цветов», а отрицанием официальной и конформистской прессы оказываются журналы андеграунда. На почве протестных настроений журналы фанатов рок-музыки предстают своеобразной аурой музыки и выражением духа контркультуры. Эти журналы ориентируются на небольшие группы нонконформистов, а потому не имеют ни коммерческой направленности, ни политической ангажированности.

Контркультура зарождается на Западе в 1950-х годах как движение битников, «разбитого поколения» (Г. Стайн). Слово beat происходит от beatitude – «блаженный», отвечая характеристике молодых людей, которые отказываются от американских добродетелей – конформизма и практицизма. Бесцельно шатаясь по улицам, переезжая с места на место, группы «блаженных» и безответственных молодых людей ищут удовольствия и развлечения. Они стремятся выразить свою индивидуальность, отвергают буржуазную мораль и считают себя hipsters. Они слушают бибоп, погружаясь всем существом в атмосферу джаза [1]. Они называют себя битниками, джазниками, бопниками, одержимыми. На смену битникам приходят хиппи с идеологией «Великого Отказа».

Идеологии хиппи способствует философия фрейдо-марксизма, которая переносит внимание с человека дела на артистическую личность. Движение хиппи, последовавшее вслед за битниками в 1960-х годах, воспринимает идею освобождения личности у Герберта Маркузе (1955).

Руководствуясь соображениями об орфической чувственности, хиппи стремятся к высвобождению эстетико-эротического измерения в сфере свободной любви, наркотического транса и рок-музыки. Сан-Франциско становится местом любви, а Вудсток – местом паломничества музыкальных коллективов (1969). На музыкальном фестивале выступают Джоан Баэз, Дженис Джоплин, Карлос Сантана, Джимми Хендрикс, «Credence Clearwater Revival», «Crosby», «Stills», «Nash&Young», «The Who» и другие. Основным направлением 1960-х годов становится блюз-рок как продолжение ритм-энд-блюза, рок-н-ролла, мерси-бита и британского блюза с виртуозными гитарными импровизациями [3]. Представители ритм-энд-блюза – это «The Rolling Stones», «Cream», «Free», «The Doors», «The Yardbirds», «Taste» и другие. Освещать ранний рок начинают фэнзины, в которых используется графика Джея Кинни и Била Ратслера. Эти издания – «Crawdaddy» и «Shaw's» (1963), «Mojo Navigator» (1966), «Bomp» (1970) – выпускаются не фанатами, а редакторами и дизайнерами для фанатов.

Поскольку освобождение достигается путём расширения сознания с помощью галлюциногенов, постольку рождается психоделический стиль в искусстве. Активизируемый психоделический опыт – trip – приводит к рождению и распространению acid-rock (кислотного рока), пионерами которого становятся «Grateful Dead», «Jefferson Airplain», «Pink Floyd» (1965–1969). В духе психоделики пишутся отдельные песни – «The Day Tripper» (группы «The Beatles»), «Wild Thing» («Troggs»), «Eight Miles High» («Byrds»), «Pain in Black» («Rolling Stones») и «When the Music's Over» («The Doors»). В данном контексте характерно следующее высказывание Джима Моррисона из группы «The Doors»: «Меня интересует всё, что относится к бунту, беспорядку, хаосу и особенно поступки, в которых нет очевидного смысла. Мне кажется, здесь – путь к свободе» [7] .

Психоделическая революция и acid-rock побуждают к созданию эффектной графики, которая реализуется в афишах, концертных флаерах, дизайне альбомов. Постеры Виктора Москоко, Рика Гриффина, Майкла Инглиша, Таданори Йоку посвящаются фестивалям любви и music trip. В духе психоделики работают дизайнеры «Push Pin Studios» – Милтон Глейзер, Сеймур Квэст, Рейнольд Раффинс и Эдвард Сорел. Это своеобразный графический язык кислотного рока. Такой стиль пытается передать яркие настроения и ощущения после употребления наркотических средств. Отсюда – броские, кричащие цвета, хаос в дизайн-макетах. Плавные линии заимствованы у art nouveau, но добавлены цвета радуги, неразборчивые и кривые шрифты, прототипом чего служат яркие батики, привезенные хиппи из путешествий по Афганистану и Индии. Подобно цветку, вьются цветные линии причёски в плакате Милтона Глейзера, посвященного Бобу Дилану. Следует упомянуть и презентацию винила – оформление в стиле psychodelic альбома «Sgt.Pepper's Lonely Hearts Club Band» («The Beatles») художником П. Блейком (1967), «Disraeli Gears» («Cream») М. Шарпом (1969), «Aoxomoxoa» («Grateful Dead») Р. Гриффином (1969), «Dark Side of the Moon» («Pink Floyd») С. Торгерсоном (1973).

В духе психоделики выпускается фэнзин «Oz», посвященный рок-музыке, галлюцинациям, снам и медитациям. В журнале, обложки которого создают Мартин Шарп, Роберт Вайтекер, Джон Гудчалд, Эд Белчамблер, используются коллажи, мультипликация и сюрреалистические эффекты. Графика журнала полностью противоречит швейцарскому стилю. «Oz» отличают отрицание «хорошего дизайна», применение ярких цветов, выразительных силуэтов, неожиданные и динамичные композиции, техника коллажа, китч, использование серийных элементов, истеричных фотографий рок-музыкантов, обилие комиксов и карикатур. Страницы журнала заполняются декорированными элементами, рисованными орнаментами, набросками, включающими этнические и исторические аллюзии, навеянные индийской мифологией.

Вместе с завершением движения хиппи иссякает и психоделический рок, однако психоделический стиль остается вариантом графического языка, который существует до сих пор. С 1970-х годов на авансцену выходят glam-, art-, folk- и hard-rock [8]. Однако расцвет фэнзинов происходит благодаря возникновению направления punk-rock – некой точки отсчёта в развитии новой субкультуры. Поскольку центром внимания является орфическая личность и, особенно, личность рокера, постольку музыка задает культурную тенденцию. Панк-культура начинается с музыки.

Скандальная группа «Sex Pistols» провозглашается анти-роком, поскольку, с одной стороны, противопоставляет свой нигилизм и анархию разбогатевшим тяжеловесам «Deep Purple», «Yes», «Led Zeppelin», «Pink Floyd», а с другой, группа отрицает сложный рок, упрощая игру до трех аккордов. Английские кумиры 1976 года – исколотые булавками «Sex Pistols», ряженные

под вампиров «The Damned», сумрачные готы «Siouxsie and The Banshees» – отличаются агрессивно-анархическим эпатажем. От музыки требуют жёсткой и громкой ритмичности для того, чтобы продемонстрировать анархический бунт против господствующей власти. Начало панк-культуры положено выходом песен «New Rose» («The Damned») и «Anarchy in the UK» («Sex Pistols»). В качестве поддержки «Sex Pistols» создается плакат Джимми Рида «Боже, храни королеву!» (1977) – визуальная пародия на правящую власть. Анархическое «долби систему» становится сутью протеста. Предшествуют панку группы «The Ramones», «Patti Smith Group», «Talking Heads». После успеха «Sex Pistols» последовали «Clash», «Subway Sect», «Siouxsie & The Banshees», «Vibrators», «Buzzcocks», а затем «The Cure», «Bauhaus», «Discharge, Echo & The Bunnymen», «Joy Division», «Japan» и другие. Тексты песен пишутся о том, что волнует молодёжь, – о безработице, преступности, наркотиках и полиции, о серости жизни без свободы и, разумеется, о любви. В текстах прорывается ненормативная лексика, царит полное наплевательство на традиции британского общества. В арсенал панков входят оскорбления, театральная жестокость, отрицание общественного порядка и критика образцов западной культуры. Более пятнадцати лет панк-рок будоражит сознание молодежи [2, с. 121]. Особенно панки шокируют хулиганским поведением и внешним видом. Если хиппи носили длинные волосы, джинсы, майки, сарафаны, сумки, пояса, браслеты и бусы, то панки носят гребни ирокезов, пирсинг, ошейники с шипами и банданы. Однако и те и другие ратуют за индивидуальную свободу и анархию.

Новая волна панк-рока – это американский hardcore-punk начала 1980-х годов, который отличается ускоренным темпом, агрессивными рифмами, брутальностью и необузданностью. С конца 1960-х годов группы «Velvet Underground», «MC5», «Stooges», «Discharge» демонстрируют жёсткое звучание, зловещий саунд, бесчинствуют на сцене и культивируют безобразное. Воплощением хардкора или анархо-панка, становятся группы «Dead Kennedys», «D.O.A.», «Big Boys» и «The Offspring». Песни пишутся политизированные, нонконформистские и антибуржуазные. Агрессия панков противопоставляется любви, прежде воспетой хиппи, поскольку ненависть к обществу потребления и нормам культуры пронизывает всё. Именно здесь складывается антигламурная идеология DIY (Do it yourself) – «сделай сам». Протест обращается против монополий, больших лейблов, мещанства и норм культуры, быть собой – значит преодолеть сложившиеся стереотипы и условности. Это выражается в создании самими участниками движения как элементов собственного костюма, прически и макияжа, так и в самиздате фэнзинов.

В Великобритании издаются фэнзины «Alternative Ulster» (Белфаст, 1978–1979), «Guilty of What» (Глазго, 1977–1978) и масса журналов в Лондоне, таких как «Jamming» (1977–1986), «Sniffin'Glue» (1976–1977), «Kill your Pet Puppy» (1979–1984), «Propaganda» (1979–1981), «Chainsaw» (1977–1984), «Blam!» и другие. Такой же самиздат делается в США – это «Boston Rock» (1980–1987), «New York Rocker» (1976–1982), «Scene» (Кливленд, 1970–1983), «Search and Destroy» (Калифорния, 1977–1979), «Touch and Go» (Мичиган, 1979–1983), «Maximum Rock-n-Roll» (Сан-Франциско, 1982–2007), «Mojo Navigator and Rock 'n Roll News» (Калифорния, 1966–1979) и другие. Издания вращаются вокруг различных рок-групп и молодёжных тусовок. Растущая популярность музыкальных групп «Nirvana», «The Offspring», «Green Day Sonic Youth» рождает фэнзины «Punk Planet», «Tail Spins», «Sobriquet», «Profane Existence» и «Slug and Lettuce». Они печатаются на пишущей машинке или пишутся от руки и размножаются фото- или ксерокопированием. На страницах журналов воцаряется панк-графика из каракулей, заметок, нарочитого уродства, грубости, эскизности и примитива.

Этот графический хаос, соответствующий энергии хардкора, перенимают профессиональные издания, которые выпускаются для фанатов – «Who Put the Bomp» (Калифорния, 1970-1979), «Punk» (Нью-Йорк, 1976–1979), «Slash и Flipside» (Калифорния, 1977–1980), «Trouser Press» (Нью-Йорк, 1974–1984), «Zigzag» (Лондон, 1969–1982) и другие. Однако издаются они типографским способом и, так или иначе, их язык подчиняется правилам типографики. Издания используют комикс, вырезки, грубую прорисовку, преувеличения и искажения. Графический язык fanzines отклоняется от правил классической типографики, а порой и полностью им не соответствует, будучи рассчитанным не столько на передачу информации, сколько на вопль, скандал, экспрессивное выражение эмоций, соответствующее энергии рок-музыки. В издания привлекают карикатуристов Вон Боуда, Спейна Родригеса, Роберта Крама, Ричарда Гиндона, которые привносят образы пародии и черного юмора [6, с. 185]. В underground press используются язык комикса и карикатуры, оскорбительный сленг, коллаж набросков, фотографий орущих гитаристов и обрывочное письмо. В русле печатных фэнзинов начинает развиваться underground comix. Содержание комикса выходит далеко за рамки музыки в сферу культурной агрессии, наполняясь истерикой, убийствами и изнасилованиями.

Иллюстраторы Джон Холмстрем, Марк Бейер, Гарри Пинтер, Арт Шпигельман, Хенк Эленга создают уродливого персонажа, который гримасами, агрессивным и несуразным поведением шокирует респектабельную публику [6, с. 209].

Своеобразным ответвлением панк-культуры становятся движение готов и стиль гранж. Группы «The Cure», «Bauhaus», «Southern Death Cult», «Specimen» и другие в духе gothic-rock исполняют депрессивную музыку. Готическая субкультура 1990-х демонстрирует мрачность и культ меланхолии. Однако роль музыки в субкультуре постепенно снижается, ибо растёт интерес к черной магии, оккультизму, сатанизму, эстетике фильмов ужасов и готическим романам. Субкультура отличается пассивным протестом против общественных норм, но подчёркнутым имиджем черных костюмов, плащей и корсетов, сапог и ботинок на платформе, обилием макияжа. Фэнзины выходят в том же духе, что панк-зины, но с обилием черепов, вампиров, зомби и мистической символики. Правда в журналах добавляется новый элемент – чёрный юмор и макабр («Black Leather Times Humor Zine for Goths», «Lividity», «Kickstarter Closing Soon», «Necronomicon Fanzine», «Gore Magazine Zombie Issue», «Lovecraft Zine» и прочие).

Помимо сплошного пародирования и чёрного юмора, на профессиональный язык графических дизайнеров прямое влияние оказывает стиль гранж. Термин grunge появляется в американском фэнзине «Desperate Times», где характеризует музыкальное ответвление hardcore-punk начала 1990-х годов. Как стиль, grunge становится популярным после выхода альбома «Nevermind» группы «Nirvana». Представители гранж – группы «Alice in Chains», «Soundgarden», «Pearl Jeam», «Nirvana», «Sonic Youth», «Pixies», «Big Black», «Green Day». Нонконформизм выражается в безразличии к своему облику, поскольку искренность чувств и мыслей считается более важным, чем статусный костюм. В облике молодых людей смешивается несовместимое – длинные волосы, как у хиппи, старая и рваная одежда как у панков, пирсинг, как у готов, этнические фенечки, цепи, армейские ботинки и прочее. Словом, молодые люди напоминают уличных бомжей. В журналах доминирует печать в приглушённой коричнево-зеленой гамме, образы героев помещаются в неряшливом оформлении – состаренный кирпич или дерево, потёртая ткань, ржавый металл и т. п. Особое внимание уделяется грязным или размытым текстурам. Винтаж, небрежность и ретро-стиль, вклейки и обрывочные изображения, кляксы и каракули, трафаретные шрифты характерны для графики гранж.

Важно отметить, что графический язык punk-zines, который оказался хаотичным, экспрессивным и совершенно непригодным для передачи информации, создавал больше шума вокруг рок-музыки, нежели говорил об «открытиях». Такой язык прессы оказался весьма актуальным в условиях развития информационного общества. Потоки рекламы, кодированных текстов, сенсаций, новостей, банальностей обрушиваются на личность во второй половине XX века. Эра электронной революции, экранная культура замещают «галактику Гуттенберга», книгу и интеллектуальное чтение. Соответственно, меняется и газетно-журнальный китч – журналы о моде, музыке и культуре визуализируются, тексты становятся банальными, страницы заполняются рекламными фотографиями и лозунгами. Стремясь привлечь читателя, дизайнеры переносят основное внимание с содержания сообщения на занимательность графического языка, отступая от международного швейцарского стиля. Важно не «что» пишется, а «как» пишется. Анархическая панк-графика фэнзинов оказывает влияние на становление нового языка коммуникации. Формируется новая волна в графическом дизайне, который получает название «швейцарский панк».

Как известно, швейцарский панк возникает в начале 1970-х годов в Базеле и распространяется в Европе и США – Вольфганг Вайнгардт (Базель), Эйприл Грейман (США), Вили Кунц (США), группа «8vo» (Базель) и журнал «Octavo» (Великобритания). В противовес рационализму и функционализму швейцарского стиля, возникшего в Цюрихе, утверждается мобильность форм, проводятся эксперименты в типографике. Сообщения ориентируются на активные группы читателей, а не на людей вообще. Создаётся сложное иллюстративное пространство с нарушением сетки, типографика сочетается с фотографикой, рисунком и рекламой, вводятся коллажи образов, наслоения знаков и информации. Вольфганг Вайнгардт экспериментирует с межбуквенными интервалами и интерлиньяжем, нарушает принцип сетки. Типографика предстает как инструмент графического дизайна наряду с фото, рисунком, рекламой и упаковкой. Неравномерная разрядка в слове, критически малая отбивка, вялый контраст по типоразмеру шрифта становятся характерными для «швейцарского панка». Эксперименты направлены не на удобочитаемость, а на эффект эпатажа – запоминаемость [4, с. 166].

Цифровая революция обеспечивает рост возможностей новой волны и формирование стиля grunge. Воспринимая идеи Вольфганга Вайнгардта, дизайнер Дэвид Карсон расширяет возможности швейцарского панка, используя цифровые

технологии. Он начинает сотрудничать с музыкальным журналом «Ray Gun» (1992–1995). Журнал, посвящённый альтернативной музыке и образу жизни в стиле гранж, предназначен для выражения турбулентных настроений «поколения X». Не зная правил классической типографики, Дэвид Карсон свободно смешивает текст и иллюстрации, манипулирует со шрифтом, нарушает сетку, и всё это ради выражения, а не информирования. Стиль журнала отличается деконструкцией, искажениями и наслоениями, травматизмом визуальных элементов ради эмоциональных эффектов, соответствующих рок-музыке [9, с. 192]. Занимательный дизайн журнальных страниц призван пробудить воображение в противовес скучному и понятному чтиву. Используется человеческая слабость – стремление рассматривать детали в массе наслоений и накладок. Такой стиль – это нарушение всех правил, энтропия и свободная типографика, льющаяся, подобно музыке. Травматизм grunge – это полная противоположность гламуру и глянцевости таких поп-журналов, как «Interview», «i-D», «Dazed & Confused», «Vogue», «Harper's Bazaar». Преодоление трудностей во время чтения «испорченных» страниц, преувеличенное значение деталей, даже отдельных букв по отношению к смыслу сообщения становятся источниками азарта для фанатов, читающих журнал, который даже называется неопределённо – rAY GUn, RAYGUN, ray gun, Raygun.

Палимпсест, пастиш, игровое начало и занимательность в организации текстов интервью, эссе, заметок, критических статей, рисунков и фотографий приводят к новой постановке задач проектирования журналов о культуре, музыке и стиле жизни. От анархии самиздатовских панк-зинов до энтропии профессиональных изданий меняются принципы проектирования – от графического дизайна уже не требуется быть понятным, удобочитаемым и эстетичным. Если статья скучна или банальна, тогда дизайн должен быть занимательным, а чтение – затруднительным. Если речь идёт об энергии рок-музыки, дизайн журнала должен быть агрессивным. Поэтому, история панк-зинов заставляет современного дизайнера ещё до начала работы над изданием поставить вопрос – а надо ли статью читать?

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология поэзии битников / сост. Г. Андреева. М.: Ультра-Культура, 2004. 784 с.
2. *Дистер А.* Эпоха Рока. М.: Астрель, 2005. 176 с.
3. *Козлов А.* Рок: истоки и развитие. М.: Мега-Сервис, 1998. 192 с.
4. *Лаптев В.* Типографика: Порядок и хаос. М.: Аватар, 2008. 216 с.
5. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. М.: АСТ, 2003. 528 с.
6. *Рожнова О.* История журнального дизайна. М.: Университетская книга, 2009. 272 с.
7. *Хоуген П.* Полный путеводитель по музыке «The Doors». URL: http://royallib.com/read/hougen_piter/polniy_putevoditel_po_muzike_The_Doors.html#0.
8. *Шаповалов С.* Рок-музыка: От контркультуры к культуриндустрии. Ростов н/Д: Наука-Спектр, 2010. 248 с.
9. *Heller S., Ilic M.* Icons of Graphic Design. London: Thames & Hudson, 2008. 224 p.

REFERENCES

1. Antologija pojezii bitnikov [The Anthology of the Beatniks' Poetry]. Compiled by G. Andreev. Moscow: Ul'tra-Kul'tura Press, 2004. 784 p.
2. *Dister A.* Jepoha Roka [The Rock Era]. Moscow: Astrel', 2005. 176 p.
3. *Kozlov A.* Rok: istoki i razvitie [Rock: the Origins and Development]. Moscow: Mega-Servis Press, 1998. 192 p.
4. *Laptev V.* Tipografika: Porjadok i haos [Typographics: Order and Chaos]. Moscow: Avatar Press, 2008. 216 p.
5. *Markuze G.* Jeros i civilizacija [Eros and Civilization]. Moscow: AST Press, 2003. 528 p.
6. *Rozhnova O.* Istorija zhurnal'nogo dizajna [The History of Magazine De-sign]. Moscow: Universitetskaja kniga Press, 2009. 272 p.
7. *Hougen P.* Polnyj putevoditel' po muzyke «The Doors» [The Complete Guide to the Music by «The Doors»]. URL: http://royallib.com/read/hougen_piter/polniy_putevoditel_po_muzike_The_Doors.html#0.
8. *Shapovalov S.* Rok-muzyka: Ot kontrkul'tury k kul'turindustrii [Rock Music: from Counterculture to Culture Industry]. Rostov-on-Don: Nauka-Spektr Press, 2010. 248 p.
9. *Heller S., Ilic M.* Icons of Graphic Design. London: Thames & Hudson, 2008. 224 p.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФЭНЗИНЫ И ПАНК-ГРАФИКА

В статье представлен анализ графического языка музыкальных журналов – фэнзинов, выпускаемых фанатами рок-музыки и представителями контркультуры. Выражение протеста против буржуазного практицизма, бюрократии и ханжеской морали, которое несут в себе молодёжные субкультуры, а также общение с культовыми музыкантами, музыкальные события и критические взгляды на рок-концерты – всё это реализуется фэнзинами. Последние выпускаются как самими фанатами, так и профессиональными издательствами для фанатов, выступая в качестве явления культуры андеграунда. Воплощая энергию рока и бунт контркультуры, упомянутые журналы используют новый художественный язык – психоделический стиль, панк-графику, карикатуру и подпольный комикс. Этот газетно-журнальный китч становится основой нового графического языка – швейцарского панка и стиля гранж. Смысл подобного языка не в том, чтобы передавать информацию, а в том, чтобы выразить жест, экспрессию, вопль, протест. В ситуации информационного общества возникает проблема коммуникации – насколько необходима ясность и удобочитаемость, если статья банальна или чрезмерно эмоциональна? От этого зависит стратегия вновь создаваемых журналов по музыке, культуре и моде – с использованием швейцарского международного стиля или швейцарского панка.

Ключевые слова: пресса андеграунда, фэнзины, психоделика, панк-графика, стиль гранж.

MUSIC FANZINES AND PUNK-GRAPHIC

The article gives the analysis of the graphic language in music magazines, or fanzines produced by fans of rock music and counterculture. The manifestation of protest (against the bourgeois practicality, bureaucracy and the hypocritical morality) which youth subcultures are in themselves, as well as communication with the iconic musicians, musical events, and critical views on rock concerts – all this is done by fanzines, the underground press. Such magazines are published by both fans and professional publishers for fans, being as a phenomenon of underground culture. Embodying the energy of rock and rebellion of the counterculture, such magazines use a new artistic language – psychodely style, punk graphics, cartoon and underground comic. This magazine kitsch becomes the basis for a new graphical language, a new wave – Swiss punk and grunge. The meaning of this visual language is not to transmit information, but to convey the gesture, expression, outcry and protest. In the situation of the information society there is a problem of communication: how necessary is clarity and readability, if the article is banal or overly emotional? It depends on the strategy of newly-founded magazines on music, culture and fashion – with using the Swiss international style or Swiss punk.

Key words: underground press, fanzines, psychodely style, punk rock, punk graphic, grunge style.

Пигулевский Виктор Олегович
доктор философских наук, профессор
Южно-Российский гуманитарный институт
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
e-mail: lymirskaya@yandex.ru

Pigulevskiy Victor O.
Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Southern Russian Humanities Institute
Russia, 344082, Rostov-on-Don
e-mail: lymirskaya@yandex.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Направление и рецензирование научных статей

Все статьи, планируемые к публикации в журнале «Южно-Российский музыкальный альманах», проходят процедуру рецензирования и утверждения Редакционной коллегией.

При поступлении в редакцию рукописи статьи производятся её первичное рассмотрение и проверка на соответствие тематике и формальным требованиям издания. В случае несоответствия тематике журнала статья не принимается к рассмотрению, автору направляется соответствующее уведомление.

Затем статья направляется на отзыв рецензенту, который выбирается из состава редколлегии (внутреннее рецензирование). Статья может быть направлена также и независимому эксперту (внешнее рецензирование). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензии хранятся в издательстве и в редакции издания в течение 5 лет. Редакция издания направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированные отказы, а также обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

Процедура рецензирования является анонимной и для рецензента, и для автора («слепое» рецензирование).

По результатам рецензирования статья может быть отклонена, направлена автору на доработку либо принята к печати.

Рецензия должна содержать:

– оценку существа работы и возможности её публикации в журнале;

– чётко обозначенный перечень ошибок в методологии и инструментарии (если таковые имеют место);

– предложения по доработке текста.

При получении положительного заключения рецензента материалы помещаются в «портфель» редакции для дальнейшего опубликования. Главным редактором направляется уведомление автору об этом.

При получении отрицательного заключения рецензента статья рассматривается на заседании рабочей группы редколлегии, которая принимает решение об отклонении статьи или о необходимости получения дополнительной рецензии независимого эксперта.

В случае отклонения статьи автору направляется письмо-уведомление (за подписью Главного редактора журнала).

Окончательное решение об опубликовании статьи и утверждение содержания номера принимается на заседании Редакционной коллегии.

Процедура рецензирования и утверждения статей занимает от 1 до 1,5 месяцев, далее статьи публикуются в порядке очерёдности. Редакционная коллегия может принимать решение о внеочередной публикации статьи.Подготовка статьи к публикации, проводимая редакцией журнала, состоит в обычном литературном редактировании и доводке текста до требуемых редакторских стандартов, принятых в рамках журнала. Редакторские правки согласуются с авторами.

Оформление статьи

Набор текста статьи выполняется на компьютере в редакторе MS Word: шрифт Times New Roman, размер шрифта 14, междустрочный интервал полуторный; поля страниц: верхнее, нижнее, левое и правое – 2,5 см; расстановка переносов автоматическая, выравнивание «по ширине». Объём статьи допускается в двух форматах: 10 страниц или 12,5 страниц в указанных параметрах, включая нотные примеры, иллюстрации, схемы, приложения, примечания, список литературы (на русском и английском языках), аннотации и ключевые слова (на русском и английском языках).

В начале статьи указываются фамилия и инициалы автора, а также даётся полное название учреждения, в конце статьи приводятся фамилия, имя и отчество полностью, место работы, должность, учёная степень.

В тексте статьи пропечатывается буква Ё.

Ссылки размещаются после основного текста (концевые сноски) в виде Примечаний (размер шрифта – 12, интервал полуторный).

Все выделения текста внутри цитат уточняются в квадратных скобках: [курсив автора. – ...] или [курсив мой. – ...]. Ссылки на литературу приводятся внутри текста в квадратных скобках (например: [11, с. 15]).

Схемы, таблицы, фотографии, рисунки нумеруются и даются с названиями (подписями) или заголовками.

Иллюстрации, нотные примеры выполняются методом компьютерной графики или нотографии. Набранный нотный текст переводится в формат рисунков с разрешением 600 dpi. Нотный пример должен сопровождаться информацией, расположенной в следующем порядке: слева – сквозная нумерация (пример № 1 и т. д.), справа – фамилия, инициалы автора, название произведения, его части и т. п. Сопроводительная информация набирается в редакторе MS Word, размер шрифта – 12.

К статье прилагаются отдельным файлом сведения об авторе, контактные данные – фамилия, имя, отчество полностью; полное наименование места работы; рабочий или домашний адрес; телефон, адрес электронной почты.

Составление аннотации

Объем от 150 до 250 слов.

В аннотации должно присутствовать краткое повторение структуры статьи, включающей введение, цели и задачи, методы, результаты, заключение. Авторское резюме будет опубликовано самостоятельно, в отрыве от основного текста, следовательно, содержание статьи должно быть понятным без обращения к самой публикации. Предмет, тема, цель работы указываются в том случае, если они не ясны из заглавия статьи.

Заглавие статьи и содержащиеся в нем сведения не должны повторяться в тексте авторского резюме.

Ключевые слова: 5-10 слов.

Аннотация, ключевые слова, сведения об авторе даются на русском и английском языках.

Редакция оставляет за собой право при необходимости дорабатывать аннотацию и сведения об авторе или заказывать новый вариант текста штатному переводчику.

Составление сведений об авторе

Сведения об авторе – краткий текст, не более 100 слов. В нем необходимо представить следующую информацию:

а) место и должность, связанные с Вашими исследовательскими интересами;

б) краткая информация о Вашем образовании, научной степени (если Вы – аспирант или аспирантка, даётся только название Вашего вуза и тема исследования); Ваши достижения последних лет (публикации, лекции, конференции, концертные выступления).

Оформление Списка литературы и References

К статье в обязательном порядке (требование ВАК) прилагается Список литературы (от 5 до 15 наименований). В выходных данных каждой публикации необходимо указывать общий объём страниц (для книг) или диапазон страниц (для статей).

Отдельным блоком приводится Список литературы в романском (латинице) алфавите – References. Все названия повторяют русскоязычный Список литературы независимо от того, имеются ли в нём иностранные источники. Если в списке есть ссылки на иностранные публикации, они полностью повторяются в списке, готовящемся в романском алфавите.

Каждая библиографическая ссылка дается в транслитерированном варианте (переводе букв в латиницу). На сайте ***http://www.translit.ru/*** можно бесплатно воспользоваться программой трансли-

терации русского текста в латиницу (необходимо выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса – LC) и быстро получить изображение всех буквенных соответствий.

Кроме того, все названия статей (книг, сборников) даются также и в английском переводе, который помещается в квадратные скобки.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Порядок рассмотрения и публикации статьи

Журнал принимает к публикации не издававшиеся ранее (в печатном или электронном виде) материалы. Оригинальность полученного текста удостоверяется с использованием электронной системы «Антиплагиат». Поступившие материалы рассматриваются на предмет правильности предоставления всех необходимых данных (сведений об авторе, аннотации, ключевых слов), а также оформления списка литературы. Статьи, оформленные не по правилам и присланные без сопроводительных материалов, редакцией отклоняются безоговорочно.

Следуя нормам научной этики, автор, направивший свой текст одновременно для рассмотрения в различные издания, должен известить об этом редакцию «Альманаха». Если подобное предупреждение заблаговременно не сделано, обнаруженная «дублировка» фиксируется системой «Антиплагиат», и недобросовестный автор вносится в «чёрный список» – его материалы в дальнейшем не принимаются редакцией к рассмотрению.

Принятая статья регистрируется редакцией; вслед за этим, тексту присваивается индивидуальный номер и определяется выпуск журнала, в котором будет осуществлена публикация.

После определения тематического профиля поступившей статьи, главный редактор «Альманаха» направляет её независимому рецензенту – специалисту в соответствующей области. При получении отрицательного отзыва, текст пересылается другому рецензенту. Наличие двух отрицательных рецензий является основанием для отклонения статьи.

Если публикация материала, допущенного к рецензированию, возможна лишь при условии основательной переработки текста, последний направляется автору, который в установленные сроки должен подготовить улучшенный вариант статьи. Кроме того, редакция оставляет за собой право самостоятельно вносить необходимые изменения и уточнения локального характера, предложенные рецензентом (рецензентами). Подобные же исправления допускаются в связи с процессом научного и литературного редактирования.

По завершении всех редакционно-издательских работ, вёрстка публикуемой статьи высылается автору для просмотра. О выходе журнала из печати автор уведомляется редакцией по электронной почте на протяжении 3-5 дней с момента получения тиража.