ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2017'2 (27)

В НОМЕРЕ:

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

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. Будённовский, 23
e-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 26.06.2017. 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′2 (27)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the journal 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)
Registration Certificate: СМИ ПИ № ФС77-62392 (14.07.2015)

Academic Supervisor of the project – Alexandra Krylova, Grand PhD in Culturology, PhD in Art Criticism, Professor
Editor-in-chief – Natalia Duda
Technical Editor – Vlada Nayanova
Editor and Translator – Vasilisa Gorochnaya
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 Culturology, 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 by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by 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 Electronic Library eLIBRARY.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

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

ASPECTS OF MODERN MUSICAL CULTURE

PERFORMING ART

MUSIC EDUCATION

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

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

Г. Рыбинцева. Музыкальное искусство как образ мироздания:
от Античности к Новому времени 6
G. Rybintseva. The art of music as the image of Universe:
from Antiquity to Modern Times

В. Дёмина. Памятные даты военных побед, дарованных
от икон Пресвятой Богородицы, в богослужебной певческой практике..... 12
V. Demina. Memorable dates of military victories, given from the icons
of The Most Holy Mother of God, in liturgical singing practice

В. Кривеженко. Интертекстуальные взаимодействия
в духовных кантатно-ораториальных сочинениях Ф. Листа 17
V. Krivezhenko. Intertextual interactions
in the sacred cantata-oratorial compositions by F. Liszt

И. Гринченко. Становление жанра миниатюры в русской хоровой музыке
(на примере цикла «Петербургские серенады» А. Даргомыжского)..... 23
I. Grinchenko. Formation of the miniature genre in the Russian choral music
(on the example of the cycle «St. Petersburg Serenades» by A. Dargomyzhsky)

И. Пазычева. Вариантно-симметричные структуры
в симфониях Арифа Меликова..... 29
I. Pazycheva. Variant-symmetric structures
in symphonies by Arif Melikov

О. Сергеева. Авторские указания темпа в Первой симфонии («Sinfonia Larga»)
Е. Станковича в аспекте претворения эпического 36
O. Sergeeva. The author's tempo directions in E. Stankovich's
First Symphony («Sinfonia Larga») in aspect of the epic realization

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

О. Мизюркина. Ритуальность в балете И. Стравинского
«Весна Священная»: синестетический аспект..... 42
O. Mizyurkina. Rituality in the ballet «The Rite of Spring»
by I. Stravinsky: synaesthetic aspect

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Е. Андрущенко. Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980-х годов: к истокам исследовательской традиции (статья 2)..... 48
E. Andruschenko. Musical and rock opera in our native-land musicology of the 1980s: towards the sources of the research tradition (article 2)

Д. Живов. Музыкальное действие в киномюзикле..... 54
D. Zhivov. Musical action in film musical

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSICAL CULTURE

И. Белоносова. Олег Проститов: штрихи к портрету 60
I. *Belonosova.* Oleg Prostitov: strokes to the portrait

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Т. Рудиченко. Воинские традиции в деятельности Донского казачьего хора С. Жарова..... 66
T. Rudichenko. Military traditions in the activity of the Don Cossacks Choir under the direction of S. Zharov

И. Коденко. Актуальность интерпретаций барочной музыки в современном культурном пространстве (по страницам журнала «Early Music») 72
I. Kodenko. Actuality of Baroque music interpretations in contemporary cultural space (using the materials of «Early Music» journal)

Чжао Юй. Некоторые вехи исторической эволюции кларнета: на пути к мировой известности 78
Zhao Yui. Some landmarks of clarinet's historical evolution: on the way to world fame

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Н. Бекетова. Метафизическая история музыки: наука и образовательная практика (статья 1)..... 83
N. Beketova. Metaphysical history of music: scholarship and education practice (article 1)

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

А. Шадрина. Нотный архив кафедрального собора
Рождества Пресвятой Богородицы Ростова-на-Дону:
история формирования и особенности структуры 89
A. Shadrina. Musical archive in the cathedral of the Nativity
of The Most Holy Mother of God in Rostov-on-Don:
the history of formation and the features of structure

А. Черкесова. Короткие песни (*сарын*)
в музыкальном фольклоре караногайцев..... 96
A. Cherkesova. Short songs (*saryn*) in the folk music of the Karanogais

Правила оформления и публикации статей 102

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Г. В. РЫБИНЦЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ОБРАЗ МИРОЗДАНИЯ: ОТ АНТИЧНОСТИ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ

Композитор раскрывает внутреннюю сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, которого разум не понимает, подобно тому, как сомнамбула в состоянии магнетизма даёт откровения о вещах, о которых она наяву не имеет никакого понятия.
А. Шопенгауэр [6, с. 257–258]

Стремление трактовать музыкальное произведение как обобщённый образ мироздания имеет весьма продолжительную историю. Заложенная древними пифагорейцами, эта традиция обогащалась усилиями И. Кеплера, Ф. В. Шеллинга, А. Шопенгауэра и других выдающихся мыслителей. Однако пути воссоздания в искусстве представлений о мироустройстве к настоящему времени остаются до конца не раскрытыми и требуют дальнейшего изучения. В этой связи представляется целесообразным сопоставить музыкально-теоретические системы Античности, Средневековья, Нового времени с современными им онтологическими концепциями. Необходимость обращения к наследию Античности обусловлена тем обстоятельством, что именно эллины предложили первый в истории рациональный образ мироздания; они же разработали основы музыкальной теории, которая справедливо считается непреходящим вкладом в последующую историю музыкального искусства.

Тексты античных авторов свидетельствуют о том, что все сферы творческой активности древних имели целью разграничение символизирующей Космос гармонии как воплощённой организованности, упорядоченности, совершенства и противостоящих ей дисгармонии, беспорядка, присущих изначальному Хаосу. Отсюда – настойчивое стремление постичь универсальные законы Космоса и создать искусство, основанное на этих законах. Осуществление указанной цели предполагало необходимость повторения структурных параметров макрокосма, то есть того образа Космоса, который преобладал в общественном сознании эпохи.

К числу наиболее значимых параметров античного Космоса следует отнести его материальность, сферичность, замкнутость. Согласно представлениям эллинов, Космос порождается пятью природными первоэлементами (стихиями); он имеет правильную сферическую форму, центром которой является Земля (по версии пифагорейцев – Центральный огонь), а границей – сфера неподвижных звёзд. Характеризуя специфику античной картины мира, Г. Гачев отмечал, что «шар есть в эллинском Психо-Космо-Логосе – совершенная фигура, образ Целого, – тому не счесть подтверждений. И для Эмпедокла мир есть Сфайрос, и для пифагорейцев и Платона (см. “Тимей”), и для Плотина, и т. д.» [2, с. 135]. Античный Космос един, но имеет несколько разнокачественных уровней – небесных сфер. Вращающиеся вокруг центра прозрачные сферы с закреплёнными на них планетами порождают звуки различной высоты, которые складываются в прекрасное созвучие – гармонию небесных сфер. Этот царящий в Космосе порядок и призван воссоздать музыкант, преобразовав необъятный звуковой Хаос в организованный упорядоченный Космос.

В процессе решения названных задач античные мыслители создали первый звуковой строй (Пифагоров строй) – закономерное сопряжение звуков с фиксированной высотностью, а также первую ладовую систему, формообразующим сегментом которой стал тетрахорд – последование из четырёх звуков в диапазоне чистой кварты. «Соединение тетрахордов приводило к формированию полной совершенной системы в диапазоне двух октав. Она включала в себя

28 звуков и являлась теоретической парадигмой греческой музыки», – пишет Ю. Бычков [1, с. 5]. Оговоримся, что для её характеристики Е. Герцман использует термин «совершенная неизменная система» (см.: [3, с. 29]).

Полная совершенная система включала в себя пять основных диатонических тетрахордов, которые могли рассматриваться в качестве звуковых символов пяти образующих Космос природных первоэлементов (или стихий). Так, тетрахорд «нижних» символизировал землю, тетрахорд «средних» – воду, тетрахорд «соединённых» – воздух, «разделённых» – огонь, а «верхних» – эфир. Об этом писал, в частности, Аристид Квинтилиан, которого цитирует Е. Герцман: «Мы обнаружили, что пять основных стихий соответствуют таким [тетрахордам]: [тетрахорду] нижних [соответствует] Земля, как самая низкая; [тетрахорду] средних – Вода, как самая близкая к Земле; [тетрахорду] соединённых – Воздух, ибо он, нисходя и опускаясь, вошёл в морские глубины и норы Земли… Огонь – [тетрахорду] разделённых, ибо для его природы перемещение вниз нежелательно, естественен же для него сладостный переход вверх; [тетрахорд] верхних [соответствует] Эфиру, который должен относиться к краю [мира]» (цит. по: [3, с. 55]). Названные соответствия свидетельствуют о том, что музыка, имея в основе организованные в систему диатонические лады, представлялась мыслителям древности звуковым образом живого материального Космоса.

Уместность предложенных Квинтилианом космологических аналогий подтверждается следующими обстоятельствами. Во-первых, совершенная ладовая система имела две модификации со строго ограниченным диапазоном: для большей системы он составлял две октавы, для меньшей – дуодециму. Наличие этих пределов позволяет провести параллель с античным образом замкнутого Космоса, границей которого считалась сфера неподвижных звёзд. Вторым свидетельством структурной общности Космоса и большей ладовой системы является их симметричность, обусловленная наличием абсолютного центра. У Аристотеля средоточие Космоса – это Земля; её музыкальный аналог – центральный звук, называемый месой (mese – в переводе «средняя»), который разделяет большую ладовую систему на две равные составляющие. «Особое место в полной совершенной системе занимала меса – средний тон, являвшийся своего рода точкой отсчёта в процессе интонирования. В отдельных случаях он, вероятно, выступал в качестве опорной (устойчивой) ступени» [1, с. 9].

Названные формообразующие факторы – ограниченный диапазон и наличие центрального звука – свидетельствуют о том, что структура античной ладовой системы соответствует преобладавшему в сознании эллинов образу Вселенной «...с её находящейся в центре неподвижной Землей, вращающимися эфирными сферами и стихийной физикой», – так характеризует Р. Тарнас основные принципы космологии Аристотеля [4, с. 72].

В этой связи нельзя не вспомнить и характерное для Аристотеля деление Космоса на два разнокачественных уровня – подлунный и надлунный миры. Подлунный – это материальный мир, сфера четырёх природных первоэлементов, над которым возвышается заполненный эфиром надлунный мир – обиталище бессмертных. Аналогичным образом, единство полной совершенной системы не предполагает её внутренней однородности: система складывается из различных по своему интервальному составу и в определённой степени самостоятельных тетрахордов, которые образуют два звукоряда (бо́льшую и меньшую системы). При этом меньшая ладовая система включает в себя три тетрахорда, символизирующие три низшие природные стихии (землю, воду, воздух). А бо́льшая складывается из четырёх тетрахордов и, как отмечалось выше, распадается на два сегмента благодаря наличию центрального звука – месы. При этом нижний сегмент содержит тетрахорды, соответствующие земле и воде, а верхний – высшим, наименее материальным стихиям – огню и эфиру. Следовательно, структура полной совершенной системы отвечает представлениям античных мыслителей об иерархической соподчинённости первоэлементов в рамках единого Космоса. Вполне вероятно, что именно близость музыкально-теоретических и космологических установок обусловила преклонение греков перед музыкой как воплощением божественных принципов космического мироустройства.

При этом важнейшая структурная особенность, сближающая образ Космоса и ладовую систему античной эпохи – единство в условиях иерархичности (многоуровневости), – позволяет рассматривать античное миропонимание как прообраз последующих мировоззренческих систем. В частности, качество иерархичности (но при отсутствии единства) стало наиболее показательной чертой средневековых представлений о мироустройстве, а убеждённость в единстве мироздания (наряду с его однородностью) составила основу картины мира Нового времени. Соответственно, полную совершенную систему Античности также можно считать истоком музыкальной теории Средневековья и Нового времени. Например,

разнокачественность структурных элементов системы – античных тетрахордов – предваряет многообразие церковных ладов в музыкальном искусстве Средневековья.

Памятники религиозно-философской мысли Средневековья (в частности, тексты «Ареопагитического корпуса») содержат концепцию иерархического мироустройства, которая преобладала в общественном сознании Европы на протяжении многих столетий. Средневековое миропонимание отрицало античную идею единого Космоса и утверждало образ мира, складывающегося из множества разнокачественных уровней: на высшем его уровне пребывает Бог, от которого сверху вниз разворачивается иерархия небесных существ, а далее – церковная и социальная иерархия.

Очевидно, что теоретические основы музыки Средневековья имели сходную структуру. Церковные (средневековые) лады не были организованы в единую систему, но представляли собой сумму изолированных друг от друга, а следовательно, самостоятельных диатонических звукорядов. Более того, само понятие «церковный лад» подразумевало не столько систему (закономерное последование звуков), сколько сумму характерных для него мелодических попевок. Восемь (позднее – двенадцать) основных ладов получили числовые обозначения и образовали своего рода ладовую иерархию. Ее восточным аналогом явилось осмогласие (Октоих), составившее основу церковных песнопений православной традиции. Многоуровневости ладовых основ музыки Востока и Запада полностью соответствовал и линеарный принцип организации многослойной звуковой ткани полифонических произведений, которую также можно рассматривать в качестве звукового образа средневековой иерархии мироздания.

Что же касается противоположной концепции, утверждавшей античную идею единого мироустройства, то она обрела актуальность в условиях Нового времени, когда в результате эпохальных астрономических и географических открытий сложился образ единого однородного трёхмерного и бесконечного в пространстве и времени мироздания. В результате разобщённый многоуровневый мир вновь стал единой Вселенной, которая, в отличие от античного Космоса, имеет не один абсолютный центр, каковым является Земля, а бесконечное многообразие относительных центров. «Если космология классической эпохи была геоцентрической, конечной и иерархичной и небеса, окружающие Землю, считались местопребыванием трансцендентных архетипических сущностей, определяющих человеческое существование и воздействующих на него в согласии с небесными движениями, и если средневековая космология в общих чертах придерживалась той же схемы, несколько переиначив её и переголковав в христианском духе, то современная космология постулировала, что планета Земля движется в нейтральном бесконечном пространстве, – при этом от традиционного противопоставления небесного и земного не осталось и следа», – констатирует Р. Тарнас [4, с. 242]. Положение о единстве мира (но уже в условиях его однородности) стало, таким образом, основополагающим принципом миропонимания Нового времени.

Не менее драматичные преобразования происходили в соответствующий период истории в музыке. Они затронули не только сферу тем, сюжетов, образов и музыкальных жанров, но и саму праоснову музыкального искусства: произошло становление качественно новой музыкально-теоретической системы. Исторический период от Возрождения до XVII–XVIII столетий (от Дж. Царлино, Ж.-Ф. Рамо до венского классицизма) стал временем формирования равномерно темперированного строя, новой ладовой системы, а также учения о гармонии, раскрывающего универсальные законы построения музыкальной вертикали. Кардинальный характер изменений, произошедших в сфере музыкальной теории, вполне сопоставим с переменами в области миропонимания как во временном, так и в содержательном аспекте.

Становление новой музыкально-теоретической системы завершили мастера музыки и естествоиспытатели XVII–XVIII столетий, а преимущества данной музыкально-теоретической системы в полной мере реализовали представители музыкального классицизма. Наиболее значимой новацией при этом стал равномерно темперированный строй, который обеспечил звуковому пространству качество единства, а соответственно, возможность «свободно путешествовать» по этому пространству, модулируя в тональности любой степени родства. Аналогичная возможность существовала в условиях полной совершенной системы Античности; однако, в противоположность разнокачественным тетрахордам и ограниченному диапазону античной ладовой системы, равномерно темперированная горизонталь обрела качества однородности и потенциальной бесконечности – в полном соответствии с новоевропейским образом Вселенной. Учение Рамо об обращении аккордов, в свою очередь, позволило устранить границы устремившейся в бесконечность гармонической вертикали,

что вновь вызывает ассоциации с образом пространственной беспредельности.

Убедительности аналогий музыкально-теоретической системы, утвердившейся в искусстве музыкального классицизма, с новоевропейским научным образом мироздания способствует также новое понимание лада: «Лад (mode), по Рамо, это система созвучий, организованных вокруг гармонического центра – тоники…» [5, с. 188]. Именно наличие неоспоримого тонального центра отличает наиболее характерные для новоевропейской музыки мажоро-минорные тональности от модальных ладов Средневековья, а многообразие тональностей предполагает наличие разнообразных «центров притяжения» в условиях однородного бесконечного звукового пространства, что весьма напоминает множественность наполняющих Космос звёздных систем. При этом космологические аналогии можно обнаружить как в горизонтальном, так и в вертикальном измерениях музыкальной ткани. По горизонтали звуковым образом планетарной системы является тональность с её центральной звездой – тоникой; по вертикали сходные ассоциации вызывает аккорд, звуки которого «вращаются» вокруг своей звезды – исходного нижнего тона. Таким образом, систему мажоро-минорных тональностей в условиях равномерно темперированного строя также можно рассматривать как музыкальную параллель к новым представлениям об устройстве Вселенной.

Кроме того, в условиях Нового времени возрождается и обретает авторитет античная идея материальности мира. Одним из закономерных следствий нарастания интереса к природе и интенсивного развития естествознания явилось учение К. Линнея о трёх природных царствах (минералов, растений, животных), которое можно трактовать как мировоззренческую параллель античному учению о первоэлементах. Стремление уподобиться древним мыслителям, выявив соответствия между структурными составляющими материального мира и гомофонной музыки, обнаруживается у А. Шопенгауэра, предложившего «природное» истолкование характерного для Новой Европы четырёхголосного типа музыкальной фактуры: «…основной бас в гармонии есть то же самое, что в мире – неорганическая природа, грубейшая масса, на которой всё основывается и из которой всё произрастает и развивается. <…> Ближайшие к басу тоны – низшие ступени этой лестницы, ещё неорганические, но уже многообразно проявляющиеся тела; выше лежащие звуки являются в моих глазах представителями растительного и животного царств. <…> Наконец, в мелодии, в главном высоком голосе, который поёт, ведёт всё целое и в нестесняемом произволе развивается от начала до конца в непрерывной, многозначительной связи единой мысли и изображает целое, – в этом голосе я узнаю высшую ступень объективации воли, осмысленную жизнь и стремление человека» [6, с. 256–257].

Предложенные Шопенгауэром аналогии не претендуют на научность, однако его стремление обозначить параллели между новоевропейской гомофонной музыкой и естественнонаучной концепцией трёх царств природы Линнея представляется обоснованным и целесообразным, поскольку реализует желание автора выявить общность научного и художественного образов мира. Кроме того, истолкование музыки в качестве обобщённого образа природного миропорядка сближает Шопенгауэра с античными мыслителями, уподоблявшими тетрахорды пяти природным первоэлементам. Однако в условиях античного одноголосия иерархия тетрахордов как звуковых образов природных стихий выстраивалась «по горизонтали», то есть не в единовременном, а в последовательном звучании («вертикальное измерение» было сопряжено исключительно со звуковысотностью). Что же касается А. Шопенгауэра, то его ассоциации уже ориентированы на музыкальную вертикаль: элементы музыкальной фактуры, аналогичные царствам природы, представлены у него в единовременном звучании-существовании.

В заключение следует констатировать, что теоретические основы музыкального искусства рассмотренных эпох имеют структурное сходство с господствующими в общественном сознании конкретно-историческими образами мироздания. Так, структурные особенности полной совершенной ладовой системы отвечают образу единого многоуровневого Космоса, преобладавшего в сознании эллинов и зафиксированного в трудах античных мыслителей. Совокупность разнообразных и независимых друг от друга церковных ладов средневековой музыки ассоциируется с многоступенчатой иерархией средневекового мироздания. Основы новоевропейского музыкального искусства – равномерно темперированный строй, мажоро-минор и учение о гармонической вертикали – позволяют воссоздать научный образ единой беспредельной материальной Вселенной, заполненной бесконечным многообразием звёздных систем.

Структурное сходство образов мироустройства и музыкально-теоретических систем свидетельствует о том, что философия и музыка

доступными им средствами решают общую задачу – сохранить и передать последующим поколениям информацию о миропонимании своей эпохи: «…если бы удалось найти совершенно правильное, полное и простирающееся до мельчайших деталей объяснение музыки, т. е. если бы удалось обстоятельно воспроизвести в понятиях то, что она выражает собою, то это оказалось бы одновременно достаточным воспроизведением и объяснением мира в понятиях, или было бы с ним совершенно согласно, т. е. было бы истинной философией», – писал А. Шопенгауэр [6, с. 261].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бычков Ю. Л*адовая система Древней Греции: лекция. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. 40 с.

2. *Гачев Г.* Наука и национальные культуры. Ростов н/*Д*: РГУ, 1992. 320 с.

3. *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. *Л*.: Музыка, 1986. 224 с.

4. *Тарнас Р.* История западного мышления. М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. 448 с.

5. *Холопов Ю., Кириллина Л. и др.* Музыкально-теоретические системы: учеб. пособие. М.: Композитор, 2006. 632 с.

6. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. 395 с.

REFERENCES

1. *Bychkov Yu*. Modal'naya sistema Drevney Gretsii [The modal system of Ancient Greece]: lecture. Moscow: Moscow State A. Schnittke Institute of Music, 2001. 40 p.

2. *Gachev G.* Nauka i natsional'nye kul'tury [Science and National Cultures]. Rostov-on-Don: Rostov State University, 1992. 320 p.

3. *Gertsman E*. Antichnoe muzykal'noe myshlenie [Antique Musical Thinking]. Leningrad: Muzyka Press, 1986. 224 p.

4. *Tarnas R*. Istorija zapadnogo myshlenija [The History of Western Thought]. Moscow: KRON-PRESS, 1995. 448 p.

5. *Kholopov Ju., Kirillina L. i dr.* Muzykal'no-teoreticheskie sistemy [Musical-Theoretical systems]. Moscow: Kompozitor Press, 2006. 632 p.

6. *Shopengauer A.* Mir kak volja i predstavlenie [The World as Will and Representation]. Shopengauer A. Sobranie sochinenij [Collected Works]: in 2 vol. Moscow: Moskovskij klub Press, 1992. Vol. 1. 395 p.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ОБРАЗ МИРОЗДАНИЯ: ОТ АНТИЧНОСТИ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ

Традиция понимания музыки в качестве обобщённого образа мироздания существует на протяжении многих столетий. Однако конкретные пути воссоздания в искусстве представлений о мироустройстве требуют дальнейшего изучения. Сопоставление теоретических оснований музыки Античности, Средневековья, Нового времени с образами мира, преобладающими в общественном сознании названных эпох, позволяет обнаружить следующие соответствия. Структура сложившейся в эпоху Античности полной совершенной ладовой системы, включающей в себя пять основных диатонических тетрахордов, соответствует античному образу единого многоуровневого Космоса, порождаемого пятью природными первоэлементами. Разнообразные диатонические лады средневековой музыки не образуют единой ладовой системы, а потому ассоциируются с образом многоуровневого иерархически устроенного средневекового мироздания. Теоретические основания музыки Нового времени – равномерно темперированный строй, мажоро-минор и учение о гармонической вертикали – аналогичны научному образу беспредельной Вселенной, заполненной бесконечным многообразием звёздных систем. Соответствие теоретических основ музыкального искусства и преобладающих в общественном сознании конкретно-исторических образов мироздания свидетельствует об общности философии и музыки, каждая из которых специфическими средствами решает задачу сохранения и передачи последующим поколениям информации о миропонимании своей эпохи.

Ключевые слова: образ мироздания, теория музыки, ладовая система, темперированный строй.

THE ART OF MUSIC AS THE IMAGE OF UNIVERSE: FROM ANTIQUITY TO MODERN TIMES

The tradition of understanding music to be the generalized image of universe has been existed for many centuries. However, the specific way of reproduction of world order conceptions in art requires further study. The comparison of the theoretical fundamentals of the music of Antiquity, the Middle Ages and Modern Era, along with the images of the world prevailing in the public mind in these eras, allows you to find the following matches. The structure of full perfect system of modes, prevailing in Antiquity, consists of five basic diatonic tetrachords and corresponds to the ancient image of a unified multi-level Cosmos generated by the five natural elements. Various diatonic modes in medieval music do not form a single modal system, and therefore they are associated with the image of hierarchically arranged multi-level medieval universe. Theoretical fundamentals of Modern Era music are: an equal temperament, major–minor system and the doctrine of harmonic vertical line. They are similar to the scientific image of the boundless Universe filled with an infinite variety of star systems. The compliance of the theoretical fundamentals of musical art with the prevalent in the public mind specific historical images of the universe testifies to the generality of philosophy and music. Each of them solves the problem of preservation and transmission of information about the worldview of the era to future generations. And each of them does this with its own means.

Key words: image of universe, music theory, system of modes, equal temperament.

Рыбинцева Галина Валериановна
кандидат философских наук, доцент,
заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: GVRib@mail.ru

Rybintseva Galina V.
PhD in Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Social Disciplines and Humanities
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: GVRib@mail.ru

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

ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ ВОЕННЫХ ПОБЕД, ДАРОВАННЫХ ОТ ИКОН ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ, В БОГОСЛУЖЕБНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

Важной формой сохранения исторической памяти о военных победах русского оружия являются установленные государством «Дни воинской славы» и «Памятные даты России» [9]. Многие исторические события, не нашедшие отражения в светском календаре и упомянутых актах, сохраняются в празднествах Православной Церкви. С особой любовью отмечаются ею памятные даты военных побед, дарованных от икон Пресвятой Богородицы.

Владимирская икона является одним из наиболее почитаемых русским народом образов Богоматери. Русской Православной Церковью установлено троекратное празднование, посвящённое иконе и связанное с воспоминанием важных событий русской истории: 8 сентября (26 августа) – в память об избавлении от нашествия Темир-Аксака (Тамерлана) в 1395 г.; 6 июля (23 июня) – избавлении от Ахмата Ордынского в 1480 г. (при великом князе Иване III); 3 июня (21 мая) – о спасении Москвы от нападения хана Махмет-Гирея в 1521 г. [7, с. 226, 1, с. 39].

Материалом статьи послужили как песнопения из письменных источников разного времени, так и запись праздничного богослужения Сретения Владимирской иконы Богоматери в Старообрядческом Покровском соборе г. Ростова-на-Дону 6 июля 2016 г., в память об избавлении от Ахмата[1].

Согласно церковному преданию, победа над войском Ахмата связана с чудом, описанным в Минее следующим образом. Во время «стояния на Угре» перед Владимирской иконой совершались непрестанные молебны. Перед сражением «ночью на татар напал необъяснимый страх, и их отступление превратилось в паническое бегство» [4, с. 239].

Эта историческая победа, ознаменовавшая окончательное свержение монголо-татарского ига, отмечается Русской Православной церковью. Отражение истории побед в песнопениях служб Владимирской иконе подробно описано в исследовании Н. Серёгиной «Песнопения русским святым» (1994). Она отмечает, что «большинство стихир Владимирской иконе выражают идею заступничества Богородицы за Москву и всю Русь, содержат тексты молений о заступничестве, воздают славу Москве, Русской земле и её людям» [7, с. 227–228]. Н. Серёгиной отмечены стихиры историко-повествовательного типа, упоминающие о событиях нашествия Темир-Аксака и датируемые концом XIV столетия.

Праздничное богослужение, посвящённое Сретению Владимирской иконы Богоматери и проходившее 5–6 июля 2016 г. в старообрядческом Свято-Покровском соборе Ростова-на-Дону, включало в себя вечерню, повечерие («повечерницу»), утреню, полунощницу, часы и литургию[2]. В Службе содержатся стихиры историко-повествовательного содержания – 4 гласа «Богородице Владычице, державная Помощнице» (стихиры на Господи воззвах), 8 гласа «Приидите, русстии собори» (ины стихиры), 8 гласа «Да вси похвалим вернии» (стихиры на стиховне) и др. [3, *л*. 217–217 об., *л*. 218 об., *л*. 222].

Исторический контекст присутствует и в песнопениях литургии. Об истории победы повествуется в древних текстах канона, зафиксированных во время богослужения в старообрядческом Свято-Покровском соборе (6 июля 2016 г.)[3]. На включение фрагментов текста обращения к Богородице о заступничестве в тропари канона служб, посвящённых одержанным на поле брани победам, указывает протоиерей Николай Погребняк [5].

На «блаженнах» упомянутой выше службы 2016 г. прозвучали ирмос третьей песни канона 4 гласа «Похвале Богородицы» и тропари третьей и шестой песен канона. Во втором тропаре третьей песни канона раскрывается история чудесного заступничества Богородицы: «Твой, Богомати всечестный образ, чудотворную икону, русстии князи стяжавше. Яко заступление крепко, и стену нерушиму. На враги победу, дарова стране нашей»[4]. Подобный по смыслу текст содержится в повести о стоянии на Угре, содержащейся в «Типографской летописи» (см.: [2; 6]). Параллелью к тропарю третьей песни канона может служить следующий фрагмент повести: «В граде же Москве… преславней Богородици

с слезами и воздыханми молящеся непрестанно. Тогда же бысть преславное чудо святыя Богородица: егда отступиша от берегу наши, тогда Татарове с страхом обдержащее побегоша, мнящее, яко берег дааху им Русь и хотят с ними битися…» [6, с. 200].

В четвёртом тропаре шестой песни канона содержится моление о последующем даровании победы на врагов: «...врази ополчаются. Но Ты, Пречистая, представь, избави. Врагом нашим шатания низложи. На враги победу даруй. Да посрамятся вси, являющеи рабом Твоим злая»[5]. С ним может быть соотнесён следующий фрагмент повести: «Сие же писахом не укаряющи их, но да [не] похвалятся несмыслении во своем безумии, глаголюще: "Мы своим оружием избавихомся Рускою землю", но дадут славу Богу и пречистой Матери Богородици, той бо спасе нас…» [6, с. 201].

Евангельские стихи о блаженствах с тропарями канона исполнялись чтецом и мужским хором. Тропари, в отличие от ирмосов, распевались на традиционный для Покровского прихода напев погласицы 4 гласа самогласных стихир, незначительно отличающийся от опубликованного Н. Успенским [8, с. 41]. Уставщик Свято-Покровского старообрядческого собора Ростова-на-Дону М. Севастьянов (1928–2006)[6] характеризовал четвёртый глас как «весёлый, боевой». Этот характер, как и сам напев, сохраняется в современном исполнении указанных тропарей канона. В качестве примера исполнения тропаря на «стихирный глас» приводим расшифровку звукозаписи в исполнении хора Свято-Покровского собора[7] (Пример 1). В предложенном сопоставлении музыкальных текстов тропаря канона 4 гласа и воскресной стихиры на «Господи воззвах» раскрывается их мелодическое и композиционное родство, свидетельствующее о принадлежности одному распеву.

Таким образом, в современных богослужениях старообрядческого Покровского прихода сохраняется как традиция служения памяти побед, одержанных благодаря покровительству высших сил, так и самобытность певческой культуры, обнаруживаемая в традиционных способах интерпретации древних богослужебных текстов, исполняемых на глас и по «напевке».

Память об исторической победе, ознаменовавшей конец ига Золотой Орды и обретение русским народом независимости, сохраняется в праздничном богослужении Владимирской иконы Богоматери, почитаемой всеми представителями православного вероисповедания России.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Полевые исследования певческой культуры прихода проводятся Лабораторией народной музыки РГК им. С. В. Рахманинова с 2002 года.

[2] Подробнее см.: Архив Лаборатории народной музыки РГК им. С. В. Рахманинова: Фольклорные экспедиции. Коллекция 2017/V/2 Au. STE-005.

[3] История победы над Ахматом находит отражение в текстах тропаря и кондака, не рассматриваемых нами подробно.

[4] См.: Служба Сретению Владимирской иконы Божьей Матери. Свято-Покровский собор. Архив Лаборатории народной музыки РГК им. С. В. Рахманинова: Фольклорные экспедиции. Коллекция 2016/VII/I Vd. M2U00927; Минея. Июнь [3, л. 225 об.]. В Минее текст тропаря имеет другое окончание, вместо «На враги победу, дарова стране нашей» – «На враги победу, правоверному даруй царю нашему» [Минея, 1627, л. 225 об.].

[5] См.: Архив Лаборатории народной музыки РГК им. С. В. Рахманинова: Фольклорные экспедиции. Коллекция 2016/VII/I Vd. M2U00927; Минея. Июнь [3, л. 227 об.].

[6] Подробнее о М. Севастьянове см.: [Севастьянов И.] Севастьянов Михаил Стефанович // Кладезь: Русская православная старообрядческая церковь. Община Покровского собора в Ростове-на-Дону. URL: http://www.izdrevle.ru/info/name/1928-2006.

[7] В нотации (Пример 1) схематически представлено (без указания действительной высоты, темповых, динамических и прочих особенностей исполнения) соотношение напева самогласной стихиры 4 гласа (в исполнении М. Севастьянова) с напевом процитированного тропаря канона праздника Сретения Владимирской иконы Божьей Матери, записанного во время богослужения. См.: Погласица 4 гласа в исполнении уставщика Свято-Покровского старообрядческого собора г. Ростова-на-Дону М. Севастьянова. Образцы гласовых распевов и самогласных стихир по гласам. Архив Лаборатории народной музыки РГК им. С. В. Рахманинова. Личный архив Т. Рудиченко. Коллекция 2005/IV/1 Au. 01; Служба Сретению Владимирской иконы Божьей Матери. Свято-Покровский собор. Архив Лаборатории народной музыки РГК им. С. В. Рахманинова: Фольклорные экспедиции. Коллекция 2016/VII/I Vd. M2U00927.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лабазова А.* Службы Сретению Владимирской иконы Божией Матери по рукописям из собрания Разумовского (РГБ. №№ 65, 66) // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 1. С. 39–48.

2. *Лурье Я.* Повести о стоянии на Угре // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. URL: http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=3073.

3. Минея. Июнь. М.: Московский Печатный двор, 1627. 714 с.

4. Минея. Июнь. М.: Издательский совет Русской Православной Церкви, 2002. [Вып.] I. Ч. 2. 615 с.

5. *Погребняк Н., прот.* О некоторых редких молитвословиях, связанных с Отечественной войной 1812 года // Московские епархиальные ведомости. 2002. № 9–10. URL: http://files2.regentjob.ru/archive/vedomosti.meparh.ru/2002_9_10/index.htm

6. Полное собрание русских летописей, издаваемое Археографической комиссией. Пг.: Петроград, 1921. Т. XXIV: Типографская летопись. 272 с.

7. *Серёгина Н.* Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб.: РИИИ, 1994. 467 с.

8. *Успенский Н.* Образцы древнерусского певческого искусства. Л.: Музыка, 1968. 264 с.

9. Федеральный закон от 13 марта 1995 г. № 32-ФЗ «О днях воинской славы и памятных датах России». URL: http://base.garant.ru/1518352/#ixzz4esHT5tM6.

REFERENCES

1. *Labazova A.* Sluzhby Sreteniyu Vladimirskoi ikony Bozhiei Materi po rukopisyam iz sobraniya Razumovskogo (RGB. №№ 65, 66) [Church Services to the Presentation of the Vladimir Icon of the Mother of God in the manuscripts of the Russian State Library, Collection of Razumovsky. No. 65, 66]. Vestnik PSTGU. Seriya V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva [Orthodox St. Tikhon's University of Humanities Bulletin. Series V: Issues of Christian Art History and Theory]. 2016. Issue 1. P. 39–48.

2. *Lur'e Ja.* Povesti o stoyanii na Ugre [The Story of the Great Standoff on the Ugra River]. Elektronnye publikatsii Instituta russkoi literatury (Pushkinskogo Doma) RAN [Electronic Publications of Institute of Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences]. URL: http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=3073.

3. Mineia. Iyun' [Mantle. June]. Moscow: Moscow Printing Court, 1627. 714 p.

4. Mineia. Iyun' [Mantle. June]. Moscow: Publishing Council of the Russian Orthodox Church, 2002. [Issue] I. Part 2. 615 p.

5. *Pogrebniak N., protoierei.* O nekotorykh redkikh molitvosloviyakh, svyazannykh s Otechestvennoi voinoi 1812 goda [About Some Rare Prayers Connected with the Patriotic War of 1812]. Moskovskie eparkhial'nye vedomosti [Moscow Eparchy Gazette]. 2002. No. 9–10. URL: http://files2.regentjob.ru/archive/vedomosti.meparh.ru/2002_9_10/index.htm

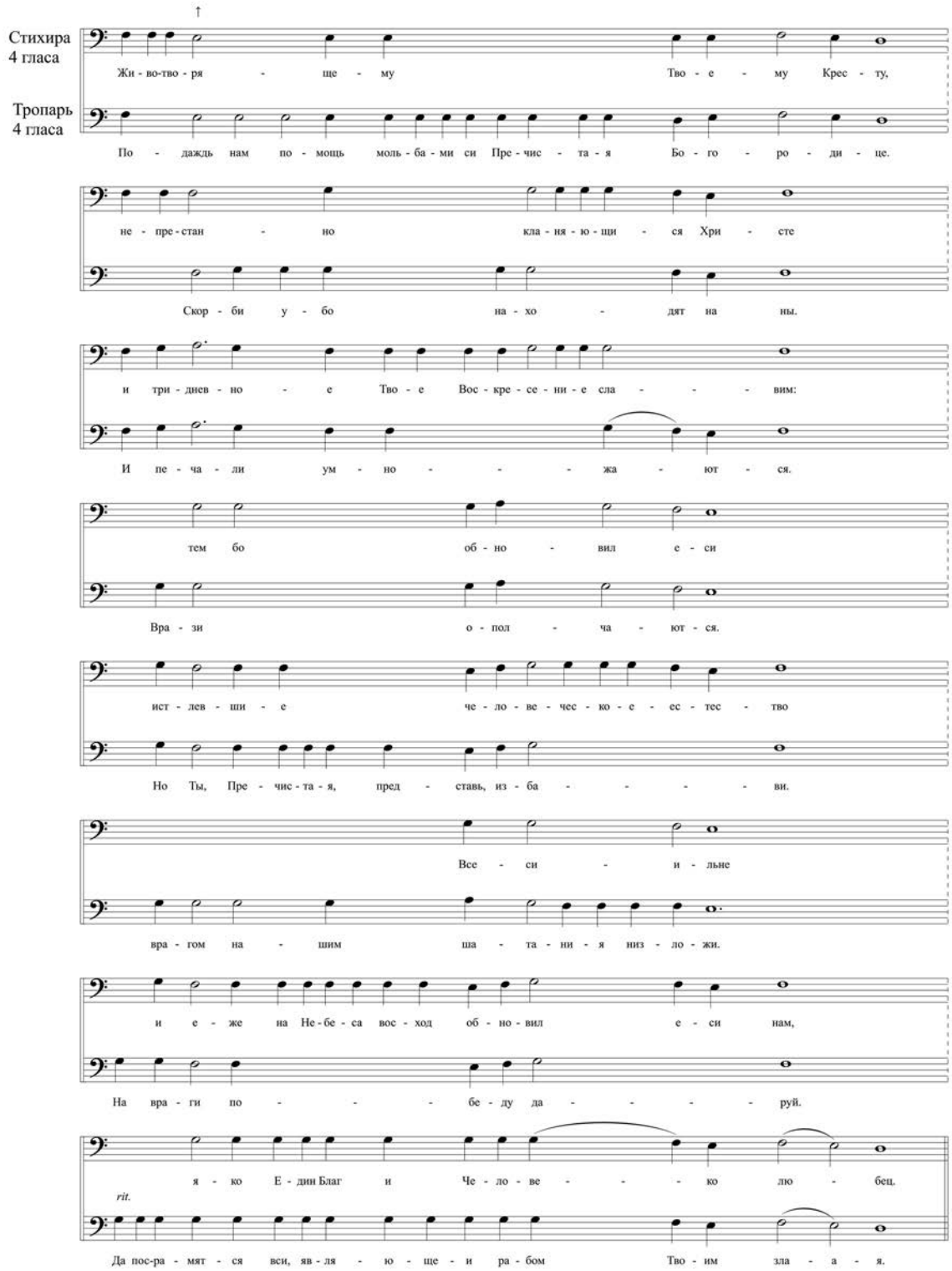
6. Polnoe sobranie russkikh letopisei, izdavaemoe Arkheograficheskoi komissiei [Complete Collection of Russian Annals Published by the Archaeographical Commission]. Petrograd: Petrograd Press, 1921. Vol. XXIV: Typographical Annals. 272 p.

7. *Seryogina N.* Pesnopeniya russkim sviatym: Po materialam rukopisnoi pevcheskoi knigi XI–XIX vv. «Stikhirar' mesiachnyi» [Hymns to Russian Saints: Based on the Materials of the Handwritten Singing Book of the XI–XIXth Centuries «Monthly Sticherarion»]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 1994. 467 p.

8. *Uspenskiy N.* Obraztsy drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva [Samples of Old Russian Singing Art]. Leningrad: Muzyka Press, 1968. 264 p.

9. Federal'nyi zakon ot 13 marta 1995 g. № 32-FZ «O dniakh voinskoi slavy i pamiatnykh datakh Rossii» [Federal Law from March 13, 1995 No. 32-FZ «On the Days of Military Glory and Memorable Dates in Russia»]. URL: http://base.garant.ru/1518352/#ixzz4esHT5tM6.

Пример 1


Стихира
4 гласа
Тропарь
4 гласа
Жи - во-тво - ря - ще - му Тво - е - му Крес - ту,
По - даждь нам по - мощь моль - ба - ми си Пре - чис - та - я Бо - го - ро - ди - це.
не - пре - стан - но кла - ня - ю - щи - ся Хри - сте
Скор - би у - бо на - хо - дят на ны.
и три - днев - но - е Тво - е Вос - кре - се - ни - е сла - - - вим:
И пе - ча - ли ум - но - - - жа - ют - ся.
тем бо об - но - вил е - си
Вра - зи о - пол - ча - ют - ся.
ист - лев - ши - е че - ло - ве - чес - ко - е - ес - тес - тво
Но Ты, Пре - чис - та - я, пред - ставь, из - ба - - - - - ви.
Все - си - и - льне
вра - гом на - шим ша - та - ни - я низ - ло - жи.
и е - же на Не - бе - са вос - ход об - но - вил е - си нам,
На вра - ги по - - - бе - ду да - - - - руй.
я - ко Е - дин Благ и Че - ло - ве - - - ко лю - бец.
rit.
Да пос-ра - мят - ся вси, яв - ля - ю - ще - и ра - бом Тво - им зла - а - я.

ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ ВОЕННЫХ ПОБЕД, ДАРОВАННЫХ ОТ ИКОН ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ, В БОГОСЛУЖЕБНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

Публикуемая статья посвящена проблемам изучения сохраняющейся в богослужебной певческой практике Православной Церкви памяти о выдающихся победах, одержанных русскими воинами при покровительстве Пресвятой Богородицы. Цель и задачи статьи связаны с выявлением особенностей отражения в музыкально-поэтических текстах служб в честь икон Владимирской Божией Матери исторической памяти о победах, одержанных в ходе противостояния Владимирской и Московской Руси игу Золотой Орды. Наряду с этим, освещается феномен непрерывно развивающейся богослужебной традиции от XIV к XXI веку. Исследователем рассматриваются исторические тексты богослужебных книг и их претворение в соответствующей певческой традиции донских старообрядцев, представленной в условиях Свято-Покровского прихода Ростова-на-Дону. Кроме того, выявляются некоторые традиционные особенности, проявляющиеся в современных способах интерпретации канонических текстов. Расшифровка и образцов песнопений, зафиксированных в ходе старообрядческих служб, позволяют заключить, что богослужебное пение в последних основывается на воспроизведении поэтических и певческих текстов старообрядческих церковных книг, исполняемых по «крюкам» и «напевке».

Ключевые слова: Владимирская икона Божией Матери, богослужебная практика, донские старообрядцы.

MEMORABLE DATES OF MILITARY VICTORIES, GIVEN FROM THE ICONS OF THE MOST HOLY MOTHER OF GOD, IN LITURGICAL SINGING PRACTICE

The article is devoted to the problems of studying the memory about the Russian soldiers' victories, gained under the patronage of the Most Holy Mother of God, which is being preserved in the liturgical singing practice of the Orthodox Church. The objective of the article is to define how the features of the Services in honor of the Vladimir icon of the Mother of God are reflected in musical and poetic texts. Such Services were hold in the memory of the victories over the Horde by Vladimir and Moscow Russia; they demonstrate the continuity of the liturgical tradition from the XIVth to the XXIst century. The author studies historical texts of liturgical books and their implementation in the liturgical song tradition of the Don old believers of the Svyato-Pokrovsky parish in Rostov-on-Don. Also the article identifies their features, manifested in the interpretation of canonical texts in today's culture. The decoding and the analysis of the examples of the recorded service songs show that liturgical singing is based on playing and singing the poetic texts of the old believer Church books, which are performed with the use of "the hooks" and "strain" old believers' church notation.

Key words: Vladimir Icon of the Mother of God, liturgical practice, the Don old believers.

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

В. С. КРИВЕЖЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ДУХОВНЫХ КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Ф. ЛИСТА

Эстетические принципы Ф. Листа, его художественный метод обусловили формирование стилевой системы, элементы которой в той или иной мере репрезентируют стиль композитора. Важным её свойством является повторность стилевых ситуаций, то есть регулируемый отбор соответствующих элементов, которые Б. Асафьев называл «музыкально-интонационным почерком».

На уровне тематизма кантатно-ораториальных сочинений Листа обнаруживается действие двух, казалось бы, противоположных тенденций: с одной стороны, – активное применение заимствованного музыкального материала, с другой, – стремление к максимальной свободе авторского выражения, творческой индивидуальности. Используя в качестве лейттем и лейтмотивов заимствованные интонационные комплексы, являющиеся, по выражению М. Арановского, участками «повышенной семантической концентрации», композитор на их основе выстраивает более крупные формы. При этом заимствованный материал переосмысливается Листом в соответствии с его художественными концепциями и приёмами композиционной техники. Поэтому богатство смыслов, заключённых в кантатах и ораториях, может быть раскрыто более полно благодаря интерпретации взаимодействий различных художественных текстов на основе принципов ассоциативности. Такого рода заимствования обогащают каждое из сочинений многочисленными закодированными смыслами, для раскрытия которых мы обратимся к феномену интертекстуальности.

Впервые термин «интертекстуальность» был употреблён в работе Ю. Кристевой, представительницы французской литературоведческой школы [8]. При его толковании Ю. Кристева опиралась на установку Р. Барта: «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту между-текстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и, вместе с тем, уже читанных цитат – из цитат без кавычек» [2, с. 418]. Применяя бартовскую идею в музыкальном искусстве, М. Арановский уточняет, что музыкальные тексты, в отличие от литературных, не продолжают, а повторяют друг друга. При этом «...повторяется не предыдущее произведение, не предшествующий текст, а некий единый для всех паттерн, и задача автора состоит в том, чтобы наилучшим образом реализовать его предписания. Каждый новый текст выполняет свою социальную функцию тем, что возобновляет жизнь этого паттерна, утверждая его неизменную актуальность» [1, с. 76].

В творчестве композиторов эпохи романтизма интертекстуальные взаимодействия встречаются достаточно часто (особенно следует отметить цитирование и транскрипции). Как отмечает А. Денисов, именно интонационные аллюзии, ссылки на другие тексты становятся в эту эпоху довольно распространённым явлением [3, с. 10]. Автор подчёркивает, что заимствованный фрагмент отчуждается от исходного текста, но при этом сохраняет с ним семантические связи. Последние и служат объяснением причин, по которым композитор обращается к тому или иному тексту. В XIX веке обращение к интертекстуальным взаимодействиям являлось одним из способов решения творческих задач, реализации индивидуального авторского замысла и не утверждалось определёнными жанровыми и стилевыми обстоятельствами. К числу ярких примеров, подтверждающих эту мысль, принадлежат цитаты григорианских хоралов, возникающие в жанрах внелитургической музыки, в частности, – в кантатах и ораториях Ф. Листа. В указанных сочинениях обнаруживаются разнообразные типы интертекстуальных взаимодействий. Поэтому интертекстуальный метод анализа этих произведений, на наш взгляд, позволяет более четко представить логику и принципы структурной организации целого на разных уровнях.

В кантатно-ораториальных сочинениях композитора интертекстуальные взаимодействия возникают под воздействием двух факторов – стилевых и контекстуальных (классификация

А. Денисова; см.: [4]). Стилевые факторы связаны с особенностями творческого мышления Листа, его отношением к проблеме «своё – чужое», что позволяет говорить о проявлении диалогичности (о последнем также свидетельствуют многочисленные авторские парафразы, реминисценции, транскрипции и фантазии на темы других композиторов). Склонность к различного рода заимствованиям и включениям элементов «чужой» художественной мысли в контекст своих произведений можно назвать одной из стилевых черт листовских кантат и ораторий. Число авторов, к сочинениям которых обращался Лист, превышает четыре десятка, а то, как он обращался с заимствованными текстами, могло бы стать предметом отдельного исследования интертекстуальных взаимодействий. В этой связи хотелось бы привести фрагмент из «Путевых писем бакалавра музыки» Листа, призванный передать впечатления автора от путешествия по Италии: «Моему изумлённому взору явилось искусство во всём своём великолепии; я увидел его открытым во всей его универсальности, во всём его единстве. С каждым днём во мне укреплялось и мыслью и чувством сознание скрытого родства между произведениями гениев. Рафаэль и Микеланджело помогли мне в понимании Моцарта и Бетховена, у Иоанна из Пизы, фра Беато, Франча я нашёл объяснение Аллегри, Марчелло и Палестрине; Тициан и Россини предстали мне звёздами одинакового лучепреломления» [5, с. 150].

Контекстуальные факторы продиктованы художественными особенностями сочинений, поскольку предпосылки обращения к заимствованному материалу возникают исходя из определённого содержания. Механизм действия контекстуальных факторов связан с формированием аналогий между создаваемым и уже существующим текстами [4]. В зависимости от природы этих аналогий, можно обозначить ряд ситуаций, обусловленных контекстуальными факторами. В кантатах и ораториях Листа на уровне тематизма наиболее часто встречающимися являются различного рода стилевые аллюзии и реминисценции.

Стилевые аллюзии возникают в тех случаях, когда композитор пытается воссоздать атмосферу другой эпохи или подчеркнуть определённый национальный колорит. При этом такого рода интертекстуальность может быть представлена довольно широко – от ссылок на конкретные источники до воспроизведения отдельных, наиболее характерных (в частности, интонационных, ритмических) элементов другого стиля.

В кантатно-ораториальных сочинениях Листа заимствованные тематические образования с точки зрения стилевых аллюзий можно объединить в несколько групп: григорианский хорал (и связанные с ним интонации), народные темы (венгерские, саксонские), риторические обороты эпохи барокко, а также темы, репрезентирующие стиль вербункош.

Ссылаясь на те или иные источники, Лист направляет воображение слушателей к конкретной эпохе, стилю, содержанию. Поскольку во всех сочинениях, за исключением оратории «Христос», события разворачиваются в эпоху Средневековья, обращение автора к тематизму григорианских песнопений со свойственной им семантической нагрузкой не случайно («В праздник святой Елизаветы», «В праздник святой Цецилии», средневековая песня пилигримов «Прекраснейший Господь Иисус», григорианская тема «Rorate coeli» [«Кропите небеса»] и другие).

Национальный колорит «Легенды о святой Елизавете» подчёркивается как с помощью венгерского фольклора, так и благодаря использованию стилевых особенностей венгерской музыки. Колебания тонального центра, частые сопоставления мажора и минора, смены ладовой «окраски» одних и тех же звуков, использование так называемой «венгерской» гаммы с двумя увеличенными секундами (из которых вторая связана с повышением IV ступени гармонического минора) весьма характерны для композитора. Сам он полагал, что венгерская гамма упрощает всевозможные энгармонические комбинации, содержит разнообразные предпосылки для отклонений от привычного терцового строения аккордов и, главное, предоставляет новые возможности для обогащения и расширения тональности.

В «Легенде о святой Елизавете» Лист не мог пройти мимо стиля вербункош, репрезентирующего национальную принадлежность главной героини. Он формировался в «вербовочных танцах» пастухов, гайдуков, куруцев и достиг расцвета в умеренно-подвижных, отчеканенных в барочном духе танцах-шествиях аристократии. Вербункош был первым ярко выраженным национальным венгерским инструментальным стилем, сложившимся в конце XVIII века с известной примесью немецкого, итальянского, славянского и балканского элементов. В оратории черты указанного стиля присутствуют как в сольных, так и в инструментальных номерах.

Ариозо венгерского магната из I части – один из характерных образцов такого рода. Фактура этого раздела гомофонна, мелодия проходит в верхнем голосе и сопровождается однообразным гармоническим аккомпанементом с подчёркиванием баса на сильных долях такта. Характерной

чертой изложения является пунктирный ритм, наряду с триолями и синкопами различных видов. Кроме того, наблюдается определённо выраженное стремление к отходу от ровного фигурационного движения при неизменной опоре на типичный для вербункоша размер $^{2}/_{4}$ или $^{4}/_{8}$. В мелодии привлекает внимание специфическая трактовка «венгерской» гаммы. Лист, определяя сущность венгерской (или, как он сам говорил, «цыганской» гаммы), прежде всего подчёркивал в ней три интервала: увеличенную кварту, малую сексту и большую септиму, особенно выделяя при этом повышение кварты, которая, по его мнению, придавала гармонии особый колорит.

Своеобразное преломление данного стиля можно наблюдать в III части оратории («Крестоносцы»); черты его как будто постепенно формируются по мере развития сюжета. Сначала в партии хора слышны «отголоски» в виде пунктирного ритма, затем в аккомпанементе появляется триольная пульсация и, наконец, после сцены прощания Людвига и Елизаветы все элементы вербункоша концентрируются в марше крестоносцев. В оратории эта часть играет поворотную роль: Елизавета навсегда прощается с супругом, после чего её жизнь резко меняется. С точки зрения музыкальной драматургии, введение упомянутых стилевых элементов вполне объяснимо, ведь изначально это был «вербовочный танец»[1]. Но в рассматриваемом случае вербункош использован композитором ещё и для характеристики персонажа, близкого Елизавете по духу. Образ ландграфа Людвига довольно лаконично раскрыт в оратории, однако, по свидетельству агиографов, вся благотворительная деятельность молодой ландграфини оказалась возможной только потому, что рядом с ней находился беззаветно любящий её супруг, одобрявший и поддерживавший все идеи и начинания Елизаветы.

Значительно реже композитор использует материал, лишь репрезентирующий язык той или иной исторической эпохи, не имеющий отношения к конкретному первоисточнику. Так, связь с жанровым прототипом кантаты «Гимн солнцу» – монодической лаудой – композитор подчёркивает различными музыкальными средствами: характером тематизма, унисонным звучанием хора и т. д.

Среди интонационных оборотов, заимствованных из «внеличностного материала», важную роль играют риторические фигуры эпохи барокко. В оратории «Христос» это особенно ярко прослеживается в хоровых номерах сочинения, написанных на канонические тексты. Так, в «Stabat Mater dolorosa» (№ 12) для передачи чувств «вздыхающей и стенающей души» («Eja Mater fons amoris») Ф. Лист применяет приём suspiratio: каждая из двутактовых фраз этого раздела начинается с четвертной паузы в начале такта, имитирующей вздох. В «Легенде о святой Цецилии» в разделе, повествующем о казни главной героини, в оркестровой партии звучат нисходящие звукоряды (catabasis), символизируя смерть и связанную с ней глубокую скорбь.

Риторические обороты эпохи барокко широко применяются Ф. Листом и в «Легенде о святой Елизавете». В сцене «Торжественное погребение Елизаветы» (№ 6) эпизод, связанный с выступлением императора Фридриха II, произносящего прощальную речь над могилой Елизаветы, построен на упоминавшейся музыкальной фигуре «вздоха». В хоре народа из этой же сцены, помимо фигуры suspiratio, слово «Благословенная» подчеркнуто нисходящей плачущей интонацией, а слово «Елизавета» звучит на фоне восходящей тираты в хоровой партии.

Помимо рассмотренных нами стилевых аллюзий, контекстуальные факторы нередко влекут за собой и появление реминисценций. Они обычно связываются «...с воспроизведением фрагмента другого текста, выступающего в качестве исходного импульса для творческой мысли автора» [4, с. 25]. Примером такого рода неявной цитаты является символ креста в «Легенде о святой Елизавете»: в момент прощания с Людвигом в партии главной героини на словах «Мне говорит душа, что я в нужде и скорби напрасно дни считаю…» этот мотив звучит несколько раз, оканчиваясь символом постижения воли Господней в виде восходящего тетрахорда [7, с. 27].

В «Stabat Mater dolorosa» оратории «Христос» заключительный раздел содержит ту же последовательность аккордов, что и аналогичное сочинение Дж. П. да Палестрины. А если учесть, что Лист на протяжении римского периода особенно тщательно изучал творчество старинных мастеров полифонии и одним из наиболее любимых его авторов был именно Палестрина, то подобного рода реминисценции представляются вполне объяснимыми. Очевидно, сочинения итальянского мастера оказались созвучными художественным исканиям Листа, избравшего музыку Палестрины в качестве стилевой модели для вновь создаваемых опусов.

Ещё один образец реминисценции появляется в виде неожиданной параллели между мотивом Magnificat, включённым в «Легенду о святой Елизавете» (в качестве лейтмотива, символизирующего неотвратимость судьбы), и мотива, звучащего в начале четвёртой строфы «Легенды о святой Цецилии» (здесь повествуется о казни главной героини). В кантате указанный

мотив также символизирует неизбежность трагической участи святой.

Рассмотрев факторы, лежащие в основе интертекстуальных взаимодействий, обратимся к анализу конкретных форм их проявления на уровне интонационно-тематических решений. Заимствованный текст, обладая многомерной структурой, практически никогда не воспроизводится композитором буквально. Поэтому можно говорить об одновременном присутствии, с одной стороны, неких стабильных компонентов, благодаря которым заимствование становится легко узнаваемым, и мобильных, позволяющих подвергать его различным изменениям (классификация А. Денисова). Стабильные компоненты, к которым можно отнести мелодию, ритмический рисунок, гармонию, должны обладать максимальной репрезентативностью. При этом степень стабильности может варьироваться в зависимости от замысла автора и его творческого метода – от сохранения мелодического рисунка при изменении тембра и фактуры до почти буквального воспроизведения всех особенностей первоисточника.

В григорианских темах, которые Лист использует в своих сочинениях, стабильным элементом, как правило, становится легко узнаваемый мотив; в обеих ораториях – это начальный мотив григорианской темы. В «Легенде о святой Елизавете» стабильным компонентом григорианского антифона «Quasi stella matutina» («Как утренняя звезда») выступает нисходящая трихордовая интонация с последующим движением по звукам трезвучия. В зависимости от содержания, она звучит в оратории либо в мажорном, либо в минорном ладу. Мотив Magnificat из этого же сочинения, образуемый двумя характерными интонациями – восходящими секундой и терцией, легко узнаваем в хоре крестоносцев из III части оратории, однако пунктирный ритм (мобильный компонент заимствованного текста) придает ему решительный характер.

В оратории «Христос» восходящая квинтовая интонация темы рождественского интроита «Rorate coeli» в сочетании с пунктирным ритмом довольно рельефна; в каждой из трёх частей оратории эта тема звучит практически без изменений (во Вступлении, «Заповедях Блаженства», открывающих II часть, и в заключительном номере произведения). Следует отметить, что композитор несколько видоизменил ритмический рисунок первоисточника, заменив в начальном мотиве ровное восходящее движение восьмыми – пунктирным ритмом, благодаря чему данный мотив стал более выразительным – энергичным и утверждающим. В «Легенде о святой Цецилии» Лист также выбирает наиболее репрезентативный мотив григорианского антифона в виде нисходящей трихордовой попевки и аналогичного квартового скачка; мелодические контуры упомянутого мотива остаются легко узнаваемыми, при этом в каждой строфе варьируется ритм.

Заимствованный материал наделяется различной степенью смысловой концентрации, которая во многом зависит от соотношения в нём стабильных и мобильных компонентов. Вопрос о том, что в каждом конкретном случае следует отнести к стабильным компонентам, а что – к мобильным, композитор решает в соответствии с программным замыслом сочинения; нам лишь остается проследить и понять связь между тем или иным мотивным образованием и символическим смыслом, которым наделяет это образование сам автор. На уровне тематизма можно выделить различные варианты прочтения композитором заимствуемых первоисточников при сохранении в них:

– мелодии (лейтмотив «Rorate coeli» в оратории «Христос», лейтмотив «Quasi stella matutina», Magnificat-мотив в оратории «Легенда о святой Елизавете», «Cantantibus Organis Caecilia» в кантате «Святая Цецилия»);

– общей мелодической основы, мелодических контуров (мотив венгерской народной темы из оратории «Легенда о святой Елизавете»);

– конструктивной идеи («Pater Noster» в оратории «Христос»).

Наряду с прямым обращением к тому или иному музыкальному тексту, необходимо отметить случаи, когда автор лишь обозначает один из заимствуемых компонентов, обладающих определённой семантической нагрузкой. Речь идёт не о конкретной использованной теме, а о ссылках на определённый жанр. В оратории «Христос» такого рода ссылки связаны с включением в состав произведения католических молитв и гимнов. К примеру, II часть – католическая молитва «Angelus», III – «Stabat Mater speciosa», XII – «Stabat Mater dolorosa», XIII – «O filii et filiae», отмеченная композитором как гимн, и другие.

Итак, одной из важных особенностей тематизма кантат и ораторий Листа является широкое обращение к заимствованным текстам, причём факт обращения отмечен самим автором. Возникающие при этом интертекстуальные взаимодействия обусловлены как контекстуально, так и стилевыми особенностями творчества композитора. Заимствованные интонационные комплексы выступают в сочинениях в качестве лейттем и лейтмотивов, выполняющих различные

драматургические функции – от характеристики отдельных персонажей («Легенда о святой Елизавете») до выражения основной идеи сочинения («Легенда о святой Елизавете», «Христос»). На уровне интонационно-тематического решения работа со сферой «другого слова» позволяет выделить в ней стабильные и мобильные компоненты, взаимодействия между которыми обусловлены драматургически.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Шестой крестовый поход (нумерация и датировка крестовых походов в российских и немецких источниках различна), в котором вынужден был принять участие ландграф Людвиг, был организован по инициативе папы римского Гонория III. В начале 1223 г. Людвиг получил первое послание от кайзера, призывавшего его участвовать в новом походе. В случае согласия тюрингскому ландграфу было обещано вознаграждение в размере 4000 серебряных марок. Какова была реакция Людвига на послание, сказать трудно. Известно лишь, что вместе с титулом ландграфа тюрингского молодой рыцарь унаследовал от отца многочисленные долговые обязательства (см. об этом: [6]).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.* Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.

2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

3. *Денисов А.* Интертекстуальные взаимодействия в музыкальном искусстве: исторический аспект проблемы // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 2016. С. 5–16.

4. *Денисов А.* Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. СПб.: Изд.-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 47 с.

5. *Лист Ф.* Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. 464 с.

6. *Немтина А.* Святая Елизавета Венгерская. М.: Издательство Францисканцев, 2010. 124 с.

7. *Носина В.* Символика музыки И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2004. 53 с.

8. *Kristeva Ju*. Bakhtin: le mot, le dialogue et le roman // Critique (Paris). 1967. No. 23. P. 438–465.

REFERENCES

1. *Aranovskij M*. Muzykal'nyi tekst: Struktura i svoistva [Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 344 p.

2. *Bart R*. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress Press, 1989. 616 p.

3. *Denisov A*. Intertekstual'nye vzaimodeistviya v muzykal'nom iskusstve: istoricheskiy aspekt [Intertextual Interactions in Music Art: Historical Aspect]. V prostranstve smyslov [In the Space of Senses]: collected articles. Petrozavodsk: Petrozavodsk State A. Glazunov Conservatoire, 2016. P. 5-16.

4. *Denisov A*. Intertekstual'nost' v muzyke [Intertextuality in Music]: research essay. St. Petersburg: A. Herzen State Pedagogical University of Russia, 2013. 47 p.

5. *List F*. Izbrannye stat'i [Selected Articles]. Moscow: Muzgiz Press, 1959. 464 p.

6. *Nemtina A*. Svyataya Elizaveta Vengerskaya [Saint Elizabeth of Hungary]. Moscow: Franciscan Press, 2010. 124 p.

7. *Nosina V*. Simvolika muzyki I. S. Bakha [Symbolism in I. S. Bach`s Music]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2004. 53 p.

8. *Kristeva Ju*. Bakhtine, le mot, le dialogue, et le roman. Critique (Paris). 1967. No. 23. P. 438–465.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ДУХОВНЫХ КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Ф. ЛИСТА

В статье рассматриваются разнообразные типы интертекстуальных взаимодействий, возникающие в духовных кантатно-ораториальных сочинениях Ф. Листа, и анализируются факторы, под воздействием которых эти взаимодействия возникают. Стилевые факторы связаны с особенностями творческого мышления Листа, его отношением к проблеме «своё – чужое». Контек-

стуальные факторы продиктованы художественными особенностями конкретных сочинений, поскольку обращение к заимствованному материалу обусловливается их содержанием. Механизм действия контекстуальных факторов связан с формированием аналогий между создаваемым и уже существующим текстами. В зависимости от природы этих аналогий, можно обозначить ряд ситуаций, определяемых контекстуальными факторами. В кантатах и ораториях Листа на уровне тематизма наиболее часто встречаются различного рода стилевые аллюзии и реминисценции. Анализируя конкретные формы их проявления на уровне интонационно-тематических решений, автор приходит к выводу, что заимствованный текст, обладая многомерной структурой, практически никогда не воспроизводится композитором буквально. Работа со сферой «чужого слова» позволяет выделить в заимствуемом тематизме стабильные и мобильные компоненты, взаимодействия между которыми обусловливаются драматургически.

Ключевые слова: интертекстуальность, кантата, оратория, цитата, аллюзия, реминисценция.

INTERTEXTUAL INTERACTIONS IN THE SACRED CANTATA-ORATORIAL COMPOSITIONS BY F. LISZT

Various types of intertextual interactions that arise in cantata-oratorial compositions by F. Liszt are examined in the article, and the author analyzes the factors under the influence of which these interactions arise. Style factors are related to the peculiarities of Liszt's creative thinking, his attitude to the «one's own – another's» problem. Contextual factors are dictated by the artistic features of the works, because the prerequisites for accessing borrowed material arise from their content. The mechanism of the action of the contextual factors is connected with the formation of analogies between the created text and the already existing one. Depending on the nature of these analogies, we can identify a number of situations caused by contextual factors. In the cantatas and oratorios by Liszt various types of style allusions and reminiscences are most often encountered at the level of thematicism. Analyzing the peculiar forms of their manifestation at the level of the intonation-thematic solution, the author comes to the conclusion that the borrowed text, having a multidimensional structure, is almost never reproduced by the composer literally. Working with the sphere of «another word» makes it possible to identify the stable and mobile components in the borrowed thematic. The interactions between such components are determined by the dramaturgy.

Key words: intertextuality, cantata, oratorio, citation, allusion, reminiscence.

Кривеженко Виктория Сергеевна
методист кафедры продюсерства исполнительских искусств
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: vik.krivezhenko@yandex.ru

Krivezhenko Victoria S.
methodologist of the Department of Producing the Performing Arts
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: vik.krivezhenko@yandex.ru

И. В. ГРИНЧЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА МИНИАТЮРЫ В РУССКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ПЕТЕРБУРГСКИЕ СЕРЕНАДЫ» А. ДАРГОМЫЖСКОГО)

К понятию музыкальной миниатюры было направлено пристальное внимание музыкальной науки в последние десятилетия XX века. Глубокое обоснование указанному феномену в искусстве дал Е. Назайкинский, разностороннее исследование инструментальной миниатюры представил в своей монографии К. Зенкин. Но всё же многие вопросы, связанные с упомянутым явлением, остаются недостаточно изученными. Одним из интереснейших аспектов проблемы являются, на наш взгляд, способы миниатюризации в хоровой музыке, зарождавшиеся в непрерывном процессе трансформации жанровых видов, который наблюдается в русском вокально-хоровом искусстве на протяжении XIX–XX столетий.

В конце минувшего века Г. Григорьева констатирует: «Хоровая музыка представляет сегодня огромное разнообразие жанров миниатюры: песни для хора различного склада – лирические, шуточные, "припевки", "канты", хоры-вокализы, скерцо, "инструментальные" по звучанию, подражающие какому-либо тембру, и множество иных, охватить которые полностью не представляется возможным» [2, с. 12]. Действительно, характерной особенностью хоровой музыки в этот период является большое количество произведений малого масштаба, в которых ярко проявляется стилевое начало, связанное с тем или иным жанровым прототипом. Нарастающую динамику этого процесса в музыке подчеркивает и Е. Назайкинский: «…в последние... два столетия, особенно в XX в., развёртывается... игра с историческими накоплениями. Стили погружаются в ткань художественного произведения на правах его внутренних составляющих» [4, с. 70].

Принадлежа к вторичным жанрам профессиональной музыки, хоровая миниатюра эволюционирует на протяжении двух столетий. Динамичное поступательное развитие профессиональной композиторской практики способствует кристаллизации обобщённых жанровых начал, которые как бы «застывают» в музыкальном обиходе. «В рамках второй (исторической. – И. Г.) формы бытия музыки рождаются... и свои "первичные" жанры», – приходит к выводу Е. Назайкинский. [4, с. 138]. К этим «первичным» жанрам композиторской музыки возможно, на наш взгляд, отнести и миниатюру, которая на рубеже XX–XXI веков представляет собой «застывшую» жанровую модель, объединяющую пьесы разных стилевых жанровых направлений. Можно сказать и больше: стилистика некоторых миниатюр на вершине указанного развития представляет собой мозаичное сплетение различных жанрово типизированных языковых структур, благоприятствующих возникновению целых рядов ретроспективных, визуальных, понятийных ассоциаций. В свете вышеизложенных рассуждений становится понятным описание различных видов миниатюры, предложенное Г. Григорьевой: критерием соответствующих разграничений здесь выступает обозначаемое жанровым именем семантическое ассоциативное поле хоровой миниатюры.

Но это – расцвет хоровой музыки конца XX века. Заглянем же в начало упомянутого пути (речь идёт о середине XIX века), в период, с которым следует соотносить начало эволюционного пути хоровой миниатюры как жанра светского хорового искусства. Именно в данный период, когда под влиянием социально-исторических, культурных факторов развития искусства рождается профессиональная музыка, в творческой лаборатории первых русских композиторов, пишущих хоровую музыку, подвергается художественной переработке широкий круг бытовых жанров. Наиболее близкими к миниатюре в это время, исходя из способов воссоздания картины мира (посредством глубинных человеческих переживаний и чувствований), оказываются российская песня и бытовой романс, со специфическими приёмами исполнения, характерным типом мелодического движения, особенностями фактуры инструментального сопровождения (ритмические формулы вальса, серенады, марша). Но

«всеобъемлющая и цельная концепция мира», которая утверждается в российском обществе, «оказывается шире возможностей каждого отдельного жанра» [6, с. 276]. В музыке находят отклик нравственные и философские искания времени, обусловленные, прежде всего, влиянием литературы. Лирическая поэзия того времени в лице А. Фета, Ф. Тютчева, А. Майкова, А. Плещеева, Я. Полонского, А. Кольцова обращается к теме противостояния человека и мира. Именно теперь человек в целом – и своим природным естеством, и духовными побуждениями – привлекает внимание поэтов, становясь объектом детального изучения. Поэтическая миниатюра (лирическое стихотворение) способна раскрыть душевное состояние автора и высказываемую им главную идею всего лишь в нескольких строчках, произведя мощное, мгновенное впечатление на другого человека.

Отмеченные выше исторические тенденции позволяют предположить, что в расширяющемся содержательном контексте музыкальных произведений должны были образоваться новые формы концентрации глубинных смыслов, адекватные уже выработанным в поэтическом искусстве. Стремясь обосновать утверждение о том, что хоровая миниатюра создавалась на основе хорового романса и песни, обратимся к теоретическим постулатам выдающихся музыковедов. «В преподносимой музыке, для которой особенности коммуникации оказываются в большой мере типизированными (концертный зал, оперная сцена), на первый план выходят функции семантические <…>», – пишет в своей книге «Стиль и жанр в музыке» Е. Назайкинский. Это заключение правомочно отнести и к жанру хоровой миниатюры, представленному исключительно композиторским творчеством. Речь идёт о том, что «...для композитора жанр, являясь типовым проектом музыкальной формы, задаёт определённые нормы образности» [4, с. 137]. Поэтому жанровый прототип, наделяя произведение своими родовыми признаками и специфическими чертами, выполняет смысловые функции по отношению к художественному целому. Таким образом, допустимо предположить, что формирование хоровой миниатюры начиналось с хоровых переложений песен и романсов, в которых поэтический текст концентрировал в себе смысл, а музыка пребывала в поиске имманентных способов передачи указанного содержания.

Рассмотрение этих способов затруднено несомненной сложностью «...протекающего стихийно и многообразно процесса взаимодействия музыкальных жанров», где «нелегко уловить устойчивые черты» [6, с. 276]. Вот почему особый исследовательский интерес вызывает анализ ранних форм хоровой миниатюры с точки зрения формирования в них способов «сжатия» художественного смысла, средств концентрации содержания, вырабатываемых в орбите стилистических черт жанров-предтеч – российской песни, бытового романса.

В связи с этим обратимся к хоровым пьесам А. Даргомыжского, опубликованным под названием «Петербургские серенады» (1840–1850-е гг.). Как известно, первоначально они были задуманы как вокальные трио a cappella для разных голосов, их создание связывалось с увлечением композитора – музицированием на открытом воздухе, на воде. Предположительно, жанровое определение «серенады» указывало на обстановку, для которой использовалась данная музыка. Следует также отметить, что название «серенада» приобрело к этому времени нарицательное значение, употребляясь для именования сочинений лирического толка, сопровождавших праздничные мероприятия. Содержательная сущность старинной серенады преломлялась на русской культурной почве, образуя новое направление в камерно-вокальной и ансамблево-хоровой музыке. Соответствующие произведения, как правило, вдохновлялись лирической поэзией А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Дельвига, А. Кольцова, А. Тимофеева. Отечественная лирика того времени испытывала влияние романтических тенденций, в её недрах зарождались новые средства литературной выразительности – оригинальные «...формы литературной фразеологии, синтаксиса, приспособленные для выражения сложных идей и чувств свободно мыслящей личности, новые приёмы изображения характера, обновлялся лексикон классической школы…» (В. Виноградов; цит. по: [3, с. 19]). Таким образом, главными тенденциями развития русской культуры этого времени, способствовавшими кристаллизации черт миниатюры в хоровой пьесе, были:

– взаимодействие литературы и музыки, в процессе которого музыка активно формировала имманентные способы концентрированного воплощения художественного содержания;

– изменения в специфике указанного содержания, обусловленные своеобразием хорового искусства (эмоциональная и идейная концентрация, глубина чувств, поиск новых средств выразительности для более тонкой психологической нюансировки);

– межжанровое взаимодействие (с песней, романсом), благоприятствующее формированию таких музыкально-поэтических структур,

в которых глубинное значение слова соотносилось бы с адекватным его выявлением в музыке.

Обратимся непосредственно к музыкально-поэтическому тексту хоровых пьес, чтобы охарактеризовать способы миниатюризации, прослеживаемые в контексте вышеуказанных тенденций. В качестве исходного момента следует привести аналитическое наблюдение М. Пекелиса, разделяющего пьесы цикла на сочинения, «созданные в манере более широкой, более крупным штрихом», и «более тонко детализированные по своей выразительности»[5, с. 126]. Действительно, способ отражения художественного содержания здесь определяет и тип формы – строго или свободно трактуемую куплетность. Впрочем, даже в композиции ряда хоровых пьес куплетного строения ощущается тяготение художника к выходу за рамки традиционного понимания куплета. Композитор старается обогатить его дополнительными средствами выразительности, внести в статичную структуру элементы сквозного развития, что позволяет уже не соотносить указанную строфическую куплетность с песенным жанром в традиционном его понимании. Например, хор «Приди ко мне» следует отнести к группе романсов куплетного строения. Несмотря на то, что произведение написано в куплетной форме, присутствие стилевых признаков смежного жанра в данном случае налицо. Преобладание черт романсового стиля ощутимо проявляется в декламационном характере лирического высказывания, где мелодика гибко следует за смысловым развитием словесного текста, достигая наивысшей точки экспрессии на словах «Приди ко мне» в конце строфы. Метрическая трёхдольность, речитативный характер итогового, резюмирующего высказывания как жанровый признак романса лишь усиливает углубленно-психологическую атмосферу названного хора.

Аналогичен в плане переплетений родственных жанровых признаков хор «Прекрасный день, счастливый день». С песенной традицией здесь связана куплетная форма, в которой написано сочинение, что находит отражение во вступлении басовой партии, имитирующей сольный зачин, с дальнейшим подхватом хора, излагаемым в аккордовой фактуре. Однако поэтический текст, раскрывающий восторженное настроение лирического героя – подчёркнуто индивидуализированное, воссоздаваемое посредством образов природы, – побуждает композитора обратиться к мелодике, свойственной романсу. Музыка тонко следует за интонационными изгибами поэтической речи, стремясь к синтаксической однородности, эмоциональному единству. Достигнув главной смысловой кульминации стихотворения А. Дельвига («Она моя, она моя – мне сердце говорит»), композитор «наращивает» масштабы поэтического текста, повторяя и тем самым акцентируя основную мысль, что способствует поддержанию активности и привносит в композицию элементы сквозного развития, придающие последней неповторимо индивидуальный облик.

Романсы этой группы, как видно, интегрируют признаки песенной формы и стилевые черты романса, которые проявляются в преподнесении поэтического текста, с его тонкой психологической нюансировкой, в трёхдольном метре. Заметим, что ритм, будучи одним из определяющих признаков жанрового стиля, имеет важное значение как для творчества А. Даргомыжского, так и для музыкальной культуры указанной эпохи в целом. На протяжении хора «По волнам спокойным» характерный ритмический рисунок в трёхдольной пульсации адресует слушателя к более отдалённым в историческом отношении бытовым жанровым истокам, а именно к жанру баркаролы, что определяет стилевое своеобразие хоровой пьесы. Жанрово-стилевая характерность сочинений указывает на категорию содержания, свойственную определённому кругу бытовых жанров; это само по себе благоприятствует сжатию информационно-содержательного пространства, идентифицируемому в качестве признака миниатюрности. С точки зрения фактуры, данная группа пьес характеризуется типовым для песенного жанра гомофонно-гармоническим строением ткани с частым использованием остинатного баса. Тональный план здесь также отличается ясностью; немногочисленные отклонения не нарушают восприятия единой ладовой окраски. При этом куплет может заканчиваться на тонике, иногда – на доминанте.

Обратимся к следующей группе хоровых пьес с индивидуально трактуемыми особенностями формы и значительно более ярко проявляющими себя элементами миниатюризации. Хоровая пьеса «Где наша роза» представляет собой двухчастную форму; каждая из частей объединяет построения повторного и развивающего типа. Голоса достаточно подвижны, хоровая ткань насыщена полифоническими приёмами развития (имитации, каноны). Гибкая смена эмоциональных оттенков передается посредством многочисленных тональных отклонений. Выделяя начальные 4 строки в качестве основного «тезиса» стихотворения, композитор меняет темп (Lento) и фактурный рисунок в последнем

музыкальном построении на данный текст. Тем самым репрезентируется весомость главного образа стихотворения – увядшей розы, символизирующей мысль о бренности всего земного (см.: [1]), тогда как заключительная строфа наделяется функцией музыкально-поэтической коды. Здесь обнаруживаются черты афористичности, присущие краткому музыкально-поэтическому «тезису», что также восходит к способам миниатюризации.

Интересна в плане художественного соответствия поэтического источника и его музыкального решения хоровая миниатюра «Что смолкнул веселия глас» (на «Вакхическую песню» А. Пушкина). Композиционно стихотворение делится на три части, каждая из которых посвящена соответственно дружбе и любви, творчеству и поэзии, солнцу и свету. Архитектоника стихотворения связана с приёмом градации: явления жизни, перечисляемые поэтом, расположены в порядке возрастания эмоциональной и смысловой значимости. В начале это «веселия глас», «вакхальны припевы», радость любви и «густое вино», затем – творчество, поэзия, далее – призыв к усовершенствованию мира, настоящая здравица солнцу и свету. А. Даргомыжским выстраивается трёхчастная репризная форма, где каждой строфе поэтического текста соответствует музыкальное построение в форме периода-куплета. Разнообразие тематического материала куплетов-строф (некоторые из них представляют собой расширенные периоды или просто двухфразовые построения, как, например, на словах «Да здравствует солнце, да скроется тьма») придаёт хору черты сквозного развития, которые соотносятся с нарастающей экспрессией поэтического текста. Кроме того, сквозному развитию в этой форме благоприятствует различная структурная функциональность припевов. В третьем куплете новое «припевное» музыкальное построение не только наделено функцией инструментального отыгрыша, повторяющего последние строчки запева (как, например, в первом и втором куплетах), но и призвано обобщить главную идею произведения, являясь его образно-смысловой и музыкально-драматургической кульминацией. Таким образом, в данной структуре отсутствует повторность музыкального материала; при этом, напротив, наблюдается тенденция к обновлению мелодико-интонационной и тонально-гармонической составляющей, фактурного рисунка, обогащаемого элементами полифонического развития, что обусловливается точным следованием музыки за текстом и эмоциональным «крещендированием» на протяжении всей пьесы. Что в данном случае позволяет говорить об устремлённости невербального текста (музыкального компонента) к «сжатию» – концентрации содержания? Во-первых, фактором, обеспечивающим единство формы, выступают принципы сквозного развития (волнообразное эмоциональное нагнетание, диктуемое поэтическим текстом) и репризности (повторение первого и второго куплетов). Во-вторых, элементами, несущими дополнительную смысловую нагрузку, являются языковые структурно-жанровые стереотипы, репрезентирующие здесь песенную и маршевую семантику. Следует отметить, например, использование только мужских голосов хора, характерную метроритмическую основу (история возникновения анапеста связана с эпохой Античности, когда в этом размере создавались спартанские марши), наличие интонационно-тематических связей в разных куплетах, их тональное взаимоподчинение.

Оценивая «Петербургские серенады» А. Даргомыжского как своеобразный этап формирования жанра хоровой миниатюры, заключим следующее. В целом композиционная структура хоров опирается на закономерности куплетно-вариантной формы, генетически связанной с песенным жанром, однако стремление к более глубокому воплощению смысла поэтического слова, его эмоциональной окраски побуждает автора преодолевать структурные и стилевые границы песенного жанра. Композитор тяготеет к ярким гармоническим сопоставлениям, к омузыкаливанию речевых интонаций (благодаря которому мелодика приобретает особую синтаксическую расчленённость), активному использованию изобразительных эффектов.

Как нам представляется, интеграция жанровой стилистики песни и романса с композиционными принципами, выработанными в инструментальной музыке, а подчас заимствуемыми в поэтических структурах, позволяла А. Даргомыжскому находить специфические и весьма оригинальные способы «сжатия» музыкального смысла. Кроме того, автором «Петербургских серенад» использовались эффективные способы преодоления куплетности, связанные с внедрением принципов сквозного развития. Благодаря тесному межжанровому взаимодействию песни и романса, в творчестве А. Даргомыжского формировались приёмы концентрации содержания, свойственные хоровой миниатюре.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев М.* Споры о стихотворении [А. Пушкина] «Роза». Часть 2. URL: http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/alekseev/stihotvorenie-roza-2.htm.

2. *Григорьева Г.* Русская хоровая музыка 1970–1980-х годов. М.: Музыка, 1991. 80 с.

3. *Келдыш Ю.* Введение // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 5–28.

4. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

5. *Пекелис М.* А. С. Даргомыжский и его окружение: исслед.: в 3 т. М.: Музыка, 1973. Т. 2. 416 с.

6. *Сохор А.* Вопросы социологии и эстетики музыки: [избр. труды:] в 3 т. Л.: Сов. композитор, 1981. Т. 2: Статьи и исследования. 296 с.

REFERENCES

1. *Alekseev M.* Spory o stikhotvorenii [A. Pushkina] «Roza». Chast' 2 [The Debates about A. Pushkin's Poem «The Rose». Part 2]. URL: http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/alekseev/stihotvorenie-roza-2.htm.

2. *Grigor'eva G.* Russkaya khorovaya muzyka 1970–1980-kh godov [Russian Choral Music in the 1970–1980s]. Moscow: Muzyka Press, 1991. 80 p.

4. *Nazaikinskiy E.* Stil' i zhanr v muzyke [Style and Genre in Music]: educational supply. Moscow: VLADOS Press, 2003. 248 p.

5. *Pekelis M.* A. S. Dargomyzhskiy i ego okruzhenie [Alexander Dargomyzhsky and His Environment]: research work: in 3 vol. Moscow: Muzyka Press, 1973. Vol. 2. 416 p.

6. *Sokhor A.* Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki [The Issues of Sociology and Aesthetics of Music]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1981. 296 p.

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА МИНИАТЮРЫ В РУССКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ПЕТЕРБУРГСКИЕ СЕРЕНАДЫ» А. ДАРГОМЫЖСКОГО)

Данная статья посвящена проблеме формирования жанра хоровой миниатюры в отечественной музыке на протяжении XIX века. Автор уделяет особое внимание главному фактору, способствовавшему кристаллизации жанра хоровой миниатюры, – расцвету русского лирического стиха, в малых формах которого осуществлялись сжатие и концентрация художественного времени. Следуя за строфикой текста, отечественные композиторы стремились выработать специфически-музыкальные подходы к воплощению лирической образности. В статье представлен анализ ранних типов хоровой миниатюры на примере цикла «Петербургские серенады» А. Даргомыжского, где в переплетении родственных признаков песни и романса, под влиянием структуры стиха, а также индивидуальной композиторской работы со словом, возникают оригинальные композиционные решения. В заключительном разделе исследователь приходит к выводу о том, что ранние миниатюры А. Даргомыжского являются важным этапом формирования эффективных способов и методов концентрации музыкально-художественного мышления в хоровом произведении. На протяжении последнего музыка, репрезентируемая как своеобразная художественная составляющая синтетического целого, стремится к наиболее полному и глубокому имманентно-творческому истолкованию поэтического первоисточника.

Ключевые слова: хоровая миниатюра, песня, романс, лирическое стихотворение, жанровый стиль, художественное содержание.

FORMATION OF THE MINIATURE GENRE IN THE RUSSIAN CHORAL MUSIC (ON THE EXAMPLE OF THE CYCLE «ST. PETERSBURG SERENADES» BY A. DARGOMYZHSKY)

The article is devoted to the problem of the genre of choral miniature forming in the Russian music throughout the XIXth century. The author pays particular attention to the main factor, contributing to the crystallization of the choral miniature genre, – the flowering of the Russian lyrical verse, in small forms of which compression and concentration of artistic time were realized. Following the text strophes, the Russian composers aimed to form specifically musical approaches to realization of lyric imagery. The analysis of the early types of choral miniature on example of the cycle «St. Petersburg Serenades» by A. Dargomyzhsky is represented in the article. In this cycle owing to the interlacing of related song and romance features, under the influence of the structure of the verse, and the individual work with the word yet, original compositional solutions arise. In the conclusive part, the researcher comes to the inference that early miniatures by A. Dargomyzhsky are the significant stage in the formation of the effective methods and ways as applied to concentration of musical and artistic thinking in a choral work. In the latter, music which is presented as an original artistic component of the synthetic whole, tends to the most complete and thorough immanent and creative interpretation of the poetic source.

Key words: choral miniature, song, romance, lyric, genre style, artistic content.

Гринченко Инна Викторовна
кандидат искусствоведения, методист научного отдела
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: in.grinchenko@gmail.com

Grinchenko Inna V.
PhD in Art Studies, research assistant at the Section of Academic affairs
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: in.grinchenko@gmail.com

И. В. ПАЗЫЧЕВА
Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли

ВАРИАНТНО-СИММЕТРИЧНЫЕ СТРУКТУРЫ В СИМФОНИЯХ АРИФА МЕЛИКОВА

Современный этап в развитии науки отличается особым интересом к учению о симметрии. Законы симметрии охватывают широкий круг явлений и исследуются практически в каждой научной области. В искусстве слово «симметрия» сохраняет значение, которое определилось в эстетических воззрениях древних греков. В широком смысле оно обозначает гармонию пропорций, соразмерность, в более узком – зеркальное отражение определённого порядка элементов от вертикальной оси. «Зеркальный механизм, образующий симметрично-асимметричные пары, имеет столь широкое распространение во всех смыслопорождающих механизмах, что его можно назвать универсальным, охватывающим молекулярный уровень и общие структуры вселенной, с одной стороны, и глобальных созданий человеческого духа, с другой. Для явлений, охватываемых понятием "текст", он, бесспорно, универсален», – подчёркивает Ю. Лотман [7, с. 23]. Не случайно явление симметрии изучается в современном музыковедении с культурологических позиций, параллельно с постижением глубинных законов мироздания, поиском этнокультурного кода обратимости.

Как подтверждают исследования последних лет, принципы симметрии не только соотносятся с музыкально-психологическим восприятием, но и затрагивают глубинные основы музыкально-теоретической системы – ладовую организацию, мелодико-ритмические закономерности, процесс формообразования. При этом учёные выделяют конкретный вид симметрии – зеркальную симметрию, называя ее «обратной симметрией»[1] и «энантиоморфизмом»[2].

Рассматривая зеркальную симметрию как формообразующий принцип, С. Гончаренко обнаружила в творчестве композиторов XIX–XX веков особую группу структур, функционирующих на стыке взаимодействия вариантности и энантиоморфизма, что и позволило дать им определение «вариантно-симметричные формы» [2, с. 5]. Согласно классификации названного исследователя, вариантно-симметричные структуры входят в группу полиморфных форм свободного отражения и характеризуются определёнными особенностями:

– опорой на схему концентрической формы с тенденцией нарушения строгих пропорций и возникновения явления диссимметрии;

– «монодраматургичностью» композиции с разветвлённой сетью вариантных цепей, обусловленных наличием «локальных» вариантов отдельных разделов;

– «билинейностью» тематического процесса в условиях обязательного выращивания новых интонационных эмбрионов и, одновременно, исчерпания энергии и разрушения тематической значимости;

– наличием осевого раздела – зоны сосредоточения результативного (зачастую контрастного) тематизма или центра его предельного «распыления»;

– свободным отражением материала, ведущим к образованию различного типа реприз – частичной с исключением экспонированного элемента; расширенной, обновляемой появлением дополнительных элементов; с замещением элемента близким или далёким его вариантом; перепланированной посредством перестановки разделов [3, с. 18].

Свойства зеркального формообразующего принципа нашли многообразное отражение в симфоническом творчестве Арифа Меликова. Создавая индивидуальный тип симфонизма, азербайджанский композитор обновляет не только содержание и музыкальный язык сочинений, но и методы тематической работы, трактовку симфонического цикла в целом. В своих симфониях композитор намечает пути синтеза национальной и общеевропейской систем музыкального мышления, апробируя новые приёмы композиторского письма. Строение каждой симфонии А. Меликова глубоко своеобразно и не задано какими-либо схемами и правилами, в каждом опусе формируются «...оригинальная конструкция и самостоятельный тип драматургии, при сохранении единства художественного метода выражения» [9, с. 123].

В шестичастной Второй симфонии для большого симфонического оркестра (1969) композитор придерживается принципов сквозной драматургии, объединяя основные этапы развития одним тематическим комплексом. Опираясь на принцип «контрастно-вариантной производности»[3], он полностью изменяет характер выразительности музыкального образа путём создания двух вариантов основной темы в Allegro (Пример 1). Драматически экспрессивная, тревожная тема скрипок и альтов становится не только интонационным истоком Allegro, но и важным тематическим звеном всей симфонии, выполняя сразу несколько функций. С одной стороны, это лейттема, свободная вариантность которой способствует созданию совершенно неожиданных и самостоятельных тематических образований I части (ц. 5), с другой, – фактурно-сонорный пласт в IV части, фоновый контрапункт для кульминирующих разделов в VI части (цц. 34, 40). Трёхчастная структура Allegro характеризуется вариантно-симметричными пропорциями и репризой с замещением раздела его новым вариантом: A B C D=B_1 A_1.

Структурная основа II части цикла – полифония серийных линий с асинхронным вступлением голосов. Динамика нагнетания и спада звучности, смена плотности фактуры, характерная тембровая окраска (медные духовые инструменты) – всё это создает образ напористого, целеустремлённого движения. На остинатную метроритмическую формулу постепенно наслаиваются серийные темы у солирующих инструментов. После достижения кульминационного tutti направление развития меняется: темы в репризе представлены в зеркально-отражённом порядке с некоторыми отступлениями от первоначальной диспозиции оркестровых партий. Черты зеркальной симметрии можно зафиксировать и в строении III части симфонии, которая является лирическим центром произведения. Свободная зеркальная симметричность композиции находит выражение в следующей схеме: A B C B_1 A_1 (+B).

Финал Второй симфонии выполняет функцию обобщения и синтеза музыкального материала по отношению ко всему шестичастному циклу: A(I+III) B(VI+III) B_1(VI+IV) C(V) D(I) B(VI+III) B_2(VI+III) E(I). Сама структура многочастного цикла (по словам Л. Кязимовой, – «шестичастность quasi-сюитного плана» [5, с. 40]) требовала реминисценций тематизма и репризы I части как выражения симметрии и равновесия. В VI части можно встретить реминисценции из III, IV, V частей, а также зеркально-отражённых разделов I части. Контрастно сопоставляемые друг с другом, связанные между собой интонационными арками, части Второй симфонии пронизаны общим током развития и выступают как фазы единого тематического процесса.

Лирически-экспрессивный, «личностный» тон высказывания заметно усиливается в Третьей симфонии (1975), написанной А. Меликовым для Камерного оркестра Югославии. Эта симфония может служить примером поиска новых принципов организации музыкального материала и формы в рамках четырёхчастного цикла, обладающего традиционными чертами. Наблюдаемое в симфонии единство частей основано на принципе, который в определённой степени близок лейтмотивизму и монотематизму. Сквозное тематическое объединение частей осуществляется благодаря скрытым высотно-конструктивным интонационным связям посредством общей микроинтервальной среды. Симфонический цикл внутренне объединяют квартовые группы, которые обозначают не законченную, сформировавшуюся тему, но комплекс рассредоточенных исходных микроэлементов. Последние выступают в качестве одного из принципов организации тематической ткани произведения, появляясь в различных комбинациях и вариантах, в разнонаправленном движении. Квартовые комплексы служат проводниками семантики основной темы I части, порученной первой скрипке (Пример 2).

Каждая из четырёх частей симфонии написана в трёхчастной форме, однако впечатления структурного однообразия не возникает благодаря разноплановой трактовке и усложнению исходной структуры, обогащаемой другими принципами формообразования. К примеру, во II и IV частях двойственный генезис трёхчастности обусловлен присутствием некоторых черт вариантно-симметричного строения. Во II части симметричность представлена в «классическом» варианте – с сохранением всех разделов в зоне отражения, с допустимой долей их тембровой перекраски в репризе, с осевым разделом в виде бесконечного пятиголосного канона на материале одной из тем первого раздела, с обрамлением целого материалом вступления. Приведём схему этой части: Вступление A B B_1 C B_1 B A Кода.

Более сложной оказывается конструктивная основа IV части, где реприза перепланирована и обогащена повтором осевого раздела: A B A/B A C A/B C_1 A/B A. Развитие музыкального материала в IV части строится на основе укрупнения и роста двух интонационных комплексов, которые перемещаются, взаимно проникают друг в друга и порождают новые (Пример 3). Избранный композитором метод тематической работы способствует выделению двух взаимосвязанных

свойств структуры – полифонического развёртывания и вариантности, как по вертикали, так и по горизонтали. Вариантно-полифонической технике отведена существенная роль в разделах, репрезентирующих контрапунктическое соединение двух основных тематических блоков A/B (цц. 23, 25, 26, 29). В отдельных эпизодах IV части полифонизация приводит к тематической насыщенности всех слоёв музыкальной ткани, совмещению в единовременном звучании не только двух тем, но и различных вариантов одной темы.

Четвёртая симфония (1977) А. Меликова принадлежит к числу современных произведений, характеризуемых значительным обновлением жанра – в плане общей структуры и применяемого комплекса выразительных средств. В музыкальном языке этой симфонии представлен интересный сплав различных истоков, которые выявляются слушателями благодаря присутствию в произведении жанровых типов хорала, фуги, мугамной импровизации. Композитор соединяет в указанном сочинении додекафонию, сонорику, микрохроматику и приёмы сложнейшей полифонической техники, во многом напоминающей старинные формы XV–XVI веков.

Стремление обрести национальную модель симфонизма приводит азербайджанского композитора к усечению цикла, обращению к бессонатной структуре, опоре на принцип «саморазвития единой идеи… особую мугамную процессуальность, когда сам музыкальный процесс регулирует форму в целом» [11, с. 237]. Оригинальная одночастная конструкция Четвёртой симфонии подчиняется закономерностям вариантно-симметричного строения с осевым разделом – семиголосной фугой: A B C *Д* E *Д* F C_1 A.

Одно из направлений поисков, связанных с внесонатной организацией музыкального материала, реализуется в Шестой симфонии «Контрасты» (1985), наделённой «чертами сквозной структуры с симметричным обрамлением и вариантным развитием тематизма» [8, с. 323]. Её форма имеет следующий вид: A B C D E F G (+A) H (E_1+C) A B Coda. Общую «сюжетную» линию развития здесь образуют мелодические комплексы, ориентированные на архаический мотив английского рожка, впервые экспонируемый в самом начале симфонии. Из упомянутого мотива произрастают новая фанфарная тема труб во вступительном разделе (A – ц. 2), экспрессивный унисон струнной группы (C – ц. 5), четырёхголосное соло труб в додекафонном разделе (E – ц. 11). Интонационно близки к данному архаическому мотиву флейтовая мелодия в Adagio (F – ц. 15) и мугамная импровизация кларнета (G – т. 5 ц. 18).

Идея непрерывного развития основного лейтобраза пронизывает симфонию в целом, приводя к реминисценции темы Мехмене-Бану из балета «Легенда о любви» А. Меликова в эпилоге «Контрастов» и последующему «свёртыванию» формы в исходное зерно. Здесь возникают определённые аналогии с «интегрирующим видом тематической организации»[4] и так называемой формой «вариаций с темой», которая получила распространение в музыке второй половины XX – начала XXI века.

Начиная с 1960-х годов, А. Меликов последовательно осваивает закономерности зеркальных преобразований, обогащая свои произведения принципом обрамления, репризными арками, возвращая на заключительном этапе развёртывания исходный тематический ряд, нередко – в обратном порядке и вариантном изложении. Действие вариантно-симметричного типа формообразования наблюдается в симфонической поэме «Метаморфозы», отдельных частях и разделах Второй и Третьей симфоний, а также в одночастных Четвёртой и Шестой симфониях. Устойчивость сочетания и взаимодействия принципов вариантности и симметрии на различных масштабных уровнях в произведениях азербайджанского композитора позволяет выделить эти принципы в его творчестве и отнести их к особенностям авторского стиля.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Согласно Ю. Холопову, симметрия, будучи пространственной категорией, неприменима к музыке как временно*му* искусству, а «тот же самый эффект соразмерности, соответствия, который в пространстве достигается расположением элементов в обратном порядке (abccba), в музыке должен осуществляться иным путём, с учётом необратимости времени (“одностороннего движения” в нём)» [10, с. 255]. Цитируемый исследователь полагает, что периодическая повторность без изменения порядка используемых элементов уже соответствует симметрии, а повторность элементов в возвратном порядке следует считать «обратной симметрией».

[2] «Наиболее простым и одновременно распространённым случаем соединения структурного тождества и различия является энантиоморфизм, зеркальная симметрия, – пишет Ю. Лотман, – при которой обе части зеркально равны, но неравны при наложении, т. е. относят-

ся друг к другу как правое и левое» [7, с. 21]. Понятие «энантиоморфизм» используется для обозначения зеркальной симметрии в исследованиях Л. Александровой [1] и С. Гончаренко [2].

[3] О принципе «контрастно-вариантной производности» пишет И. Лаврентьева, указывая, что суть последнего заключается в едином непрерывном процессе развития, сочетающем видоизменённую повторность и обновление тематического материала. Последнее «...носит сквозной характер и действует на разных масштабных уровнях, подчиняя себе не только отдельные фазы (этапы) развития, но и всю форму в целом» [6, с. 19–20].

[4] Характеризуя интегрирующий тип развития, С. Гончаренко отмечает следующее: «Сложные перипетии интегрирующего развития ведут к медитации. Тема имеет лирико-философское содержание и мелодическую природу. Она звучит, словно голос автора, символизируя обретение человеком истины, душевной гармонии» [4, с. 62]. Именно в таком контексте воспринимается появление в Шестой симфонии А. Меликова автоцитаты, которая превращается в сокровенный «знак» внутреннего мира композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александрова Л.* О принципах симметрии в композиционной технике Б. Бартока: автореф. дис. … канд. иск. Л., 1972. 17 с.

2. *Гончаренко С.* Вариантно-симметричные формы в современной советской инструментальной музыке // Вопросы музыкального формообразования: сб. тр. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. Вып. 46. С. 5–24.

3. *Гончаренко С.* Зеркальная симметрия как драматургический и формообразующий принцип в музыке XIX – первой половины XX века: автореф. дис. … д-ра иск. М., 1994. 36 с.

4. *Гончаренко С.* Интегрирующие процессы в музыкальной форме // Вестник ТГУ (Томск). 2012. № 360. С. 60–64.

5. *Кязимова Л.* Азербайджанская симфония на рубеже 1960–1970-х годов: магистральные тенденции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1. С. 36–42.

6. *Лаврентьева И.* О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60–70-х годов // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. М.: Сов. композитор. 1989. Вып. 7. С. 5–35.

7. *Лотман Ю.* Избранные статьи: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. 248 с.

8. *Пазычева И.* Вариантность в азербайджанской музыке. Баку: Элм и тахсил, 2015. 376 с.

9. *Тагизаде А.* Музыка, открытая миру // Тагизаде А. Азербайджанская музыка XX века: избр. тр. Баку: Элм и тахсил, 2011. С. 120–127.

10. *Холопов Ю.* Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность: сб. ст. М.: Музыка, 1971. Вып. 7. С. 247–293.

11. *Dadaşzadə Z.* Azərbaycan simfoniyası (1960–1980-ci illər): janrın əsas inkişaf təmayüllərinə dair. Bakı: Ziya, 2012. 240 s.

REFERENCES

1. *Aleksandrova L.* O printsipakh simmetrii v kompozitsionnoy tekhnike Bartoka [About the principles of symmetry in B. Bartok's compositional technique]: Synopsis of Thesis for the Degree of Candidate of Art Criticism. Leningrad, 1972. 17 p.

2. *Goncharenko S.* Variantno-simmetrichnye formy v sovremennoi sovetskoi instrumental'noi muzyke [Variant-Symmetrical Forms in Modern Soviet Instrumental Music]. Voprosy muzykal'nogo formoobrazovaniya [Issues of Musical Formation]: collected research works. Moscow: Gnessins State Musical and Pedagogical Institute, 1980. Issue 46. P. 5–23.

3. *Goncharenko S.* Zerkal'naia simmetriya kak dramaturgicheskiy i formoobrazuyushchiy printsip v muzyke XIX – pervoy poloviny XX veka [Mirror Symmetry as Dramaturgic and Forming Principle in Music of the XIXth and Early XXth Centuries]: Synopsis of Thesis for the Degree of Doctor of Art Criticism. Moscow, 1994. 36 p.

4. *Goncharenko S.* Integriruyushchie protsessy v muzykal'noi forme [Integrative Processes in Musical Form]. Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta [Tomsk State University Bulletin]. 2012. No. 360. P. 60–64.

5. *Kjazimova L.* Azerbajdzhanskaja simfonija na rubezhe 1960–1970-kh godov: magistral'nye tendentsii [Azerbaijan Symphony at the turn of the 1960–1970s: the Main Tendencies]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2013. No. 1. P. 36–42.

6. *Lavrent'eva I.* O vzaimodeistvii slova i muzyki v sovetskoi vokal'noi simfonii 1960–1970-kh godov [On

Interaction between Words and Music in Soviet Vocal Symphony of the 1960–1970s]. Problemy muzykal'noi nauki [Problems of Musicology]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1989. Issue 7. P. 5–35.

7. *Lotman Yu.* Stat'i po semiotike i topologii kul'tury [Articles on Semiotics and Topology of the Culture]. Lotman Yu. Izbrannye stat'i [Selected Works]: in 3 vol. Tallin: Aleksandra Press, 1992. Vol. 1. 247 p.

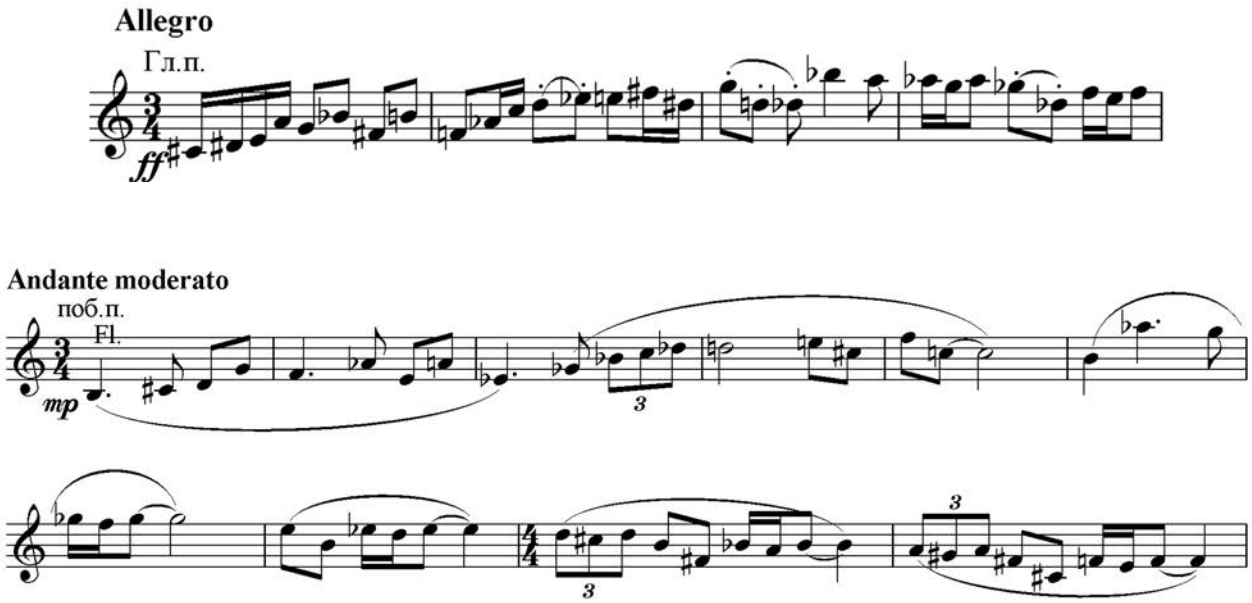
8. *Pazycheva I.* Variantnost' v azerbajdzhanskoj muzyke [Variance in Azerbaijan Music]. Baku: Elm i takhsil Press, 2015. 376 p.

9. *Tagizade A.* Muzyka, otkrytaia miru [Music Opened to the World]. Tagizade A. Azerbajdzhanskaja muzyka XX veka [Azerbaijan Music of the XXth Century]. Baku: Elm and takhsil Press, 2011. P. 120–127.

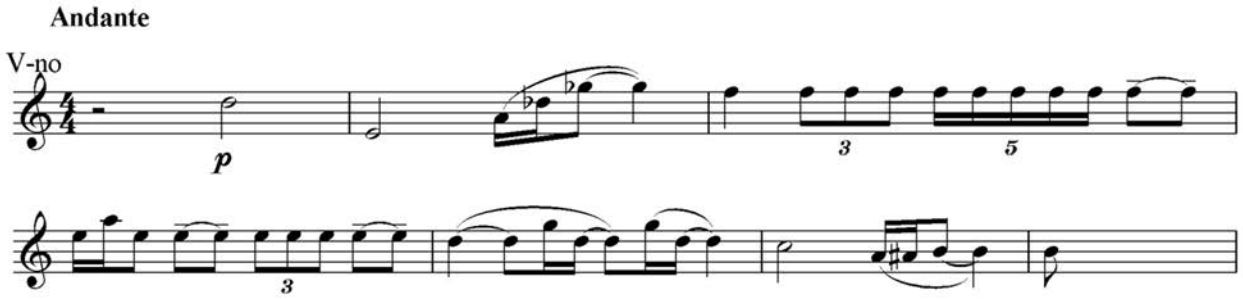
10. *Kholopov Yu.* Simmetrichnye lady v teoreticheskikh sistemakh Yavorskogo i Messiana [Symmetric Modes in Theoretic Systems of Yavorsky and Messiaen]. Muzyka i sovremennost' [Music and Modernity]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1971. Issue 7. P. 247–293.

11. *Dadaşzadə Z.* Azərbaycan simfoniyası (1960–1980-ci illər): janrın əsas inkişaf təmayüllərinə dair [Azerbaijan Symphony (the 1960–1980s): On the Main Development Tendencies of the Genre]. Baku: Ziya Press, 2012. 240 p.

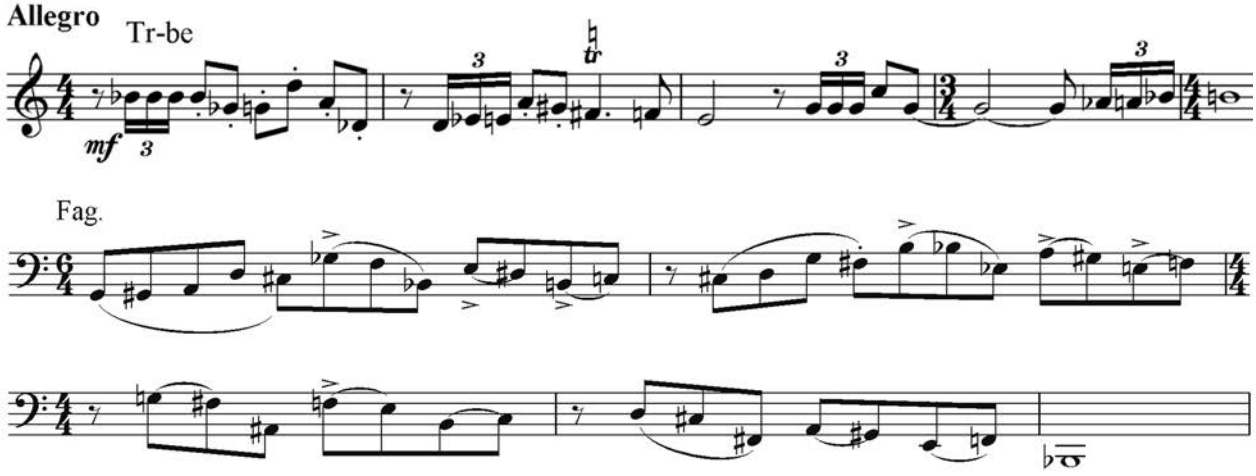
Пример 1
Вторая симфония (ч. I)



Пример 2
Третья симфония (ч. I)



Пример 3
Третья симфония (ч. IV)



ВАРИАНТНО-СИММЕТРИЧНЫЕ СТРУКТУРЫ В СИМФОНИЯХ АРИФА МЕЛИКОВА

Статья посвящена исследованию процесса формообразования в симфониях А. Меликова. Создавая индивидуальный тип симфонизма, азербайджанский композитор обновляет не только содержание и музыкальный язык сочинений, но и методы тематической работы, трактовку симфонического цикла в целом. В своих симфониях он намечает пути синтеза национальной и европейской систем музыкального мышления, апробируя новые приёмы композиторского письма. А. Меликов обращается к додекафонии, сонорике, микрохроматике, микромонотематизму, мугамной импровизации и сложнейшей полифонической технике, во многом напоминающей старинные формы XV–XVI веков. Опираясь на теорию вариантно-симметричной формы (С. Гончаренко), автор статьи анализирует принципы формообразования во Второй (1969), Третьей (1975), Четвёртой (1977) и Шестой («Контрасты», 1985) симфониях. Используя закономерности зеркальной симметрии, азербайджанский композитор обогащает форму своих симфоний принципом обрамления, репризными арками, возвращает на заключительном этапе развития начальный тематический ряд в обратном порядке и вариантном облике. Устойчивость сочетания и взаимодействия принципов вариантности и симметрии на различных масштабных уровнях в симфониях А. Меликова позволяет выделить эти принципы в его творчестве и отнести их к особенностям авторского стиля.

Ключевые слова: симфонии А. Меликова, формообразование, зеркальная симметрия, вариантность, вариантно-симметричные структуры.

VARIANT-SYMMETRIC STRUCTURES IN SYMPHONIES BY ARIF MELIKOV

The article deals with the research of formative process in A. Melikov's symphonies. Creating his individual type of symphony, Azerbaijan composer renews not only the content and musical language of composition, but also the methods of thematic works, interpretation of symphonic cycle as a whole. He is searching for ways of synthesis of national and European system of music thinking in his symphonies by approving new ways of composer writing. A. Melikov handles dodecaphonic music, sonority, microtonality, micromonothematism, mugham improvisation and the most complicated polyphonic techniques in his composition, which mainly remind the ancient forms of the XV–XVIth centuries. Based on the theory of variant-symmetric forms (S. Goncharenko), the author analyses the principles of forming in The Second (1969), The Third (1975), The Fourth (1977) and The Sixth («Contrasts», 1985) symphonies. Using regularities of mirror symmetry, Azerbaijan composer enriches the form of his symphonies with the principle of frame, with reprise arches, returns the initial thematic series in reverse

order and variant appearance in the final stage of development. The stability of a combination and interaction of the principles of variance and symmetry in different scale levels in A. Melikov's works allow to distinguish these principles in his creative work and to refer them to the peculiarities of author's style.

Key words: symphonies by A. Melikov, formation, mirror symmetry, variance, variant-symmetric structures.

Пазычева Инна Валерьевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли
Азербайджан, AZ 1014, Баку
e-*mail*: kristina.baku@yandex.ru

Pazycheva Inna V.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music History
Baku U. Hajibeyli Music Academy
Azerbaijan, AZ 1014, Baku
e-*mail*: kristina.baku@yandex.ru

О. В. СЕРГЕЕВА
Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой

АВТОРСКИЕ УКАЗАНИЯ ТЕМПА В ПЕРВОЙ СИМФОНИИ («SINFONIA LARGA») Е. СТАНКОВИЧА В АСПЕКТЕ ПРЕТВОРЕНИЯ ЭПИЧЕСКОГО

«Всем своим симфониям я давал названия с целью подчеркнуть главенствующую эмоциональную струю. Так… "Larga" [связана] … с медленными темпами» [8, с. 174]. Этот комментарий Е. Станковича предопределил цель данной статьи – рассмотреть авторские указания темпа в Первой симфонии с позиции *музыкального эпического*, под которым понимается *наделение лирической природы музыкального движения интонацией повествования крупной жизненной темы*. Весомыми репрезентантами его художественной изобразительности становятся «замедленность, неспешность развёртывания» [3, с. 530] музыкального целого. Они, актуализируя спектральную панораму метрономических указаний композитора (где позиционируются преимущественно весьма медленные темпы), обусловливают своеобразие скоростного пространства «Sinfonia Larga»[1]. Подавляющее большинство этих указаний соотносятся с Grave (т. 1; ц. 6; ц. 7, т. 4; ц. 13; ц. 15, тт. 8–11 – ц. 16; ц. 19 – ц. 20, тт. 1–2; ц. 21; ц. 22, т. 3). Например, данный темп, выраженный метрономом ♩ = 42 = 48, представлен в начале симфонии (тема вступления). Он, оттеняя массивное квазиаккордовое изложение[2] струнного оркестра в сочетании с мощной громкостной динамикой (*ffff*) и непрерывно длящимися междутактовыми синкопами, сопровождающими поток переменных размеров ($^{4}/_{4}$, $^{3}/_{16}$, $^{4}/_{4}$, $^{7}/_{16}$, $^{4}/_{4}$, $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{4}/_{4}$, $^{4}/_{4}+^{1}/_{8}$, $^{6}/_{4}$), создаёт атмосферу величественной тяжеловесной замедленности (тт. 1–13). Такая художественная организация темпового пространства соотносима с теорией Аристотеля, согласно которой, «тяжеловесность» и «растянутость на долгое время» являются отличительными репрезентантами проявления эпического [1, с. 679–680]. Специфика их отражена в позиционирующих определённый круг «настроений, состояний, эмоций» значениях Grave – «значительно», «серьёзно», «степенно», «с достоинством», «тяжело» (см.: [5, с. 48; 6, с. 55; 9, с. 1075; 12, стб. 30]).

«Сильно акцентированное» исполнение является одним из способов воплощения «тяжеловесности» Grave [5, с. 48]. К примеру, в предваряющей симфонию теме вступления «тяжеловесность» обусловливается не только изобилием акцентов, выставленных над аккордовыми комплексами, но и чрезмерно высокой громкостью (*ffff*), полиритмией отдельных групп струнного оркестра, исполнительской манерой сообразно ремарке «Con un grande sforzo al 5». В специфическом ракурсе акцентированность Grave проявляет себя также при звучании онейрически-скованной темы вступления в начале репризы (ц. 13). Здесь многочисленные акценты заменены tenuto. В условиях метроритмического увеличения темы и тихой звучности этот приём артикуляции свидетельствует не только о небольшом возрастании длительности звуков, но и о лёгком их акцентировании.

«"Медлительность" *Grave*», как отмечает Б. Яворский, соотносится со «способом воспроизведения самого звука, а не... последованием одного звука за другим» (цит. по: [5, с. 49]). Эта особенность, в частности, проецируется на авторское название произведения – «Sinfonia Larga». Так, «"Синфония", – пояснял сам композитор, – в переводе с итальянского означает "звучание". <…> Название сосредоточивает внимание на звучании, звуке, его роли в конструкции целого» [8, с. 177]. «Larga», к примеру, было определено Г. Риманом как «…встречающееся у мензуральных писателей 14–15-го веков название никогда не применявшейся на практике нотной длительности, которая была ещё больше, чем maxima» [10, с. 732].

Неоднократное использование в «Sinfonia Larga» метрономических указаний, соответствующих Grave, оправданно по причине «звуковой аналогии с эпохой прошлого – с барочной стилистикой» [8, с. 177] [3]. «Отражая характерные для стиля *барокко* устремления к фундаментальному, "весомому", серьёзному» [12, стб. 30], Grave не исключает «...*"состояния раздумья"*, но не как процесса, а как "истовой неподвижности... внутреннего созерцания" (Б. Яворский), сродни фигурам пророков кисти Микеланджело в Сикстинской капелле» ([5, с. 49]; курсив мой. – О. С.) Именно «созерцание мира и жизни, как сущих

по себе и пребывающих в совершенном равнодушии к самим себе и созерцающему их» [2, с. 8] композитору и слушателю, репрезентирует эпическую направленность данного темпа в условиях музыкально-текстового пространства. Весьма показательным для такого способа выражения эпического следует признать метроном ♩ = 36 (♪= 72) и сопутствующую ремарку *Meno mosso*. Позиционируя «сверхмедленное» Grave, композитор обогащает художественное пространство побочной партии (ц. 6), подчёркивая её содержательный модус – «углублённое **скорбное раздумье**» [4, с. 35].

Отметим, что «созерцание» и «спокойствие» свойственны ситуации, при которой драматическое воспринимается с позиции эпического при условии отстранённого созерцания драматических событий. При этом композитор и слушатель «...остаются спокойными и… [их] настроение вполне уравновешенно» [7, с.]. Как следствие, возникает чувство эпического «...возвышенного спокойствия… благородного удовлетворения от того, что при созерцании… [происходит] прикосновение к чему-то высокому, к чему-то очень общему и далёкому от мелких и обыденных дел, к чему-то почти мировому» [7, с. 197–198]. Действительно, в Первой симфонии «...собственно драма-**действие** происходит... **до** "поднятия занавеса", до начала произведения. А само оно – **реакция** на эти события, его **осознание**» [4, с. 35]. И метрономические предписания становятся одним из весьма существенных элементов этого процесса.

«Косвенные указания» (Н. Корыхалова) на сдвиг темпового движения в сторону замедления – весомая составляющая эпической неспешности и размеренности. В «Larga» эти указания представлены в виде *cantabile* и *espressivo*, *piano* и *diminuendo*. Так, «...действующие замедляюще *espressivo, cantabile*» становятся темповыми ремарками, позиционируя «...вкрапления обозначений характера музыки в собственно темповую шкалу...» текстового пространства [5, с. 58, 29–30]. Подтверждением этому становится главная партия экспозиции, отмеченная пометами *quasi cantabile* (ц. 1) и *Molto espressivo* (ц. 3, т. 2). Они обогащают самобытную темповую специфику Grave, одна из граней которой была подчёркнута в соответствии с темой вступления при помощи корреспондирующего метрономического обозначения.

Указывающие «...на замедление темпа… термины со значением уменьшения силы звука» – *piano* и *diminuendo* – зачастую «совмещают в себе… агогические и динамические значения» [5, с. 63]. Так, «...*piano* изначально ассоциируется с музыкой неторопливого характера, медленных темпов. <…> смысл "медленно", "неторопливо" заложен в самой семантике слова: *piano* по-итальянски означает не только "тихо" ("негромко"), но и "медленно". <…> связь между… ослаблением и замедлением [звука] является фактом, многократно засвидетельствованным в музыке. <…> *piano*… использовалось в качестве знака медленного темпа. Точно так же слова, указывающие на постепенное затухание звука, могут одновременно означать замедление движения» [5, с. 90, 119–120]. Как следствие, знаки *piano* и *diminuendo* привносят дополнительный эффект в общую панораму медлительности «Larga». Показательными примерами этого являются:

1) знаменующее переход к сверхмедленному темпу Grave завершение (отмечено вилочкой-*diminuendo* и *mp*/*pp*) акцентированного выразительными глиссандирующими всплесками 1–4, 7–14 скрипок (2 т. ц. 5) живописного полиритмического трелеобразного связующего раздела между темами главной и побочной партий экспозиции (ц. 5, тт. 3 –4);

2) подчёркнутое *pp espressivo* звучание побочной партии экспозиции, где громкостно-темповый спад в завершении первого и второго проведений темы 1 и 2 скрипками акцентирован вилочкой-*diminuendo* (ц. 6, тт. 12, 24);

3) эпизод *poco a poco diminuendo* начального этапа генеральной кульминации разработки (ц. 12, т. 1); его отличительными признаками выступают, с одной стороны, представленное в темповой ремарке «постепенно ослабляющее» *diminuendo*, с другой, – такие дополнительные «синтактические свойства» (М. Бонфельд) эпического, как «выражения, в которых используются наименования темпов» [5, с. 58], позиционирующие медлительность. В данном случае подразумевается *glissando lento*, сопровождающее игру 5 скрипки. Оно оттенено динамическим спадом *ffff* → *mp*, который завершается подчёркнутой ферматой ч. 5. Здесь *glissando lento* демонстрирует не только исполнительскую специфику штриха, но и усиливает живописно-колористический эффект замедленности звучания (ц. 12, т. 1). Кстати, аналогичное «синтактическое свойство» эпического наличествует в партиях 2 альта и 1 виолончели связующего перехода к побочной партии в репризе (ц. 15, тт. 4–5). Исполнительская неординарность *glissando lento* органично включается здесь в общую панораму торможения движения, характеризуемую чередой сменяющихся метрономических ремарок в каждом последующем такте, а именно: ♩ = 88 (ц. 15, т. 1) → ♩ = 84 (т. 2) → ♩ = 80 (т. 3) → ♩ = 72 (т. 4) → ♩ = 63 (т. 5) → ♩ = 56 (т. 6) → ♩ = 50 (т. 7) → ♩ = 46 (т. 8) → ♩ = 44

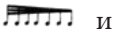
(тт. 9–10). Отмеченные указания позиционируют динамику развёртывания от умеренно-сдержанного Moderato, через весьма медленное Adagio, к очень медленному Largo, переходящему в Grave – темп, знаменующий начало побочной темы репризы и обозначенный ♩ = 40 (ц. 15, т. 11). Постепенное скоростное замедление здесь усилено громкостным спадом (от мощно акцентированного *fffff* к тишайшему *pppp*), продлённым вилочкой-*diminuendo*. При этом особо выделяются метрономические указания ♩ = 72 и ♩ = 63, соответствующие темпу Adagio. Именно этот темп демонстрирует одновременное ослабление и замедление звучания, подтверждением чего может служить одна из семантических характеристик Adagio: «Тихо, спокойно, медленно» [11, с. 234].

Существенными репрезентантами эпической замедленности в «Sinfonia Larga» являются также указывающие на «постепенное сдерживание движения» [5, с. 60] темповые ремарки *poco ritenuto* и *poco a poco ritenuto.* Первая из них – *poco ritenuto* – проявляет себя:

а) в фугированном эпизоде начального этапа разработки, где своеобразие художественного решения демонстрируется путём выбора определённого порядка завершающих имитационные проведения скрипок, а именно 7-й →5-й →3-й →4-й →6-й →8-й →1-й (ц. 9, тт. 1–2). При этом обострение замедляющего эффекта наличествует в партии 8 скрипки, т. к. ремарка *poco ritenuto* следует после скоростного движения *quasi moderato* (ц. 8а, т. 5);

б) в предпоследнем такте репризы, где произвольное повторение восходящей интонации *es–cis* 2 и 3 скрипками на фоне длящегося созвучия, неординарными живописно-фоническими компонентами которого оказываются звуки, повышенные на ¼ тона (7 скрипка, 3 альт, 1 виолончель) и ¾ тона (4 скрипка, 1 альт, 2 виолончель), а также пониженные на ¼ тона (5 скрипка, 3 виолончель), подчёркивается динамическим спадом через *ff* →вилочку-*diminuendo* →*p* (ц. 20, т. 4);

в) в завершении коды (ц. 22, т. 2), становясь промежуточным звеном при плавном переходе от медленного к очень медленному темпу (ц. 22, тт. 1, 3). Репрезентантом медленного темпа в данном случае является метрономическое указание ♩ = 60, соответствующее спокойному Andante; очень медленного темпа – ♩ = 40, соразмерное Grave. Замедляющая функция последнего темпового предписания усилена при помощи ферматы (с ремаркой *lunga ad libitum*), выставленной над расцвеченным гармоническими призвуками заключительным созвучием (ц. 22, т. 3).

Вторая разновидность – *poco a poco ritenuto* – присутствует в последних тактах разработки (ц. 12, тт. 2–4) и репризы (ц. 20, тт. 1–2). В первом случае, будучи дополненной *e diminuendo (poco a poco rit. e dim.)*, она усиливает постепенное сдерживание движения. Тормозящими скоростными составляющими при этом становятся усиливаемые посредством *diminuendo* и *p*/*pp* авторский знак замедления  и фермата[4]. Во втором случае *poco a poco ritenuto* осуществляет замедляющий эффект для исполняемого как можно быстрее пассажа в партиях 3, 5, 7 скрипок и 1 альта.

Основываясь на вышеизложенных аналитических наблюдениях, следует признать очевидным, что темповая замедленность «Sinfonia Larga» сопутствует функционированию таких «консервативных» эпических репрезентантов, как *пейзажно-природное начало* (атрибутами которого выступают картинность, живописность, колористичность) и *онейротоп*. Например, наличие художественной ауры «пейзажно-природного начала» просматривается в изложении сказочно-богатырской побочной темы репризы[5] (ц. 17–18) или в сонорно-алеаторическом пространстве коды, где широкое vibrato (в пределах ¼ тона) скрипок, виолончелей и контрабаса, поддерживавшее нисходящие пассажи засурдиненных альтов, переходит в синкопированное хрустально-кластерное звучание, постепенно исчезающее в затухающем окрашенном флажолетами сонорном созвучии (цц. 21–22), и др.

Атмосфера эпической онейротопики охватывает, к примеру, текстовое пространство: побочной партии экспозиции (ц. 6), темы вступления (ц. 13) и главной партии репризы, декорированной всплесками вздымающегося пассажа 1-й скрипки (ц. 14, тт. 12, 18).

В дополнение к изложенному выше, представляется необходимым указать на длительность исполнения произведения, которая, помимо авторских указаний темпа, содействует художественной организации эпической «растянутости на долгое время». Отмеченная длительность в отдельных интерпретационных версиях симфонии позиционирует замедление скорости звучания. Так, в сравнении с премьерным исполнением, продолжительность которого составила *13 мин 34 с* (Киевский камерный оркестр п/у И. Блажкова), хронометраж некоторых последующих версий свидетельствует о тенденции временного увеличения звучания: оркестр Национальной телерадиокомпании Украины п/у В. Сиренко – *15 мин 13 с*; Национальный симфонический оркестр Украины п/у Т. Кучара – *15 мин 15 с*; Камерный оркестр «Perpetuum Mobile» п/у Г. Павлия – *15 мин 31 с*; Академиче-

ский камерный оркестр «Виртуозы Львова» п/у В. Рунчака – *17 мин 03 с* и др.

Итак, избранный ракурс исследования темповых указаний в «Sinfonia Larga» Е. Станковича не только актуализировал роль таких репрезентантов художественной изобразительности, как *замедленность*, *неспешность*, *тяжеловесность*, *растянутость на долгое время*, *отстранённое созерцание*, *объективность*, *пейзажно-природное начало*, *онейротоп*, *замедление хронометража звучания*, в организации музыкально-эпического целого, но и доказал право на существование представленной музыковедческой интерпретации выдающегося творения современного композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Анализ партитуры представлен по изданию: Станкович Е. Sinfonia Larga для 15 струнных: парт. Киев: Музычна Украина, 1977. 56 с.

[2] Настоящий тип изложения соотносим с хоралом – коммуникативно-интерпретируемым жанром «из круга "объективных", коллективных» [3, с. 107]. В рамках характерной темповой замедленности он наиболее четко выражает одну из позиций эпического – *групповой* (коллективный) тип художественного высказывания [3, с. 105]. Наряду с этим, жанровые признаки хорала прослеживаются на таких этапах симфонического развития, как: а) главная партия экспозиции (цц. 1–4), где исполняемая 1, 2, 3 скрипками выразительная мелодия подобна солирующему голосу из хора, который хоть и «индивидуализирует данное высказывание, но все же *не превращает* его в лирическое» [3, с. 106], будучи ограниченным специфическими признаками хорального жанра, группового/общинного в своей основе; б) связующий раздел-переход между главной и побочной партиями в репризе, где общая палитра картинно-живописного звучания струнного оркестра расцвечена отдельными красочными мазками – аккордовыми комплексами (ц. 14, т. 4; ц. 14, тт. 7–10 – ц. 15).

[3] О барочной стилистике в Симфонии Е. Станкович говорил: «Чисто внешние аналогии… возможно отыскать: контрастность звуковых граней, вязкость фактуры, сочность палитры. Тенденция барочного письма, бесспорно, присутствует» (цит. по: [8, с. 177]). В дополнение к этому, например, Е. Зинькевич указала на действующие в сочинении некоторые барочные языковые нормы, тип тематизма и форму [4, с. 44].

[4] Отмеченные указания, фигурирующие в последних тактах разработки и сочетаемые различными способами, привносят подобный специфический колорит в: а) эпизод *poco a poco dim.* начала генеральной кульминации разработки (ц. 12, т. 1); б) связующий раздел между главной и побочной темами репризы (ц. 15, тт. 4–5, 8–9); в) второе проведение побочной темы репризы (ц. 18, тт. 3–5, ц. 19, тт. 3–8).

[5] Исследовательское толкование эпической живописности и медлительности побочной темы репризы представлено в монографии Е. Зинькевич (см.: [4, с. 43]).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель.* Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–680.

2. *Белинский В.* Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Собрание сочинений: в 3 т. М.: ОГИЗ, 1948. Т. 2: Статьи и рецензии: 1841–1845. С. 5–66.

3. *Бонфельд М.* Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства: моногр. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.

4. *Зинькевич Е.* Симфонические гиперболы: О музыке Евгения Станковича: моногр. Ужгород: Лира, 2002. 208 с.

5. *Корыхалова Н.* Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.

6. *Крунтяева Т., Молокова Н.* Словарь иностранных музыкальных терминов. Л.: Музыка, 1988. 136 с.

7. *Лосев А.* Гомер. Изд. 2-е, испр. М.: Молодая гвардия, 2006. 400 с.

8. *Лунина А.* Евгений Станкович. Феномен гения: эмблема вечности или невозможность постижения сути бытия? // Лунина А. Композитор – маленькая планета: избр. тр. Киев: Дух и Литера, 2013. С. 31–224.

9. Музыкальный словарь Гроува / под ред. и с доп. Л. О. Акопяна. Изд. 2-е, испр. М.: Практика, 2007. 1103 с.

10. *Риман Г.* Музыкальный словарь / под ред. Ю. Д. Энгеля. М.: П. Юргенсон, 1904. 1531 с.

11. *Юцевич Ю.* Словарь музыкальных терминов. Изд. 3-е, перераб. и доп. Киев: Музычна Украина, 1988. 264 с.

12. Grave // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 30.

REFERENCES

1. *Aristotel'.* Poetika [Poetics]. Aristotel'. Sochineniya [Works]: in 4 vol. Moscow: Mysl' Press, 1983. Vol. 4. P. 645–680.

2. *Belinskiy V.* Razdelenie poezii na rody i vidy [Division of Poetry into Kinds and Species]. Belinskiy V. Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 3 vol. Moscow: OGIZ Press, 1948. Vol. 2: Articles and Reviews: 1841–1845. P. 5–66.

3. *Bonfel'd M.* Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshlenie: Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva [Music: Language. Speech. Thinking: A Trial of System Research of Musical Art]: monograph. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2006. 648 p.

4. *Zin'kevich E.* Simfonicheskiye giperboly: O muzyke Evgeniya Stankovicha [Symphonic Hyperboles: About the Music by Eugene Stankovich]: monograph. Uzhgorod: Lira Press, 2002. 208 p.

5. *Korykhalova N.* Muzykal'no-ispolnitel'skie terminy: Vozniknovenie, razvitie znacheniy i ikh ottenki, ispol'zovanie v raznykh stilyakh [Musical and Performing Terms: Emergence, Development of Meanings and Their Shades, Using in Various Styles]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2000. 272 p.

6. *Kruntyaeva T., Molokova N.* Slovar' inostrannykh muzykal'nykh terminov [Dictionary of Foreign Musical Terms]. Leningrad: Muzyka Press, 1988. 136 p.

7. *Losev A.* Gomer [Homer]. The 2nd revised edition. Moscow: Molodaya gvardiya Press, 2006. 400 p.

8. *Lunina A.* Evgeniy Stankovich. Fenomen geniya: emblema vechnosti ili nevozmozhnost' postizheniya suti bytiya? [Eugene Stankovich. Phenomenon of Genius: Emblem of Eternity or Inability to Comprehend the Essence of Being?] Lunina A. Kompozitor – malen'kaya planeta [A Composer Is a Small Planet]: selected works. Kiev: Dukh i Litera Press. 2013. P. 31–224.

9. Muzykal'nyj slovar' Grouva [The Grove Concise Dictionary of Music]. Edited and supplemented by L. Akopyan. The 2nd revised edition. Moscow: Praktika Press, 2007. 1103 p.

10. *Riman G.* Muzykal'nyy slovar' [Dictionary of Music]. Edited and supplemented by Yu. Engel. Moscow: P. Yurgenson Press, 1904. 1531 p.

11. *Yutsevich Yu.* Slovar' muzykal'nykh terminov [Dictionary of Musical Terms]. The 3rd revised and supplemented edition. Kiev: Muzychna Ukraina Press, 1988. 264 p.

12. Grave [Grave]. Muzykal'naya entsiklopediya [Encyclopaedia of Music]: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Press, 1974. Vol. 2. Col. 30.

АВТОРСКИЕ УКАЗАНИЯ ТЕМПА В ПЕРВОЙ СИМФОНИИ («SINFONIA LARGA») Е. СТАНКОВИЧА В АСПЕКТЕ ПРЕТВОРЕНИЯ ЭПИЧЕСКОГО

Данная статья посвящена авторским указаниям темпа в Первой симфонии Е. Станковича («Sinfonia Larga»), рассматриваемым с позиции претворения эпического в музыке. Исследователем освещена спектральная панорама метрономических предписаний композитора (в основном позиционирующих весьма медленные темпы), определяющая специфику скоростного пространства сочинения. Среди этих предписаний значительная часть соответствует темпу Grave, который, совместно с другими текстовыми компонентами, демонстрирует эпическую замедленность, неспешность и тяжеловесность развёртывания музыкального повествования. В числе упомянутых текстовых компонентов выделены и проанализированы такие «косвенные указания» на модификацию темпового движения в сторону замедления, как *cantabile* и *espressivo*, *piano* и *diminuendo*, *poco ritenuto* и *poco a poco ritardando*. Весьма существенными представляются и репрезентанты художественной изобразительности эпического, органично функционирующие в условиях темповой замедленности сочинения: объективность, отстранённое созерцание, пейзажно-природное начало, онейротоп. Наряду с этим, сравнение хронометража звучания отдельных исполнительских версий симфонии позволяет говорить о наличии тенденции к скоростному замедлению, а также о влиянии продолжительности исполнения произведения на художественную организацию эпической «растянутости на долгое время».

Ключевые слова: «Sinfonia Larga», эпическое в музыке, темповые указания, Grave, художественная изобразительность эпического.

THE AUTHOR'S TEMPO DIRECTIONS IN E. STANKOVICH'S FIRST SYMPHONY («SINFONIA LARGA») IN ASPECT OF THE EPIC REALIZATION

The article is devoted to the author's directions of the tempo in E. Stankovich's First Symphony («Sinfonia Larga»), considered in the aspect of the epic realization in music. The researcher has covered the spectral panorama of numerous compositional digital metronome directions (mainly positioning hugely slow rates), which determines the specificity of the velocity space in this work. Among them, there are a large number of metronome directions appropriate to the tempo of Grave. The latter, in common with the other text components, demonstrates the epic slowness and slow development of the musical narration. In the line of these text components such «indirect instructions» apropos of the tempo movement in the orientation of retarding as *cantabile* and *espressivo*, *piano* and *diminuendo*, *poco ritenuto* and *poco a poco ritardando* are analyzed. It seems also very important some representatives of the artistic depiction of the epic as objectivity and detached contemplation, landscape-natural principle and oneyorotope organically functioning in the conditions of tempo slowness of the named composition. At the same time, a comparison of the performance total duration as applied to the separate interpretative versions of the symphony allows find out the tendency to retarding and the influence of this duration conformably to the artistic regulating of the epic «stretch on a long time».

Key words: «Sinfonia Larga», epic, tempo directions, Grave, the artistic depiction of the epic.

Сергеева Оксана Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции,
проректор по научно-педагогической деятельности и развитию
Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой
Украина, 65000, Одесса
e-mail: sana27ok@gmail.com

Sergeeva Oksana V.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition,
Vice-Rector for Research-educational Work and Development
Odessa A. Nezhdanova National Music Academy
Ukraine, 65000, Odessa
e-mail: sana27ok@gmail.com

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

О. В. МИЗЮРКИНА
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

РИТУАЛЬНОСТЬ В БАЛЕТЕ И. СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

«Весна священная» – третий балет И. Стравинского, относящийся к русскому периоду творчества великого русского композитора, – многократно исследована в отношении сюжета, музыкальных образов и связанных с ними гармонии, оркестровки, а также эмансипации ритма. Уникальная история этого балета освещается в различных источниках. Исследователи обращают внимание на то, что композитор дал своему бессюжетному хореографическому полотну название «Картины языческой Руси». В работах Б. Асафьева [1], И. Вершининой [5], Г. Ерёменко [6] отмечается значимость обрядовой стороны в художественной концепции балета. Об особой роли ритуала, в его связях с игровой стихией, пишет А. Баева на страницах новейшей монографии (см.: [2]). При этом до сих пор не подвергалась обстоятельному рассмотрению связь ритуальности с синестетичностью[1], являющаяся предметом исследования в данной статье.

Замысел балета возник в 1910 году[2]. В основу либретто, как указывают биографы, основываясь на воспоминаниях Стравинского, был положен его сон, воссоздававший «...картину священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву, чтобы снискать благосклонность бога весны» (цит. по: [5, с. 138]). Динамика и напряжённый эмоциональный тонус обряда, а также присущая ему архаика, по нашему предположению, вызвали у композитора синестетические ассоциации. Надо сказать, что подобные импульсы и ранее предшествовали созданию произведений Стравинского, что напрямую соотносится с действием механизмов синестезии[3].

Вскоре Стравинский начал совместную работу с Н. Рерихом, великим русским художником, крупным археологом, этнографом и философом XX века, над новым балетом. Именно благодаря Рериху «Весна священная» превратилась в подлинно ритуальное действо, насыщенное обрядовым фольклором и ритуальной символикой. Даже много лет спустя художник, вспоминая «великие ритмы человеческих устремлений» того времени, писал: «Мы не можем принимать “Весну” только как русскую или славянскую. Она гораздо более древняя, она общечеловечна» (цит. по: [8, с. 97]).

Обращаясь к сценографии Рериха, созданной для «Весны священной», следует подчеркнуть, что визуальный ряд декораций буквально пронизан символами древнеславянской культуры. Так, могучее дерево с раскидистыми ветвями символизирует род человеческий с его мощными корнями, устремлённый к сакральным началам бытия[4]. Камень, находящийся в центре декоративной композиции начальных сцен балета, олицетворяет связь с потусторонним. Для Рериха камень – символ космической мощи, концентрат энергии, которому отнюдь не случайно отводится ключевое место в сценографии балета.

Далее, необходимо напомнить, что в балете присутствуют два особых символа (персонифицированных героя), связанных с ритуальностью, – Старуха в беличьем меху и Старейший-мудрейший[5]. Характеризуя их в плане архетипической символики, тесно связанной с ритуальностью, можно обозначить первый из них, Старуху, как архетип смерти[6]. Старуха выступает в балете символом потустороннего начала. Здесь, на наш взгляд, уместно сослаться на архетип «мудреца» (старика или старухи) в учении К. Г. Юнга. Этот архетип, связанный с проявлениями духа, смысла, который скрывается за хаосом жизни, близок традиционному символу волшебника [9, с. 301]. В балете Стравинского архетип «мудреца», положенный в основу образа Старейшего-мудрейшего, заключает в себе некое целостное воплощение объективности, логично-

сти, знания (Старейший-мудрейший, в отличие от Старухи, является главой рода). Отметим, что понятие «архетипа» коррелирует не только с ритуальностью, но и с синестетичностью, поскольку архетип взывает к глубинам памяти, тогда как синестетичность обращается к дологическому невербальному мышлению.

Известно, что в широком толковании понятие «ритуал» («ритуальность») соотносится с комплексом действий, совокупностью обрядов, сопровождающих религиозный акт. Ритуал устанавливает способы взаимоотношений, утверждающих «единосущность» всех людей и предполагающих некий магический смысл. В данном случае ритуальность славянско-языческого характера выступает как кодекс жизненного поведения человека. «Борьба с природой требовала... коллективного усилия людей. Страх, порождаемый всесилием природы, воспитывал у жителей русской равнины пассивно-созерцательное, фаталистическое отношение к миру» [3, с. 122].

На протяжении рассматриваемого балета одним из наиболее показательных в аспекте ритуальности является эпизод «Весенние гадания. Пляски щеголих». Здесь, в постановке В. Нижинского со сценографией Н. Рериха, воплощён образ старухи в беличьем меху, который, как мы полагаем, связан с архетипом смерти. Старуха в беличьем меху, появившись в самом начале первой части балета, задаёт вектор ритуальному действу. Она, «отбивая поклоны земле», подчёркивая хореографическую и интонационную специфику описываемого эпизода, выступает предвестником жертвенного танца.

Благодаря властному пульсирующему ритму, остинатно повторяющему многозвучный гармонический комплекс, «Весенние гадания» создают впечатление подлинной ритуальности процесса наблюдаемого зарождения весенних сил. В сценографическом плане движения танцоров (как указано в либретто Н. Рериха) имитируют движения, сопутствующие засеванию земли, что связывает указанный эпизод с аграрным культом. Заметим, что Б. Асафьев, подчёркивая «мускульную энергию мужских плясок и игр», тем самым даёт синестетическое телесно-двигательное обозначение динамики, свойственной именно ритуальному действию.

Кроме того, в «Плясках щеголих» следует отметить особую концентрацию выразительных средств, которая часто встречается в ритуальных формах. С одной стороны, для упомянутого эпизода характерна интонационная концентрированность, репрезентируемая главным аккордом (квинтсекстаккорд малого мажорного септаккорда от *es* и трезвучие Fes-dur), который наделяется функцией сложной тоники, нередко встречающейся в ранних произведениях Стравинского. С другой стороны, концентрированность достигается благодаря приёмам оркестровки, прежде всего, постепенному наращиванию тембровой разноголосицы на фоне пульсации струнных. Остинатность, ударность, использование приёмов, связанных с имитацией свирельных и «гармошечных» наигрышей, содействуют формированию органичного сплава обрядовости и «гудящей атмосферы звукового пленэра». Путём постоянного вариантного обновления воплощается состояние роста, «весеннего произрастания» [5, с. 153, 155]. Колоссальное динамическое напряжение достигается при помощи многократных повторений главного звукокомплекса и наслоений мелодических вариантов.

Следует указать на визуально-графические синестезии, присутствующие в характеристике Б. Асафьевым «Весенних гаданий»: он соотносит формообразующий процесс с фольклорным «...нанизыванием... вокруг наигрыша-стержня бесконечного ряда узоров» [1, с. 46]. С точки зрения синестезии музыкального пространства, музыка «Весенних гаданий» характеризуется предельным сокращением звукового объёма и уплотнением музыкальной ткани.

В синестетическом аспекте особого внимания заслуживает указание Асафьева в «Книге о Стравинском» на характерные для «Плясок щеголих» интонации – «щипки», «взвизгивания». По нашему мнению, указанные интонации могут рассматриваться в качестве «намёка» на присутствие архетипического образа смерти, так как пронзительные нечеловеческие тембры соотносятся с её родовыми признаками. В «Плясках щеголих» рельефность и «броскость» композиции, отличающейся богатством тембров и многообразием интонационных элементов, достигается благодаря пестроте и насыщенности музыкального звучания. «Взвизгивания» же, нашедшие отражение в хореографическом воплощении центрального образа старухи, характеризуют последнюю как персонажа, который принадлежит к потустороннему миру и привносит черты ритуальной фаталистичности в изображение обновляющейся весенней природы.

Характер «Шествия Старейшего-мудрейшего» можно определить словами Б. Асафьева, который пишет о «...выявлении мужского начала, всё более и более властного, всё более и более кряжистого, а в лице “старейшины рода” – почти окаменевшего, ушедшего в землю, как столетний дуб или как поросшая мхом каменная глыба» [1, с. 49].

Уже в данном высказывании сконцентрированы синестетические (гравитационно-кинестетические) «координаты», отсылающие к архаи-

ке. Кроме того, ритуальное начало доминирует в общем эмоциональном модусе музыкального звучания (грузное обрядовое шествие). В звучании «Шествия Старейшего-мудрейшего» основным маркером является тема, образуемая лаконичной трихордовой попевкой и лишённая индивидуальных черт, за исключением тембра (две солирующие трубы).

Остинатное давление, ощущение роковой надвигающейся силы, фатальной обречённости становится предвестником ритуального жертвоприношения. Архетип Старейшего-мудрейшего в данном случае служит проводником между общиной и космическим началом. Благодаря синкопам медных духовых создается эффект тяжёлой поступи старца, тогда как остинатная пульсация в другом пласте особенно остро подчёркивает эти синкопы. Особая роль ударных инструментов (там-там, большой барабан, литавры, гуиро) также способствует архаизации музыкального звучания. Другое важное остинатное образование – трихорд в тритоне, мелодический рельеф которого распределяется между трубой пикколо и тромбонами. Трихордовость сообщает музыке «Шествия» ритуальную направленность, а тритон – особую фоническую резкость. Постепенное дробление длительностей и увеличение количества ostinati, выдержанная иерархичность малосекундовых коротких попевок создают впечатление строго организованной структуры ритуала и тщательно регламентируемого обрядового действа.

В результате при рассмотрении предположительной роли архетипов смерти и старца на протяжении указанных эпизодов обнаруживается действие синестетических механизмов, которые участвуют в процессуально-динамическом процессе. Синестетичность, нередко сопутствующая формированию динамического ядра архетипа, реализуется в рассматриваемых эпизодах посредством насыщения музыкальной образности межчувственными визуально-живописными, визуально-графическими, кинестетическими, гравитационными признаками и особого структурирования музыкального пространства.

Как было показано выше, синестетичность музыкального воплощения образов-архетипов корреспондирует в балете Стравинского с ритуальными формами. В целом ритуальность, пронизанная синестетичностью, проявляется на уровне музыкального материала следующим образом. Тембровая вещественность музыкальной ткани, с её рельефными красочными темброво-интонационными микродеталями и диссонантными гармониями, способствует созданию многокрасочного звукового полотна и соотносится с пестротой и обилием визуальных компонентов обряда. Преобладание остинатных образований, создающих синестетический эффект гравитации в общем сонорно-фоническом потоке, соответствует большой роли повторяющихся элементов обрядового действия в балете. Ведущая роль духовых и ударных инструментов ассоциируется с заклинательной практикой обрядовых культов. Иррегулярная ритмика и постоянная смена размеров соотносятся с синестетическими координатами двигательной «раскачки», способствуя нагнетанию экстатичности звучания. Трихордовость в мелодике с опорой на тритон благоприятствует созданию особой фонической атмосферы, нередко сопровождающей ритуальные практики. «Раскачивающиеся» фонические пласты, воспринимаемые посредством визуально-живописных и визуально-графических синестезий и структурирующие музыкальное пространство, обусловливают внешнюю декоративность обрядового действа. Целотоновый звукоряд в основе ладовой организации балета сообщает музыке «Весны священной» ирреальность звучания, угрожающую фатальность ритуала, становясь своеобразным проводником надличностной космической энергии. Наконец, для ритуальных практик характерно использование репризных и рондальных форм, благодаря которым иррегулярная ритмика и видимая хаотичность метрической организации компенсируются закруглённостью разделов, ясной отграниченностью крупных построений.

Таким образом, характеризуя особенности глубинной, воплощённой в бессюжетном хореографическом полотне концепции «картин языческой Руси», допустимо сослаться на высказывание В. Каратыгина, который называл балет «сплавом пракультуры с изощрённым мышлением, нервной психологичностью современности» (цит. по: [6, с. 199]). Этот сплав создаётся с помощью темброво-фактурных и ритмических средств, инициирующих формирование обширного спектра межчувственных связей, и, как можно полагать, запечатлевает новые воззрения композитора на архаику сквозь призму XX столетия, обнаруживая органичную связь ритуальности и синестетичности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Синестетичность – качество невербального мышления, основанное на межчувственных ассоциациях, или синестезиях (греч. со-ощущение), вследствие которых возникают ощущения, характерные для другой модальности восприятия. Синестетичность как особый механизм интерпретации музыкальных текстов рассматривается в работах Н. Коляденко (см.: [7, с. 32–49]).

[2] Создание краткого сценария «Весны священной» относится к июлю–августу 1910 года. Оркестровка была завершена Стравинским в ноябре 1912 года; премьера состоялась в парижском «Theatre des Champs-Elysees» в мае 1913-го.

[3] Так, например, внезапно возникший динамичный образ игрушечного плясуна как носителя фольклорно-обрядовой традиции инициировал создание балета «Петрушка».

[4] Об особой функции дерева в декорациях балета указано в работе Г. Ерёменко: «Раскидистый дуб является символом рода, корнями уходит в древность»[6, с. 198]. Н. Велецкая указывает, что в славянских сказках распространён мотив дерева – пути на небо. Герой русской сказки, например, влезает на дуб и по нему взбирается на небо. Дуб у языческих славян – священное дерево, связанное с культом предков, с воплощением душ умерших, а также с идеей мирового дерева, что явственно отразилось в заговорах – жанре, отличающемся особенно устойчивой сохранностью языческого слоя [4, с. 82].

[5] Предположительно здесь присутствует ещё один архетип – избранной (жертвы), воплощённый в музыке «Великой священной пляски».

[6] Символика смерти крайне многопланова. Лук и стрелы (начальная декорация второй части) также могут служить её символами. Кроме того, в индуизме смерть иногда выступает в облике танцора или красивой девушки. Не случайно Шива является одновременно и Богом Танца, и Богом Смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.

2. *Баева А.* «Слышать музыку глазами»: Взаимодействие искусств в театре Игоря Стравинского. М.: ГИИ, 2015. 134 с.

3. *Бальбуров Э.* Поэтическая философия русского космизма: Учение, эстетика, поэтика. Новосибирск: Изд-во Сибирского отд-ния РАН, 2003. 242 с.

4. *Велецкая Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. М.: Наука, 1978. 102 с.

5. *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. М.: Наука, 1967. 224 с.

6. *Ерёменко Г.* Музыкальный театр Запада в первой половине XX века [Текст]: аналитические очерки. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2008. 320 с.

7. *Коляденко Н.* Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2015. 160 с.

8. *Спирина Н.* Полное собрание трудов: в 7 т. Новосибирск: Изд. центр «Россазия» Сибирского Рериховского общества, 2007. Т. 1: Отблески: 1944–1993. 560 с.

9. *Юнг К. Г.* Душа и миф: Шесть архетипов. Киев: Полиграфкнига, 1996. 384 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B*. Kniga o Stravinskom [The Book about Stravinsky]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 280 p.

2. *Baeva A*. «Slyshat' muzyku glazami»: vzaimodeistvie iskusstv v teatre Igorya Stravinskogo [«To Hear Music with the Eyes»: Interaction of Arts in the Theatre by Igor Stravinsky]. Moscow: State Institute of Art Studies, 2015. 134 p.

3. *Bal'burov E.* Poeticheskaia filosofiya russkogo kosmizma: Uchenie, estetika, poetika [Poetic Philosophy of Russian Cosmism: Doctrine, Aesthetics, Poetics]. Novosibirsk: Publishing house of Siberia Branch of Russian Academy of Sciences, 2003. 242 p.

4. *Veletskaia N*. Yazycheskaia simvolika slavianskikh arkhaicheskikh ritualov [Pagan Symbolism of Slavonic Archaic Rituals]. Moscow: Nauka Press, 1978. 102 p.

5. *Vershinina I.* Rannie balety Stravinskogo [Early Ballets by I. Stravinsky]. Moscow: Nauka Press, 1967. 224 p.

6. *Eremenko G.* Muzykal'nyi teatr Zapada v pervoi polovine XX veka [Western Musical Theatre of the First Half of the XXth Century]: analytical essays. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2008. 320 p.

7. *Koliadenko N.* Problemy muzykal'noi sineste-

tiki [Problems of Musical Synaesthetics]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2015. 160 p.

8. *Spirina N*. Polnoe sobranie trudov [Complete Collection of Works]: in 7 vol. Novosibirsk: Rossasia Publishing Centre of the Siberian Roerich Society, 2007. Vol. 1: Reflections: 1944–1993. 560 p.

9. *Yung K. G.* Dusha i mif: Shest' arkhetipov [Soul and Myth: Six Archetypes]. Kiev: Poligrafkniga Press, 1996. 384 p.

РИТУАЛЬНОСТЬ В БАЛЕТЕ И. СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Статья посвящена рассмотрению балета «Весна священная» И. Стравинского с точки зрения связи ритуальности с синестетичностью (межчувственными связями). Отмечается важность сотрудничества композитора с художником Н. Рерихом, автором декораций и либреттистом балета. При обращении к сценографии балета выявляется архетипическая символика, воплощённая в образах Старухи в беличьем меху и Старейшего-мудрейшего. Раскрывая смысл понятия «ритуальность», исследователь показывает, что архетипы коррелируют не только с ритуальностью, но и с синестетичностью, поскольку архетип взывает к глубинам памяти, тогда как синестетичность обращается к дологическому невербальному мышлению. В статье представлены аналитические характеристики двух эпизодов балета – «Весенние гадания. Пляски щеголих» и «Шествие Старейшего-мудрейшего». Исследователем рассматриваются связанные со спецификой обрядовости межчувственные признаки, такие как многокрасочность звукового полотна, эффект гравитационной «раскачки», а также некая графичность, сообщаемая изысканным ритмическим рисунком партитуры. Подчёркивается, что ритуальность, пронизанная синестетичностью, репрезентируется на уровне музыкального материала в виде особой тембровой вещественности, гравитационных синестезий, а также важнейших черт иррегулярной ритмики. Предпринятый анализ позволяет продемонстрировать многообразие сопряжений темброво-фактурных и ритмических средств, инициирующих богатый спектр межчувственных связей. Это свидетельствует о новом взгляде композитора на архаику, обнаруживающем органичную связь ритуальности и синестетичности.

Ключевые слова: И. Стравинский, «Весна священная», балет, Н. Рерих, обрядовость, ритуальность, синестезия, архитеп.

RITUALITY IN THE BALLET «THE RITE OF SPRING» BY I. STRAVINSKY: SYNAESTHETIC ASPECT

The article is devoted to examination of I. Stravinsky's ballet «The Rite of Spring» in the focus of connections between rituality and synaesthesia (inter-sensible connections). The importance of the composer's collaboration with the painter N. Roerich, the author of the scenery and the librettist of the ballet is noted. When referring to the scenario of the ballet, the archetypal symbolism embodied in the images of the Old woman in squirrel fur and the Wise Elder man is revealed. Throwing light on the meaning of the «rituality» concept, the researcher shows that the archetypes are correlated not only with the ritual, but also with synaesthesia. As the archetype appeals to the depths of memory, the same way it refers to synaesthesia pre-logical nonverbal thinking. The article presents the analytical descriptions of two episodes: «Spring fortune-telling. Dances of the Young Girls», «Procession of the Wise Elder». The researcher examines inter-sensible features associated with the specifics of ritual, such as the multi-coloured sound canvas, the effect of gravitational «swinging», as well as the special graphicity imparted by the exquisite rhythmic tracery of the score. It is emphasized that rituality, permeated with synaesthesia, manifested itself at the level of musical material in the form of a special timbre materiality, gravitational synaesthesia, as well as specific features of irregular rhythmics. The undertaken analysis makes it possible to demonstrate the variety of interactions between timbre, facture and rhythmic means that initiate a multifaceted spectrum of inter-sensible connections. It is evidence of a new composer's view on the archaic which discovers an organic connection between rituality and synaesthetics.

Key words: I. Stravinsky, «The Rite of Spring», ballet, N. Roerich, rites, rituality, synaesthesia, archetype.

Мизюркина Ольга Владимировна
аспирант кафедры музыкального образования и просвещения
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Россия, 630099, Новосибирск
e-mail: olgamiz1991@mail.ru

Mizyurkina Olga V.
postgraduate student at the Department of Music Education
Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire
Russia, 630099, Novosibirsk
e-mail: olgamiz1991@mail.ru

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МЮЗИКЛ И РОК-ОПЕРА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ 1980-х ГОДОВ: К ИСТОКАМ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ (статья 2)

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 17-04-00198

Как нам уже приходилось отмечать ранее (см.: [1]), 1980-е годы характеризуются ощутимым ростом профессиональной активности исследователей «из бывшего СССР» в сфере мюзикла, рок-оперы и «легкожанрового» музыкального театра в целом. Наряду с обстоятельными публикациями в специализированных научных сборниках (С. Бушуева, М. Гринберг и М. Тараканов, А. Порфирьева) или обзорными очерками монографического характера (Т. Кудинова, Э. Кампус), упомянутые музыкально-театральные жанры завоёвывают прочное место в энциклопедических изданиях – не только «профильных» («Музыкальная энциклопедия», «Музыкальный энциклопедический словарь»), но и научно-популярных или даже относящихся к «смежным» областям искусства.

Так, в энциклопедии «Балет» (1981) публикуется статья В. Паппе «Мьюзикл», призванная акцентировать роль «действенных хореографических сцен» в зрелых образцах жанра: «Наибольшего расцвета в США он достиг в 1950-х – начале 1960-х гг. Для бродвейских постановок этого периода характерен общий высокий художественный и исполнительский уровень. <…> Создаётся новый тип *драматически насыщенного танца, пребывающего в неразрывном единстве с действием...* Развёрнутые хореографические сцены занимают место, отводившееся ранее вставным номерам. *Танец стал одним из важнейших средств раскрытия внутреннего мира героев, средством создания определённого настроения, обнажения драматических коллизий, то есть стал художественно необходимым*» ([7, с. 360]; курсив мой. – Е. А.). Указанная статья не вполне свободна от фактологических изъянов (например, относящихся к жанрово-стилевому генезису мюзикла), предлагаемая автором дефиниция выглядит несколько расплывчатой («музыкально-сценический жанр, использующий выразительные средства вокального, драматического и хореографического искусств»), а хронологический «диапазон» освещаемых спектаклей ограничен серединой 1960-х годов (что лишь отчасти компенсируется перечнем зарубежных и отечественных мюзиклов, поставленных в СССР на протяжении 1970-х), однако само по себе появление статьи такого рода в издании заведомо «академического» плана представляется весьма примечательным, если угодно – знаковым.

Четырьмя годами позднее выходит в свет «Энциклопедический словарь юного музыканта», на страницах которого также отведено место для статьи, посвящённой мюзиклу. Отдельные положения указанной статьи, несомненно, могут привлечь внимание современного читателя вполне актуальными формулировками и историческими обобщениями: «Мьюзикл – вид музыкально-сценического представления, *синтетически* сочетающего в себе музыку, танец, пение и драматическое действие. <…> *Характернейшая особенность мьюзикла – его эстетическая "открытость" самым разным стилистическим веяниям. <…> Со временем драматургия мьюзикла... усложнилась, обогатилась развитыми хореографическими формами, приобрела черты сквозного, в некоторых эпизодах и симфонического развития*. <…> Усложняется и собственно музыкальный язык – он становится более насыщенным, интересным с мелодической и гармонической точек зрения, ритмически богатым», etc. ([12, с. 195–196]; курсив мой. – Е. А.). Заметим, что автор статьи, опираясь на «стереотипный» перечень образцов жанра 1920–1960-х годов (от «Плавучего театра»

Дж. Керна до «Смешной девчонки» Дж. Стайна и «Хэлло, Долли!» Дж. Хермана) демонстрирует несомненную аналитическую проницательность и знание исторических перспектив развития данного жанра. По сути, в рамках «общедоступной» характеристики содержатся принципиально важные аспекты, обстоятельно разрабатываемые исследователями вплоть до наших дней. С этой точки зрения «популярный» очерк для детей и юношества заметно превосходит «строго научную» статью о мюзикле, помещённую в «Музыкальном энциклопедическом словаре» на исходе советского периода [6, с. 368]. Слишком явная зависимость автора от предшествующей «базовой» публикации в «Музыкальной энциклопедии» (ср.: [4, стб. 854–855]), наряду с неизбежной краткостью подготовленного «пересказа» и отсутствием видимой новизны в охвате художественного материала, способна вызвать у заинтересованных читателей лишь неизбежное разочарование.

Впрочем, своего рода «компенсацией» для последних призвано служить появление в указанном словаре специальной статьи о рок-опере. Впервые на страницах отечественного энциклопедического издания повествуется о «…музыкально-драматическом жанре, стилистической основой которого является рок-музыка», перечисляются наиболее значительные образцы упомянутого жанра (вплоть до «Эвиты» Э. Ллойда-Уэббера и «Стены» Р. Уотерса, датируемых концом 1970-х годов), отмечается «высокий художественный уровень» (!) уэббероских рок-опер. Учитывая заведомую разнородность важнейших течений в недрах музыкального «рок-театра» (см. об этом: [2, с. 113–116]), следует признать довольно удачной авторскую попытку «суммирующего» описания характерных черт жанра: «Музыкальной драматургии рок-оперы свойственны замкнутые номера (ария, монолог, хор) в сочетании с лейтмотивностью. Используются разговорные диалоги, танцевальные эпизоды со специфической пластикой, эксцентрические приёмы звукооформления и светотехники. Рок-опера *испытывает на себе влияние различных жанров современного искусства (в т. ч. драмы абсурда), бытует как на сценической площадке, так и в виде сольной пластинки исполнителя или группы (рок-альбома), где отдельные композиции объединяются общим сюжетом и (или) сквозным интонационно-тематическим развитием*. <…> Музыкальный язык рок-оперы связан с *использованием как классического оркестрового состава, так и рок-ансамбля, часто в их сочетании*. Манера исполнения напориста и агрессивна, интонации порождены различными жанрами рок-музыки. Применяются также *элементы музыкального языка других культур (от фольклорного до авангардистского, от стилизации музыки барокко до джаза и шлягера)*» ([11, с. 468]; курсив мой. – Е. А.). В цитируемой статье упоминаются, наряду с зарубежными, и советские рок-оперы 1970–1980-х годов, что придаёт ей вполне актуальный характер. Можно лишь сожалеть о скудном и заведомо устарелом списке рекомендуемой литературы, словно игнорирующем специальные работы последнего десятилетия.

Между тем, указанные публикации, равно как и предваряющая их статья А. Порфирьевой (см.: [8]), знаменуют собой подлинный «прорыв» в постижении рок-оперы как автономного жанра, наделённого ярко выраженными синтезирующими интенциями. Так, В. Ткаченко отмечает присущее рок-опере «сочетание... различных жанровых моделей» оперы, сообразно «тенденциям жанровой гибридизации» современного музыкального театра, «широчайший стилевой диапазон» сольных партий, гибкое «...взаимодействие симфонического оркестра и бит-группы, осуществляемое путём интеграции либо дифференциации», etc. Более того, по мнению цитируемого исследователя, «яркая театральность, интегрирующий характер взаимодействия слова, музыки и сценического действия сближают рок-оперу с мюзиклом» [9, с. 138, 135, 133, 131]. По мнению А. Цукера, само по себе «двойное» наименование обусловлено «соединением истории и современности», специфическим «...сплавом, открывающим возможность сближать различные музыкальные стили прошлого и настоящего <…> Рок действительно многое определяет в этом жанре, является важнейшим, цементирующим музыкальное развитие слагаемым. Важнейшим, но отнюдь не единственным». Обращение к «самым разным стилистическим средствам», полагает А. Цукер, весьма благотворно воздействует на драматургию рок-оперы, общую «динамику музыкально-сценического развития», придаёт соответствующим образам «...эмоциональную изменчивость, внутреннюю контрастность и психологизм». Более того, в условиях подобного «синтезирующего» спектакля рок-музыка «начинает раскрывать свои оперно-театральные возможности», порождая ассоциации с «многими образцами классических опер-драм» [10, с. 62–64]. Иными словами, принципиально «пограничная» ориентация данного жанра свидетельствует о весомом художественном потенциале рок-оперы, что подтверждается как историко-культурными экскурсами в прошлое музыкального театра, так и целенаправленными аналитическими описани-

ями современных проектов – «Иисуса Христа – Суперзвезды» Э. Ллойда-Уэббера, «Орфея и Эвридики» А. Журбина, «"Юноны" и "Авось"» А. Рыбникова, etc. [10, с. 61–63; 9, с. 133–137].

Разумеется, названный подход оказывается перспективным не только в постижении столь «юного» жанра, едва перешагнувшего двадцатилетний рубеж, но и в сопутствующих опытах более глубокого осмысления закономерностей, присущих «легкожанровой» сфере в целом. Вышеупомянутые параллели между рок-оперой и мюзиклом (инспирировавшие появление «смешанного» термина «рок-мюзикл») способствуют и новой «расстановке акцентов» в описаниях последнего. Сошлёмся хотя бы на содержательную статью «Мюзикл» С. Бушуевой, в течение десяти лет опубликованную дважды – в 1979 и 1989 годах. Как известно, культурологический аспект рассмотрения глубинных «...соотношений между массовым сознанием и мифологией мюзикла» [3, с. 174] предопределил необходимость анализа в основном авторских художественных концепций на уровне мотивных структур либретто.

Первоначальный тезис, формулируемый исследователем: «Классический сюжет американского мюзикла золотой поры – восхождение "star", звезды, превращающейся на наших глазах из гадкого утенка в прекрасного лебедя, – это, в сущности парафраз слогана о равных возможностях, о том, что "чистильщик сапог может стать президентом"» – опирается на музыкально-сценический материал 1920–1950-х годов. Новации, произошедшие в 1960-е годы, полагает С. Бушуева, связаны с «...осмеянием изжившего себя мифа успеха и утверждением, что жизнь прекрасна такая, как она есть. <…> Однако, несмотря на видимые перемены, которые произошли в мифологическом содержании американского мюзикла, традиционная его структура почти не оказалась затронутой. <…> Новая мифология прекрасно говорила на языке старой, потому что, при всех немаловажных различиях, старую и новую жизненную установки объединяло принципиальное "приятие жизни" – только там ставка делалась на "материальное усовершенствование" жизни, а тут на её "простые радости"». Исходя из этого, полагает С. Бушуева, не был подвергнут радикальному пересмотру и «основной формальный признак» мюзикла: «Непосредственный переход от речи к музыке, как бы высвобождающий поэзию, таящуюся на пересечении двух стихий – драматической и музыкальной, – оставался для массового зрителя наиболее приемлемой формулой искусства» [3, с. 178–179, 182–183, 173].

По прошествии же десятилетия указанный тезис подвергся основательным коррективам в новой авторской редакции: «Направление, в котором движется мюзикл последние полтора десятилетия, – всё дальше от "утешительных сказок", всё ближе к трагедии, – обусловливается устойчивостью трагического мироощущения его аудитории. <…> С тех пор, как мюзикл открыл для себя трагическую тему, ему стало доступно практически всё – все виды жизненных коллизий, все типы героев... Недавний певец обыденности, в последнее время он претендует именно на необыденное, – указывает исследователь. – <…> Не "средние состояния", а "полюсы" человеческого существования ("жизнь и смерть", "счастье и страдание") – вот на что теперь замахивается мюзикл… Казалось бы, какой путь пройден: от историй восхождения звёзд кабаре к истории восхождения Христа и вообще – истории! <…> Эти наблюдения... показывают нам возможности самого жанра, рождённого массовым обществом и потому, может быть, как никакой другой способного показать это общество таким, как оно есть». Именно поэтому автор, к примеру, с достаточным основанием проводит параллели между «Иисусом Христом – Суперзвездой» (идентифицируемым, хотя и далеко не бесспорно, в качестве явления, родственного мюзиклу) и оперным театром экспрессионизма, фактически устанавливая новый «масштаб измерения» для некогда «легкожанровых» проектов развлекательного свойства. Как видим, новый «мировоззренческий аспект» напрямую соотносится исследователем с жанрово-стилистическими параметрами «высокого искусства», тяготеющего к «подлинному синтезу всех художественных форм» [3, с. 190–192, 188, 191].

Сходным образом, вероятно, может интерпретироваться и «фабула» индивидуальной эволюции современного композитора, создающего мюзиклы и рок-оперы. Наглядным тому подтверждением является очерк – «творческий портрет» Эндрю Ллойда-Уэббера, принадлежащий А. Журбину (1988). Один из ведущих мастеров отечественного «легкожанрового» музыкального театра и, по совместительству, дипломированный музыковед сумел запечатлеть некоторые сущностные черты рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда»: «...это сочинение являло собой удивительный пример принципиального эклектизма или того, что позже назвали полистилистикой. В музыке слышались отголоски Пуччини и Чайковского, раннего джаза и соула, госпелс и рока. Однако это сочетание ничуть не раздражало, напротив, казалось вполне естественным. Так же, как и название жанра – рок-опера <…> Мне уже давно пришло в голову, что в жанровом обозначении "рок-опера" слово "рок" следует трак-

товать не в переносном смысле – как обозначение музыкального направления, но в прямом значении английского слова "rock" – качаться. То есть *"качающаяся" опера, опера с "раскачивающимся" стилевым диапазоном. Тогда сразу многое объясняется и в природе жанра, и в его развитии – поскольку развитие это шло в сторону всё большего и большего "раскачивания" стиля*» ([5 , с. 7]; курсив мой. – Е. А.). Параллелизм, характерный для жанровой и композиторской эволюции, не раз подчёркивается в цитируемом очерке. Впечатляющее «разнообразие» стилистики, присущее мюзиклу «Кошки», простирается от «современной симфонической музыки» (с изобилием кластеров, диссонирующих созвучий, заострённых интонаций в духе Новой венской школы) до «типичных номеров бродвейского мюзикла». Знаменитый «Призрак Оперы» вбирает в себя «...музыку a la барокко и веризм, аллюзии Моцарта и Мейербера, венскую оперетту, традиционный Бродвей и современные эстрадные шлягеры», образуя «поистине великолепное смешение эпох и стилей», etc. [5, с. 8]. Несомненно, цитируемый очерк в равной степени привлёк внимание отечественных исследователей к одной из крупнейших фигур в истории «легкожанрового» музыкального театра XX века и предвосхитил пути соответствующих изысканий, посвящённых Э. Ллойду-Уэбберу и датируемых уже XXI столетием.

В целом, 1980-е годы явились весьма плодотворным этапом в освоении музыкальной наукой СССР и постсоветской России богатейшего пласта современной массовой культуры, связанного с жанрами мюзикла и рок-оперы. Благодаря упомянутым исследованиям в дальнейшем оказалось возможным сделать очередной шаг на обозначенном пути – подготовить и завершить диссертационные труды, окончательно закрепившие полноправный статус мюзикла и рок-оперы в ряду объектов музыковедческих исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрущенко Е.* Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980-х годов: к истокам исследовательской традиции (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 4. С. 86–92.

2. *Андрущенко Е.* Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исслед. Ростов н/Д: Книга, 2007. 244 с.

3. *Бушуева С.* Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: сб. ст. Изд. 2-е, доп. М.: Искусство, 1989. С. 170–193.

4. *Волынцев А., Михайлов Дж.* Мьюзикл // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. Энциклопедия, 1976. Стб. 854–855.

5. *Журбин А.* Эндрю Ллойд Уэббер – композитор для театра // Музыкальная жизнь. 1988. № 18. С. 6–8.

6. [*Орелович А.*] Мюзикл // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. Энциклопедия, 1990. С. 368.

7. *Паппе В.* Мьюзикл // Балет: Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. Энциклопедия, 1981. С. 360.

8. *Порфирьева А.* Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера: сб. ст. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1985. С. 123–136.

9. *Ткаченко В.* Новая разновидность оперного жанра (к проблеме освоения рок-оперы на советской сцене) // Теоретические проблемы советской музыки: сб. науч. тр. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1988. С. 126–138.

10. *Цукер А.* У истоков рок-оперы // Музыка и ты: Альманах для школьников. М.: Сов. композитор, 1990. Вып. 9. С. 56–64.

11. *Шелыгин А.* Рок-опера // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. Энциклопедия, 1990. С. 468.

12. Энциклопедический словарь юного музыканта / сост. В. В. Медушевский, О. О. Очаковская. М.: Педагогика, 1985. 352 с.

REFERENCES

1. *Andruschenko E.* Myuzikl i rok-opera v otechestvennom muzykoznanii 1980-kh godov: k istokam issledovatel'skoy traditsii (stat'ya 1) [Musical and Rock Opera in Our Native-Land Musicology of the 1980s: Towards the Sources of the Research Traditions (article 1)]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manach [South Russian Musical Anthology]. 2016. No. 4. P. 86–92.

2. *Andruschenko E.* Myuzikly E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika [Andrew Lloyd-Webbr's Musicals in the End of the 1960–1980s: Subjects. Genre. Stylistics]:

research work. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2007. 244 p.

3. *Bushueva S.* Myuzikl [Musical]. Iskusstvo i massy v sovremennom burzhuaznom obschestve [Art and the Masses in the Contemporary Bourgeois Society]: collected articles. The 2nd supplemented edition. Moscow: Iskusstvo Press, 1989. P. 170–193.

4. *Volyntsev A., Mikhaylov Dg.* Myuzikl [Musical]. Muzykal'naya entsiklopediya [Encyclopaedia of Music]: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya Press, 1976. Vol. 3. Col. 854–855.

5. *Zhurbin A.* Endryu Lloyd Uebber – kompozitor dlya teatra [Andrew Lloyd Webber – the Composer for Theatre]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 1988. No. 18. P. 6–8.

6. [*Orelovich A.*] Myuzikl [Musical]. Muzykal'nyj entsiklopedicheskiy slovar' [Encyclopaedic Dictionary on Music]. Editor-in-chief G. Keldysh. Moscow: Sovetskaya Encyclopediya Press, 1990. P. 368.

7. *Pappe V.* M'yuzikl [Musical]. Balet [Ballet]: encyclopaedia. Editor-in-chief Yu. Grigorovich. Moscow: Sovetskaya Encyclopaedia Press, 1981. P. 360.

8. *Porfir'eva A.* Estetika roka i sovetskaya rok-opera [Aesthetics of Rock and Soviet Rock Opera]. Sovremennaya sovetskaya opera [Contemporary Soviet Opera]: collected articles. Leningrad: Leningrad State N. Tcherkasov Institute of Theatre, Music and Cinematography, 1985. P. 123–136.

9. *Tkachenko V.* Novaya raznovidnost' opernogo zhanra (k probleme osvoeniya rok-opery na sovetskoy stsene) [A New Variety of Opera Genre (Towards the Problem of Assimilating Rock Opera at the Soviet Stage)]. Teoreticheskie problemy sovetskoy muzyki [Theoretical Problems of Soviet Music]: collected research works. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1988. P. 126–138.

10. *Tsuker A.* U istokov rok-opery [At the Sources of Rock Opera]. Muzyka i Ty [Music and You]: Anthology for Schoolboys. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. Issue 9. P. 56–64.

11. *Shelygin A.* Rok-opera [Rock Opera]. Muzykal'nyj entsiklopedicheskiy slovar' [Encyclopaedic Dictionary on Music]. Editor-in-chief G. Keldysh. Moscow: Sovetskaya Encyclopediya Press, 1990. P. 468.

12. Entsyklopedicheskiy slovar' yunogo muzykanta [Encyclopaedic Dictionary of Young Musician]. Compiled by V. Medushevskiy, O. Ochakovskaya. Moscow: Pedagogika Press, 1985. 352 p.

МЮЗИКЛ И РОК-ОПЕРА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ 1980-х ГОДОВ: К ИСТОКАМ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ (СТАТЬЯ 2)

Данная статья является продолжением ранее опубликованной работы о приоритетных тенденциях и исследовательских подходах, сформировавшихся в отечественной музыковедческой литературе о мюзикле и рок-опере на протяжении 1980-х годов. По мнению автора статьи, «перестроечная эпоха» ознаменовалась подлинным «прорывом» в осмыслении рок-оперы как синтезирующего феномена. Последний вобрал в себя, с одной стороны, сущностные черты наиболее перспективных художественных ответвлений рок-культуры (прежде всего, арт-рока и барокко-рока), с другой, – музыкально-драматургические и жанрово-стилевые интенции мюзикла, в указанный период ощутимо тяготевшего к разнообразным «диалогам» с академическим музыкальным театром (статьи В. Ткаченко, А. Цукера и А. Шелыгина). Помимо этого, весьма существенным представляется наметившееся стремление характеризовать творческую эволюцию «композитора для театра», создающего мюзиклы и рок-оперы, на путях своеобразной «полистилистики» (А. Журбин об Э. Ллойде-Уэббере). Наконец, автор полагает необходимым отметить принципиально важный вывод о мюзикле как художественной квинтэссенции «массового общества» и массовой культуры XX века (С. Бушуева). Ближайшим следствием упомянутых изысканий становятся диссертационные труды 1990-х годов, окончательно закрепляющие полноправный статус мюзикла и рок-оперы в ряду объектов музыковедческих исследований.

Ключевые слова: мюзикл, рок-опера, Э. Ллойд-Уэббер, музыкальный театр, массовая культура XX века.

MUSICAL AND ROCK OPERA IN OUR NATIVE-LAND MUSICOLOGY OF THE 1980s: TOWARDS THE SOURCES OF THE RESEARCH TRADITION (ARTICLE 2)

The article is the continuation of the published work about the prior tendencies and research approaches which developed into the native-land musicological literature on musical and rock opera during 1980s. According to the author's viewpoint, «perestroika (reorientation) epoch» was marked by the real «hitch» in the comprehension of rock opera as a synthesizing phenomenon. It absorbed,

on the one hand, the essence features of more prospective artistic offshoots in the rock culture (first of all baroque rock and art rock), on the second hand, musical-dramaturgical and genre-style intentions of musical that appreciably gravitated towards the various «dialogues» with academic musical theatre (the articles wrote by V. Tkachenko, A. Tsuker and A. Shelygin). Moreover, the outlined intention to characterize the evolution by «the composer for the theatre» which creates musicals and rock operas on the ways of peculiar «poly-stylistics» (A. Zhurbin about A. Lloyd-Webber) seems to be more considerable. At last, the author supposes the necessary to note the conclusion which is important on principle: musical is the artistic quintessence of «popular society» and popular culture in the XXth century (S. Bushueva). The nearest consequences of the named researches are the dissertation works of the 1990s finally consolidating a competent status of musical and rock opera in the line of objects as applied to musicological researches.

Key words: musical, rock opera, A. Lloyd-Webber, musical theatre, popular culture of the XXth century.

Андрущенко Елена Юрьевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры продюсерства исполнительских искусств
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: cats-andru@yandex.ru

Andruschenko Elena Yu.
PhD in Art Studies, Associate Professor
at the Department of Producing the Performing Arts
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: cats-andru@yandex.ru

Д. С. ЖИВОВ
Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ДЕЙСТВИЕ В КИНОМЮЗИКЛЕ

Музыкальное действие в кино – это внутрикадровое действие (актёрское представление или какое-либо иное внутрикадровое движение), соответствующее темпоритму музыкального сопровождения, а также монтаж отдельных кадров, соотносимый с указанным темпоритмом. Именно наличие или отсутствие музыкального действия позволяет отличать киномюзиклы от фильмов других жанров. Безусловно, следует учитывать существование классификации, в соответствии с которой фильмы с музыкальным действием делятся на подкатегории сообразно стилю музыки, доминирующему в музыкальном сопровождении данной картины (фильм-рок-опера, фильм-оперетта и т. д.). Однако, по нашему мнению, в сфере массового искусства не существует объективных непреодолимых препятствий для сочетания внутрикадрового действия или монтажа любого характера и вида с любым стилем музыкального сопровождения; поэтому нам представляется возможным в ходе анализа музыкального действия в рассматриваемых фильмах именовать их обобщённо киномюзиклами. Ведь именно жанр киномюзикла, наряду с его театральным «собратом», в процессе своего развития на протяжении XX века эволюционировал от первоначального «звукового облика» (соотносящегося с такими произведениями, как «Певец джаза» и «Бродвейская мелодия 1929 года») к фактическому «универсализму», в частности, определяемому использованием различных стилей музыкального сопровождения. Эту же особенность отмечает Л. Березовчук, констатируя, что использование музыки и танца в мюзикле может быть любым [1, с. 14]. Соответственно, рассматривая в данной статье особенности музыкального действия в киномюзиклах, допустимо предположить, что представленные наблюдения могут быть соотнесены и с музыкальным действием фильмов, традиционно причисляемых к иным «стилевым группам» легкожанровых музыкальных кинокартин.

В границах сюжета, выступающего основой киномюзикла, музыкальное действие может являться профессиональным занятием для главных персонажей либо может быть использовано ими для ведения диалога или монолога. Оно может концентрироваться в пении, танцах и игре на музыкальных инструментах, сопутствующих музыкальному сопровождению или формирующих основной музыкальный ряд (к последнему варианту можно отнести все музыкальные сцены в фильме «Одержимость», США, 2014, режиссёр Д. Шазелл), либо в привлечении «нетрадиционных» предметов и природных стихий в качестве музыкальных инструментов (так, в музыкальном номере «Поцелуй девушку» из «Русалочки», США, 1989, режиссёры Р. Клементс и Дж. Маскер, используются панцири черепах, стрекочущие кузнечики и шумы ветра в тростниковых зарослях). Ещё одним видом музыкального действия является ритмическая организация визуального ряда (соединение отдельных кадров или построение соответствующего движения внутри кадра) под музыкальное сопровождение, не включающее в себя пение, танцы и игру на музыкальных инструментах. Ярким примером такого музыкального действия является открывающая фильм «Весь этот джаз» (США, 1979, режиссёр Б. Фосс) сцена, которая включает в себя ритмичную последовательность кадров с утренними ритуалами главного героя. Экспонируемая жизнь данного персонажа сама по себе ритмизована и наполнена музыкой, а границы между его профессиональной деятельностью и бытом не существует: жизнь предстаёт здесь непрерывной болезненной пульсацией.

Различные формы музыкального действия могут быть объединены в рамках одной сцены. Так, в большинстве музыкальных сцен «Вестсайдской истории» (США, 1961, режиссёр Р. Уайз, хореограф-постановщик Дж. Роббинс) танцевальное действие с участием главных персонажей сопровождается их же пением. А, к примеру, музыкальный номер «До-ре-ми» из «Звуков музыки» (США, 1965, режиссёр Р. Уайз) начинается с игры главной героини на гитаре, сменяющейся пением и танцем. При этом обстоятельства, в которых возникает и разворачивается музыкальное действие, могут быть практически любыми.

Так, фильм «Отверженные» (США, Великобритания, 2012, режиссёр Т. Хупер) открывается музыкальной сценой, построенной вокруг каторжных работ, «Чем дальше в лес…» (США, 2014, режиссёр Р. Маршалл) – музыкальным действием, сопровождающим рутинный деревенский быт; в «Шоу ужасов Рокки Хоррора» (Великобритания, США, 1975, режиссёр Дж. Шармен) музыкальное действие сочетается с научным экспериментом и оргией, в «Суини Тодде, демоне-парикмахере с Флит-стрит» (США, Великобритания, 2007, режиссёр Т. Бёртон) – с процессом жестокого убийства, в «Д'Артаньяне и трёх мушкетерах» (СССР, 1979, режиссёр Г. Юнгвальд-Хилькевич) – с погонями и драками, во «Всём этом джазе» – с экзистенциальным внутренним монологом главного героя, в «Томми» (Великобритания, 1975, режиссёр К. Рассел) – с лечением психического заболевания ребенка, в «Волосах» (США, 1979, режиссёр М. Форман) – с политическими протестами.

Размышляя по поводу роли музыки в кино, В. Дашкевич замечает, что «музыка должна звучать либо тогда, когда вы начинаете какую-то игру и показываете это, либо когда эмоции человека достигают такого состояния, что это происходит естественно, и вы видите, что у него в душе "заиграли скрипки"» [2, с. 23]. А С. Эйзенштейн пишет о способности музыки эмоционально доказывать то, что недоказуемо другими средствами [3, с. 252]. Эти тезисы позволяют уяснить логику использования персонажами музыкального действия: при обнаружении малоэффективности внемузыкального действия в процессе достижения определённой цели, а также для преодоления некоего «эмоционального порога», после которого персонаж теряет физическую способность общаться или выражать свои мысли и чувства в мире каким-либо иным способом, помимо указанного музыкального действия. В качестве эпизодов, на протяжении которых музыкальное действие инициируется сознательно, как игра или средство, альтернативное малоэффективному внемузыкальному действию, можно назвать сцены с музыкальными номерами «До-ре-ми» и «Мои любимые вещи» из «Звуков музыки» (в каждом номере главная героиня использует музыкальное действие для укрепления контакта с детьми в процессе игры, чего не позволяли ей добиться внемузыкальные средства), а также сцену с музыкальным номером «Америка» из «Вестсайдской истории» (ироничное и игривое подначивание друг друга латиноамериканскими парнями и девушками, возникающее, когда идеологический спор между ними внемузыкальной плоскости исчерпывает себя, однако желание спорить остаётся). Введение же музыкального действия при достижении ведущим персонажем сцены определённого эмоционального порога, после которого дальнейшее общение с другими персонажами или с самим собой (внутренний монолог) какими-либо иными способами становится невозможным, – это универсальная ситуация для различных типов киномюзиклов: «мюзиклов подмостков» (например, сцена «Я пою под дождём» из «Поющих под дождём», США, 1952, режиссёр С. Донен), сказочных мюзиклов (сцена «Целый новый мир» из «Аладдина», США, 1992, режиссёры Р. Клементс и Дж. Маскер) и мюзиклов, в которых музыкальное действие является способом общения для главных персонажей (например, музыкальный номер «Констанция» из «Д'Артаньяна и трёх мушкетёров»). Для «мюзиклов подмостков» типовым является реалистическое обоснование музыкальных номеров – это могут быть плановые выступления и репетиции. Как резонно отмечает Р. Альтман, уже в самом ритме жизни персонажей может присутствовать танец [4, p. 307]. В качестве примера здесь допустимо назвать открывающую фильм «Весь этот джаз» музыкальную сцену с утренними ритуалами главного героя. Наконец, не требуется специфического повода для инициирования музыкального действия в мюзиклах, где персонажи общаются исключительно с помощью пения («Шербургские зонтики», Франция, 1964, режиссёр Ж. Деми) или «Иисус Христос – Суперзвезда» (США, 1973, режиссёр Н. Джуисон), либо в мюзиклах, где все физические действия персонажей представляют собой танцы («Бал», Франция, Италия, Алжир, 1983, режиссёр Э. Скола), поскольку в таких мюзиклах у персонажей нет иного способа общения и выражения собственных мыслей и чувств, кроме музыкального действия.

Музыкальное действие всегда заключает в себе акцентированную и усиленную музыкой интонацию. Как отмечает В. Дашкевич, именно на уровне интонаций общаются человеческие подсознания [2, с. 17]. Поскольку логические мотивировки присущи уровню сознания, а не подсознания, то информация, направляемая зрителю посредством интонации музыкального действия, может быть воспринята зрителем только с доверием. Логические «фильтры», призванные выявлять глубинный «второй план» смыслополагания, в этом процессе передачи информации не участвуют. Фактически это означает, что персонаж мюзикла может репрезентировать через музыкальное действие только свою искреннюю позицию, всегда напрямую обозначая свои жизненные ценности. Даже если в рамках музыкального действия реализуется какая-то «двойная игра», персонаж не может скрыть от зрителя собственное лицемерие. Так, в «Пинок-

кио» лис Честный Джон и кот Гидеон открыто демонстрируют зрителю всем своим поведением, что они завлекают доверчивого Пиноккио в ловушку. Если бы эти антагонисты не позволили бы зрителю в рамках музыкального действия подвергнуть сомнению искренность провозглашаемых ими намерений относительно помощи Пиноккио и неподдельного восхищения актёрской профессией, то в дальнейшем никакие дополнительные внешние действия не позволили бы доказать, что названные персонажи лгали, что их жизненные ценности – иные. Как полагает Дж. Вулфорд, искренность поющего персонажа объясняется, прежде всего, исторически сложившимся «негласным пактом между автором, персонажем и зрителем» [6, p. 47]. Однако у этого «пакта» может быть и логическое обоснование: любое дополнительное к первичному музыкальное действие, реализуемое персонажем, будет восприниматься зрителем с одинаковой степенью доверия (напомним, что логический «фильтр», способный снизить уровень доверия, в этом процессе передачи информации от экрана к зрителю отсутствует); соответственно, дополнительное музыкальное действие, концентрируемое (в противовес первичному музыкальному действию) на каком-либо ином отношении персонажа к одной и той же фундаментальной ценности, может быть воспринято лишь как чужеродное, не связанное с информацией из первичного блока. Таким образом, характер персонажа, который в различных музыкальных действиях будет выражать отличающиеся друг от друга отношения к главным ценностям излагаемой истории, может быть воспринят зрителем исключительно как непоследовательный. Однако при невозможности определить характер отношения героя к фундаментальным ценностям, оказывается невозможным оценить и другое: каков для него исход конкретной ситуации – позитивный или негативный? Это фактически исключает возможность сопереживания такому персонажу, поскольку развитие драматических ситуаций с его участием будет крайне затруднительно расшифровать.

Источник музыки в музыкальном действии может непосредственно находиться внутри кадра (музыкальные инструменты, звуковоспроизводящие устройства, звуки природы, сами по себе звуки пения и танца без дополнительного аккомпанемента) или вне кадра, но при этом упомянутое действие подразумевает логическое обоснование, исходящее из конкретной истории, либо отсутствие логической мотивировки с точки зрения реальности. Так, Дж. Фойер отмечает, что на протяжении ряда танцевальных сцен в «Грязных танцах» источник звука в кадре отсутствует, но зрителю не составляет труда самому воссоздать общую картину, поняв, каким образом могла бы появиться музыка в той или иной сцене [5]. В противном случае музыка может представлять собой «озвученную интонацию» подсознания (или «души») определённого героя – индивидуального (поглощённость любовью в музыкальном номере «Мария» из «Вестсайдской истории») или коллективного (всеобщее ироничное отношение к национальным позитивно-ценностным стереотипам в музыкальном номере «Америка»), наделяемого ведущей ролью в данном эпизоде.

Дж. Вулфорд предлагает дифференцировать музыкальные сцены (см.: [6, с. 71]) исходя из того, осознаёт ли главный персонаж, что он участвует в музыкальном действии (все музыкальные эпизоды из «Кабаре», США, 1972, режиссёр Б. Фосс), или не обнаруживает такой осведомлённости (музыкальные сцены из «полномасштабных» песенных и танцевальных мюзиклов, персонажи которых в процессе общения и выражения мыслей и чувств не располагают альтернативами музыкальному действию). Разумеется, именно степень осознания этого факта определяет силу и скорость изменений эмоционального состояния главных персонажей, равно как их отношение к главным ценностям излагаемой истории, коль скоро участие логического «фильтра» персонажей тормозит все перечисленные процессы. Так, в «мюзиклах подмостков» на протяжении музыкальных сцен, где персонажи ни на секунду не забывают, что они заняты работой, логичность и ответственность за свои поступки не могут внезапно «исчезнуть», – это неизбежно накладывает ограничения на внешние действия и степень откровенности в выражении героями своих заветных чувств и мыслей. В «полномасштабных» же песенных или танцевальных мюзиклах персонажи не тяготятся законами, ответственностью и логикой внемузыкального мира, без каких-либо ограничений выражая собственные чувства и мысли (что происходит, к примеру, во всех экранизациях мюзиклов Эндрю Ллойда-Уэббера, таких как «Иисус Христос – Суперзвезда» или «Эвита», США, 1996, режиссёр А. Паркер, «Призрак Оперы», Великобритания, США, 2004, режиссёр Дж. Шумахер).

Музыкальное действие может разворачиваться практически в любой локации: на многочисленных музыкальных подмостках, на городских улицах («Вестсайдская история» или «Соломенная шляпка», СССР, 1974, режиссёр Л. Квинихидзе), в сельской местности («Весёлые ребята», СССР, 1934, режиссёр Г. Александров, «Свинарка и пастух», СССР, 1941, режиссёр И. Пырьев, «Оклахома!», США, 1955, режиссёр Ф. Циннеман),

в диком лесу («Тарзан», США, 1999, режиссёры К. Бак и К. Лима, «Книга джунглей», Великобритания, США, 2016, режиссёр Дж. Фавро), на производстве («Белоснежка и семь гномов», США, 1937, главный режиссёр Д. Хэнд, «Отверженные»), под водой («Русалочка», США, 1989, режиссёры Р. Клементс и Дж. Маскер), в космосе («Семья Джетсонов», США, 1990, режиссёры Дж. Барбера и У. Ханна), и т. д.

Отметим, что в музыкальных сценах действие, развивающееся непосредственно под музыку, может быть подчинено музыке (пластически и ритмически) полностью или частично. Первый вариант представлен в сценах, на протяжении которых все персонажи, включая «зрителей», являются непосредственными участниками музыкального действия. Второй вариант характеризуется тем, что часть персонажей, присутствующих в сцене с музыкальным действием, абстрагирована от последнего. В качестве примера можно привести сцену из фильма «Танцующая в темноте» (Дания, 2000, режиссёр Л. фон Триер), где впервые показывается повседневный труд главной героини на заводе. Она напевает, и её рутинные действия в рамках служебных обязанностей оказываются ритмически подчинёнными исполняемой музыке. Заметим, что работники завода, окружающие героиню, не обращают никакого внимания на эту музыку: ритм их деятельности предельно механистичен и мотивирован только логикой производственного процесса. Фактически в данной сцене одновременно сосуществуют реальный (внемузыкальный) мир и «мир фантазии» (в котором действие обусловлено музыкой), что позволяет автору наглядно зафиксировать границу, пролегающую между названными мирами («мир фантазии» в «Танцующей в темноте» охватывает исключительно «виртуальное пространство», рождённое воображением и творческой натурой главной героини), и благодаря их контрастному сопоставлению, благодаря различиям их ценностей – достичь мощного антагонистического эффекта. Соответственно, основной драматургической функцией такого рода эпизодов становится выявление и максимальная «заострённость» конфликта между силами, представляющими музыкальный и внемузыкальный миры.

Как отмечает В. Дашкевич, «музыкальный номер только тогда сделан хорошо, когда зритель смотрит его с нарастающим интересом» [2, с. 17]. И если в целом «нарастающий интерес зрителя» к изображаемым событиям обеспечивается развитием основного конфликта данной сцены, то для внешнего музыкального действия, в структуре которого имеются повторяющиеся элементы (припев, отдельные танцевальные движения и т. п.), целесообразно предусмотреть специфическую прогрессию усложнения. Последняя может способствовать поддержанию зрительского внимания к исполняемому музыкальному номеру, даже если бы он был показан вне общего драматургического контекста. Одним из путей, обеспечивающих построение такой прогрессии, может явиться возрастание технической сложности музыкального действия – постепенное вовлечение всё большего количества участников (заключительный музыкальный номер из «Грязных танцев»), насыщение дополнительными виртуозными элементами как танцевальной партии («Принц Али» из «Аладдина»), так и вокальной («Призрак Оперы» из одноимённого фильма). Ещё один вероятный способ характеризуется нагнетанием неблагоприятных внешних обстоятельств, всё более и более затрудняющих процесс реализации музыкального действия персонажами (показательный пример – требование дирижёра из «Одержимости» ускорить темп, многократно адресуемое музыкантам ансамбля).

Подводя итог вышеизложенным наблюдениям, кратко сформулируем основные выводы:

1. Музыкальное действие потенциально может разворачиваться в любой локации или драматургическом контексте.

2. Музыкальное действие может быть инициировано значимым для данного персонажа преодолением «эмоционального порога», сознательным поиском более эффективной альтернативы внемузыкальному действию, содействующей достижению поставленной цели, а также привычными (неосознанными) проявлениями характера определённого персонажа и реалистически моделируемыми обстоятельствами.

3. Персонажи мюзикла в музыкальных номерах всегда выражают свои искренние мотивы и намерения.

4. Действие в музыкальной сцене может быть подчинено музыке полностью либо частично. Последний вариант может быть использован для усиления конфликта между представителями «музыкального» и «внемузыкального» миров.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Березовчук Л.* Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКиТ, 2003. 92 с.

2. *Дашкевич В.* Музыка и кино. М.: ВГИК им. С. Герасимова, 2001. 48 с.

3. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. 702 с.

4. *Altman R.* The American Film Musical. Bloomington: John Wiley and Sons, 1988. 400 p.

5. *Feuer J.* Is «Dirty Dancing» a Musical? URL: http://www.academia.edu/3420358/Is_Dirty_Dancing_a_Musical.

6. *Woolford J.* How Musicals Work: And How To Write Your Own. London: Nick Hern Books, 2012. 320 p.

REFERENCES

1. *Berezovchuk L.* Zhanrovyj kanon mjuzikla v zarubezhnom kino s 1972 po 2002 god [The Genre Canon of Musical in Foreign Cinema from 1972 to 2002]: educational supply. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Cinema and Television, 2003. 92 p.

2. *Dashkevich V.* Muzyka i kino [Music and Cinema]. Moscow: All-Russian State S. Gerasimov Institute of Cinematography, 2001. 48 p.

3. *Eizenshtein S.* Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]: in 6 Vol. Moscow: Iskusstvo Press, 1964. Vol. 3. 702 p.

4. *Altman R.* The American Film Musical. Bloomington: John Wiley and Sons, 1988. 400 p.

5. *Feuer J.* Is «Dirty Dancing» a Musical? URL: http://www.academia.edu/3420358/Is_Dirty_Dancing_a_Musical.

6. *Woolford J.* How Musicals Work: And How To Write Your Own. London: Nick Hern Books, 2012. 320 p.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ДЕЙСТВИЕ В КИНОМЮЗИКЛЕ

Музыкальное действие – специфический элемент, обязательный для киномюзикла. Именно его присутствие отличает фильмы данного жанра от кинокартин, принадлежащих другим жанрам. Очевидно, что детальное понимание функций, типов и свойств музыкального действия является значимой предпосылкой для продуктивной работы сценариста в сфере киномюзикла. Автором данной статьи представлен опыт систематизации опубликованных ранее аналитических наблюдений о музыкальном действии в киномюзиклах, а также рассмотрены некоторые примеры упомянутого действия из широко известных киномюзиклов. Это позволяет осветить его сущностные композиционные и содержательные особенности, роль в драматургии целого, и т. д. Особое внимание уделяется принципам, в соответствии с которыми музыкальное действие может быть инициировано в структуре киномюзикла. Исследователем обозначены основные варианты инициирования музыкального действия персонажами. Кроме того, характеризуются функциональные возможности музыки, позволяющие создателю картины обращаться к зрителю на подсознательном эмоциональном уровне, минуя логические «фильтры». Рассматриваются возможные подходы к реализации внутри- и закадровых «источников» музыкального действия. Описывается драматическая структура музыкальной сцены, намечаются оптимальные пути развития драматического действия в музыкальной сцене, исходя из полного или частичного подчинения указанного действия музыкальным закономерностям. В заключительном разделе статьи обозначаются основные черты музыкального действия в киномюзиклах.

Ключевые слова: музыкальный кинематограф, киномюзикл, музыкальное действие, киносценарий, музыкальная сцена в киномюзикле.

MUSICAL ACTION IN FILM MUSICAL

Musical action is a specific element which is obligatory for film musical. It is exactly a presence of musical action differs film musicals from movies of other genres. It is obvious that detailed understanding of functions, types and characteristics of musical action is a remarkable precondition for

a productive work of a script writer in the sphere of film musical. The author of the article proposes a trial of systematization conformably to published analytic observations about musical action in appropriate movies and scrutinizes some examples of the mentioned action from well-known film musicals. It furthers to elucidate the essential composition and substantial features of this action, its role in the dramaturgy development of a whole, etc. A special attention is given to principles of initiating musical action in a film musical. The researcher emphasizes basic variants of initiating musical action by the characters of the film. Furthermore the functional potentialities of music which enable the author to appeal to a spectator on a subconscious level setting aside the «filter» of logic thinking are described. The possible approaches of on-screen and off-screen music sources realization are examined. The dramatic structure of a music scene is defined by the researcher, and optimum variants of dramatic action development in a musical scene are outlined, proceed from total and non-total submission of the named action to the music appropriateness. The general characteristics of the musical action in film musicals are generated in the conclusion of the article.

Key words: music cinema, film musical, musical action, film script, music scene in a film musical.

Живов Дмитрий Сергеевич
аспирант кафедры драматургии кино
Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова
Россия, 129347, Москва
e-mail: dszhivov@mail.ru

Zhivov Dmitry S.
postgraduate student at the Department of Film Dramaturgy
All-Russian State S. Gerasimov Institute of Cinematography
Russia, 129347, Moscow
e-mail: dszhivov@mail.ru

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MODERN MUSICAL CULTURE

И. В. БЕЛОНОСОВА
Красноярский государственный институт искусств

ОЛЕГ ПРОСТИТОВ: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

Интереснее, чем сам
человек, ничего в мире нет.
В. Сухомлинский [11, с. 112]

Как известно, темпы формирования академической музыкальной культуры в Сибири значительно опережают привычные нормы. Это опережение выглядит естественным, если вспомнить, насколько быстро и успешно протекало становление профессиональной музыкальной культуры в России на рубеже XIX–XX столетий. Можно утверждать, что «скорость» развития музыкальной культуры в Сибири в 1950–1980-е годы не только определялась директивами «сверху», но и была, в значительной степени, результатом самоотверженной подвижнической деятельности отечественных музыкантов – коренных сибиряков и поселившихся в регионе по тем или иным причинам.

К музыкальным деятелям, которые успешно реализовали свой творческий потенциал на благо Отечества в Сибири, можно отнести тех, кто в 1978 году составил основу педагогического коллектива молодого вуза – Красноярского государственного института искусств (КГИИ). Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, Московская, Ленинградская, Горьковская, Львовская, Уральская, Новосибирская консерватории подготовили крупный творческий «десант» в Красноярск, тем самым оказав содействие перспективному решению множества хронических проблем, существовавших на тот момент в музыкальной культуре города.

Среди первых преподавателей, приехавших в Красноярск, были выпускники Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, в том числе композиторы Олег Проститов, Валерий Бешевли и музыковед Людмила Гаврилова (см.: [1]). Их судьбы впоследствии связала не только работа в КГИИ, но и совместная творческая деятельность в рамках Красноярской организации Союза композиторов России, созданной в 1983 году.

Олег Леонидович Проститов (род. 1954), вписавший немало ярких и запоминающихся страниц в новейшую историю отечественной музыки [4; 8], приехал в Красноярск, обладая целым рядом разнообразных профессиональных навыков. Фундамент столь основательной подготовки был заложен благодаря музыкальным «университетам», пройденным в Ставрополе на протяжении детских и юношеских лет, а затем – консерваторскому обучению в Ленинграде.

Культурная атмосфера Ставрополя, «города креста», берущего начало от хопёрских казаков, от выпестованной великим полководцем А. Суворовым крепости, формировала у будущего композитора трепетное отношение к родовым ценностям, к традициям отцов. Среди предков О. Проститова – вольные казаки (не без примеси «горячей турецкой крови»). В роду Проститовых встречались и высокоталантливые музыканты. Семейные рассказы о певице Вере, закончившей Одесскую консерваторию и выступавшей на сцене Мариинского театра, а затем отправившейся в Лондон и продолжившей оперную карьеру в «туманном Альбионе», вызывали у Олега не только естественное чувство гордости, но и желание испытать свои силы на музыкальном поприще.

Заметим также, что мать О. Проститова, не будучи профессиональной певицей, обладала выразительным сопрано и считалась в городе известной исполнительницей русских романсов и советских песен. Она стала для сына воплощением замечательной российской традиции – воспринимать песню в доме не как «модный атрибут», а как естественную принадлежность

семейного быта. Отношение к певческому искусству в доме было типично городским, цивилизованным: мать, отец и дети совместно прослушивали грампластинки и радиопередачи с записями классической музыке. Отец, талантливый рисовальщик-любитель, стремился привить детям любовь к живописному восприятию мира; не случайно брат и сестра О. Проститова стали профессиональными художниками, а сам композитор прекрасно владеет техникой акварели и обладает развитым синестезийным восприятием произведений искусства.

Музыкальная среда Ставрополя, богатая песенными традициями, способствовала художественному развитию талантливого Олега. В хоре мальчиков «Орлёнок», которым руководил Н. Зинченко, и в Ставропольской оперной студии (её возглавлял А. Поляков, некогда выступавший на сцене Мариинского театра с Ф. Шаляпиным) О. Проститов был признанным солистом и яркой «звёздочкой», подающим большие надежды исполнителем чужих и своих песен под собственный аккомпанемент. Его композиторский дар положительно оценили Ю. Чичков и В. Шаинский, приезжавшие в качестве членов жюри на фестивали «Музыкальная осень Ставрополья», которые ежегодно проводились в городе.

Интенсивность и непредсказуемость потока жизненных событий уже в Ставрополе явились определяющими чертами творческой биографии О. Проститова. Невозможность осуществить давнюю мечту, став военным дирижёром, круто изменила судьбу юноши. На пути к освоению композиторской профессии Олегу пришлось преодолеть серьёзное препятствие – отсутствие начального музыкального образования. Чтобы поступить на теоретическое отделение музыкального училища, он за несколько месяцев освоил программу ДМШ. В Ставропольском музыкальном училище (1971–1974) судьбоносными для О. Проститова стали занятия с ведущим педагогом фортепианного отделения Э. Месик, однокурсницей С. Рихтера. Она распознала композиторский талант в студенте, который демонстрировал недюжинные музыкальные способности, осваивая программные требования по классу фортепиано наравне с выпускниками ДМШ. Именно благодаря занятиям с Э. Месик, по словам композитора, он уже в своих училищных сочинениях мог выбрать оптимальный фактурный вариант звуковой реализации возникающей в сознании музыкальной ткани, а кроме того, в дальнейшем никогда не испытывал затруднений при исполнении любых видов фортепианной фактуры.

С момента поступления в музыкальное училище началось время «исчисления» композиторских опусов О. Проститова. Жанровая сфера его сочинений представлялась типичной для многих молодых авторов: вокальная и фортепианная музыка. Тогда же определился и дальнейший путь Олега – поступление на композиторское отделение Ленинградской консерватории, тем более что произведения для показа на вступительных испытаниях были отобраны после консультации с маститым С. Слонимским. Ещё один судьбоносный поворот: Г. Свиридов, будучи председателем Всероссийского конкурса вокалистов, ознакомился с первым вокальным циклом О. Проститова, прозвучавшим в исполнении конкурсанта из Ставрополя. Реакция на услышанное оказалась положительной – автору цикла, заметил Г. Свиридов, следовало продолжить обучение в консерватории.

Начиная с училищных лет, О. Проститов, как правило, исполнял свои сочинения сам. Техника владения голосом, секреты вокального мастерства, усвоенные во время занятий с педагогами Ставрополя, много позже, в Красноярске, стали залогом успешной работы в классе сольфеджио с местными певцами, включая Д. Хворостовского. Пока же, с успехом исполнив на экзамене вокальный цикл «Три русские песни» на стихи А. Блока (1973), Прелюдию и фугетту-фантазию in A (1974) для фортепиано, О. Проститов поступил в консерваторию, став единственным «иногородним» студентом соответствующего набора.

Обучение в Ленинградской консерватории (1974–1979), а затем – в аспирантуре (1980–1983), под руководством профессора А. Мнацаканяна, явилось временем приобретения ценнейшего профессионального опыта, чему способствовало общение с корифеями отечественного музыкального искусства и музыкальной науки. В этот период на кафедре композиции преподавали Б. Арапов, Б. Тищенко, С. Слонимский, историю музыки читали М. Друскин, Л. Ковнацкая, П. Вульфиус, сольфеджио преподавал А. Островский, анализ музыкальных произведений – Е. Ручьевская, в филармонии «царил» Е. Мравинский.

При этом педагоги и студенты консерватории отдавали должное таланту О. Проститова не только как композитора, успешно исполняющего собственные опусы, но и как талантливого интерпретатора вокальных сочинений однокурсников. В фонотеке СПбГК до сих пор хранятся записи произведений молодых авторов в исполнении О. Проститова.

Среди его фортепианных опусов консерваторского периода – Фантазия (1974) и Вариации (1977) для фортепиано, в которых композитор

стремился продемонстрировать возможности самобытного применения техники А. Веберна в контексте русской традиции. В 1978 году на конкурсе молодых композиторов Ленинграда, посвящённом 150-летию со дня смерти Ф. Шуберта, О. Проститов был удостоен звания лауреата I премии за вокальный цикл на стихи С. Есенина.

На выпускном экзамене председатель Государственной комиссии А. Леман, заведующий кафедрой композиции Московской консерватории, без колебаний предложил оценить произведения талантливого ставропольца высшим баллом – «отлично с плюсом». Упоминавшиеся ранее вокальный цикл на стихи С. Есенина, Вариации для фортепиано, а также Симфония № 1 и Кантата для смешанного хора и 12 инструментов «Военно-морская любовь» на стихи В. Маяковского были признаны свидетельством яркого дарования и профессионализма О. Проститова. Сразу после окончания консерватории он был принят в члены Союза композиторов России (1979), а затем – Союза композиторов СССР (1980).

Если Ставрополь и Ленинград обогатили жизнь О. Проститова яркими впечатлениями, заложив своеобразный фундамент жизненной позиции и критерии профессионализма в музыкальном искусстве и композиторском творчестве, то Красноярску суждено было стать городом, где усвоенные качества прошли проверку на прочность.

В Красноярске (1979–2011) утвердились основные жанровые сферы композиторского творчества О. Проститова: вокальная музыка, камерно-инструментальная, симфоническая [9, с. 3; 10, с. 4]. Кроме того, его подход к реализации стратегических направлений развития музыкальной культуры города неизменно соотносился с более масштабными проблемами, существовавшими в регионе [6, с. 14]. Так, О. Проститовым была успешно решена задача подготовки профессиональных композиторских кадров Сибири в учебных заведениях Красноярска. Усилиями композитора, при поддержке двух ведущих преподавателей Красноярского училища искусств Ф. Веселкова и Б. Плотникова (см.: [2]), стоявших у истоков музыкально-теоретического образования в Красноярске, осуществлялось обучение студентов по специальности «композиция» – сначала в училище (с 1980 года), а затем и в КГИИ (с 1999 года).

Трудный и долгий путь профессионального воспитания композиторов требовал от педагога особого терпения и чуткости к проявлениям уникального творческого дара. Этими качествами в полной мере обладал О. Проститов. Один из первых выпускников его класса композиции в училище В. Миниотас, лауреат II Международного конкурса им. С. С. Прокофьева (в номинации «Фортепианная соната»), закончил Петрозаводскую консерваторию, стал членом Союза композиторов России и Литвы. Среди выпускников О. Проститова по классу композиции в КГИИ – члены СК России К. Туев, Ч. Комбу, А. Огнёва, А. Михалёв, У. Хомушку. Поиск новых талантов и их поддержка были объявлены важнейшей задачей региональных конкурсов юных композиторов Сибири «Symphoniacus integer» (2002, 2005, 2008), на которых Олег Леонидович неизменно возглавлял жюри.

К середине 1990-х годов авторитет О. Проститова как композитора и педагога, общественного деятеля и просветителя (он несколько лет работал музыкальным редактором Красноярского радио) у широкой музыкальной общественности не подвергался сомнению (см.: [5, с. 3]). С 1997 по 2007 годы он возглавлял Красноярское отделение Союза композиторов России [6, с. 3]. В 1999 году О. Проститов был отмечен «Пушкинской премией» Администрации Красноярского края за достижения в области музыкальной культуры, в 2004 – удостоен почётного звания «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации». На протяжении 2000-х годов международную известность О. Проститову принесли успешно проведённые мастер-классы и авторские концерты в Новосибирске (2006), в Лунде (Швеция, 2006), Улан-Баторе (Монголия, 2007), в Красноярском крае (в рамках фестиваля «Кочующая столица», 2008).

На протяжении указанного периода в Красноярске возникли масштабные замыслы симфонических полотен О. Проститова: симфоний № 2 (1983, памяти И. Стравинского) и № 3 «Романтической» (1986), «Саянского триптиха» (1981, Картина I «Красный Яр»; 1983, Картина II «Шаманка»; 1990, Картина III «Большая вода»). Их убедительное художественное воплощение было представлено публике Красноярским академическим симфоническим оркестром под управлением Народного артиста России И. Шпиллера (1935–2003).

Музыка О. Проститова неоднократно исполнялась в концертах, проходивших в Сибирском регионе (Красноярск, Абакан, Иркутск, Новосибирск) и европейской части России (Москва, Санкт-Петербург, Ярославль, Пенза, Пермь), а также за границей – в Штутгарте, Париже, Майами, Остраве, Софии. С композитором сотрудничали выдающиеся отечественные музыканты – народные артисты России Д. Хворостовский, В. Ефимов, Л. Амбарцумян, М. Аннамамедов, В. Венгловский.

В 2000-е годы имя О. Проститова стало «знаковым» для Красноярска. Композитору не случайно была оказана честь создания музыки городского Гимна. В творческом багаже О. Проститова насчитывалось свыше 40 произведений различных жанров: симфонии, концерты для различных инструментов, камерно-инструментальные и камерно-вокальные сочинения, моноопера «Черный человек», кантаты, 5 мюзиклов, свыше 200 романсов и песен. Дальнейшие перспективы многогранной композиторской деятельности О. Проститова в Красноярске представлялись вполне безоблачными. Но судьба вновь распорядилась по-своему: в 2011 году Олег Леонидович переехал на жительство в Краснодар. При этом творческие связи художника с Красноярском не прервались. Так, в 2014 году по инициативе Л. Гавриловой композитор участвовал в III Сибирском фестивале современной музыки (см.: [3]), в 2016 – присутствовал на премьере своей оратории «Суриков – сын земли красноярской».

Неоценим вклад О. Проститова в духовно-патриотическое воспитание современных слушателей. Отнюдь не случайно эпическая линия в его творчестве является ведущей. О. Проститов убеждён в необходимости развивать традиции основоположников отечественной композиторской школы, подчеркивая приоритетное значение темы Родины, темы России и её истории в различных ипостасях. Подтверждением тому являются «Саянский триптих» (посвящён В. Астафьеву, 1981–1987), концерты для фортепиано с оркестром № 2 «Дорический» (посвящён 125-летию со дня рождения С. Рахманинова, 1998), № 3 «Ярослав Мудрый» (посвящён 1000-летию Ярославля, 2005) и № 4 «Краснодарии» (2014), сонаты для фортепиано «Амадеус» (1988) и «Свастическая» (2006). Тема истории Сибири как важнейшей страницы российской истории, столь ярко воплощённая в симфоническом творчестве О. Проститова, получила отражение в его грандиозных проектах 2016 года – оратории «Суриков – сын земли красноярской» и опере «Ермак».

Таким образом, музыка нашего выдающегося современника, не ограничиваясь культурным пространством Сибирского региона, воспринимается ныне как ценнейшее достояние отечественной музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белоносова И.* Музыкально-просветительская деятельность педагогов КГАМиТ – выпускников Ленинградской консерватории (1978–2013 годы) // Вестник музыкальной науки (Новосибирск). 2014. № 3. С. 94–99.

2. *Белоносова И.* Творческий портрет музыковеда Бориса Плотникова: от Харбина до Красноярска // Из истории отечественной музыкальной культуры: неизвестные страницы: сб. ст. и материалов. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С. 195–210.

3. *Белоносова И.* Третий сибирский фестиваль современной музыки в Красноярске // Образование в сфере искусства (Магнитогорск). 2014. № 2. С. 11–15.

4. *Казанцева Л.* Найти своего слушателя // Советская музыка. 1985. № 7. С. 26–28.

5. *Каледа Г.* Вам, красноярцы, моя муза! // Красноярский рабочий. 2003. № 17 (5 февраля).

6. Композиторский дом приглашает в салон // Красноярский рабочий. 2001. № 85 (11 мая).

7. *Коновалова Е.* Олег Проститов: «Я не жалею, что остался в Сибири» // Краевой вестник: Приложение к газете «Вечерний Красноярск». 2005. № 7 (20 сентября).

8. *Плотников Б.* «Встреча» Моцарта и Шостаковича в фортепианной сонате О. Проститова «Амадей» // Моцарт, Танеев, Шостакович: история и современность: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. Красноярск: КГАМиТ, 2007. С. 44–46.

9. *Плотников Б.* Слушая жизнь: заметки музыковеда (об О. Проститове) // Красноярский рабочий. 1982. № 82 (9 апреля).

10. *Симкин В.* Симфония, написанная в Красноярске: О премьере Второй симфонии О. Проститова // Красноярский комсомолец. 1984. № 21 (18 февраля).

11. *Сухомлинский В.* Рождение гражданина. М.: Молодая гвардия, 1971. 336 с.

REFERENCES

1. *Belonosova I.* Muzykal'no-prosvetitel'skaya deyatel'nost' pedagogov KGAMiT – vypusknikov Leningradskoj konservatorii (1978–2013 gody) [Musical and Enlightening Activities of Pedagogues at Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre – Graduates from the Leningrad Conservatory (1978–2013)]. Vestnik muzykal'noj nauki (Novosibirsk) [Bulletin of Music Research (Novosibirsk)]. 2014. № 3. P. 94–99.

2. *Belonosova I.* Tvorcheskij portret muzykoveda Borisa Plotnikova: ot Kharbina do Krasnoyarska [Creative Portrait of Musicologist Boris Plotnikov: From Harbin to Krasnoyarsk]. Iz istorii otechestvennoj muzykal'noj kul'tury: neizvestnye stranitsy [From the History of Russian Musical Culture: Unknown Pages]: collected articles and materials]. Moscow: Russian Gnessins Academy of Music, 2011. P. 195–210.

3. *Belonosova I.* Tretij sibirskij festival' sovremennoj muzyki v Krasnoyarske [The Third Siberian Festival of Modern Music in Krasnoyarsk]. Obrazovanie v sfere iskusstva (Magnitogorsk) [Education in the Field of Arts (Magnitogorsk)]. 2014. No. 2. P. 11–15.

4. *Kazantseva L.* Najti svoego slushatelya [To Find Your Listener]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1985. No. 7. P. 26–28.

5. *Kaleda G.* Vam, krasnojartsy, moja muza! [My Muse Is Dedicated To You, the Krasnoyarsk People!]. Krasnojarskij rabochij [Krasnoyarsk Worker]. 2003. No. 17 (February 5).

6. Kompozitorskij dom priglashaet v salon [Composers' House Invites to the Salon]. Krasnoyarskij rabochij [Krasnoyarsk Worker]. 2001. No. 85 (May 11).

7. *Konovalova E.* Oleg Prostitov: «Ya ne zhaleyu, chto ostalsya v Sibiri» [Oleg Prostitov: «I Do Not Regret that I Stayed in Siberia»]. Krasnoyarskij vestnik [Krasnoyarsk Bulletin]. 2005. No. 7 (September 20).

8. *Plotnikov B.* «Vstrecha» Motsarta i Shostakovicha v fortepiannoj sonate O. Prostitova «Amadej» [«Meeting» of Mozart and Shostakovich in the Piano Sonata «Amadeus» by O. Prostitov]. Motsart, Taneev, Shostakovich: istoriya i sovremennost' [Mozart, Taneev, Shostakovich: History and Modernity]: materials of the All-Russian Research and Practical Conference. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre, 2007. P. 44–46.

9. *Plotnikov B.* Slushaya zhizn': zametki muzykoveda (ob O. Prostitove) [Listening to Life: Notes by Musicologist (about O. Prostitov)]. Krasnoyarskij rabochij [Krasnoyarsk Worker]. 1982. No. 82 (April 9).

10. *Simkin V.* Simfoniya, napisannaya v Krasnoyarske: o prem'ere Vtoroj simfonii O. Prostitova [The Symphony Written in Krasnoyarsk: About the Premiere of the Second Symphony by O. Prostitov]. Krasnoyarskij komsomolets [Krasnoyarsk Young Communist Leaguer]. 1984. No. 21 (February 18).

11. *Sukhomlinskij V.* Rozhdenie grazhdanina [The Birth of a Citizen]. Moscow: Molodaya gvardiya Press, 1971. 336 p.

ОЛЕГ ПРОСТИТОВ: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

Творческий облик композитора Олега Проститова – нашего современника – вызывает особый интерес, поскольку осмысление соответствующей информации позволяет обогатить наши представления об отечественной музыкальной жизни последних десятилетий. Исходя из отсутствия масштабных публикаций о творчестве композиторов Сибири (в частности, Красноярского края) на протяжении многих лет, данная проблема приобретает несомненную актуальность. Благодаря изучению документов, научных исследований и материалов, обнародованных в прессе, а также анализу доступных сегодня автографов большинства сочинений, личным беседам с О. Проститовым, оказывается возможным более подробно осветить различные периоды творческой биографии крупного художника наших дней. Автором публикуемой статьи выявляются жанровые приоритеты, характерные для творчества О. Проститова, оценивается его персональный вклад в становление и совершенствование композиторского образования в Красноярске, в создание и последующую продуктивную деятельность краевого Союза композиторов, в развёртывание активного «диалога» профессиональной элиты и широкой слушательской аудитории с музыкой современных авторов, в том числе – представителей Сибирского региона. По мнению исследователя, рассматриваемые события творческой биографии О. Проститова наглядно свидетельствуют о его значительной роли в культурной и музыкальной жизни Красноярского края и России в целом.

Ключевые слова: музыкальная культура Сибири, Красноярский союз композиторов, «Сибирские фестивали современной музыки», Красноярский институт искусств.

OLEG PROSTITOV: STROKES TO THE PORTRAIT

A creative image of the composer O. Prostitov – our contemporary – arouses the special interest, because a comprehension of appropriate information enables to enrich our notion about the native music life of the late decades. Proceed from lack of the extended publications regarding to the creative work of Siberia composers (in particular the Krasnoyarsk territory) during many years, this problem takes on doubtless actuality. Owing to studying documents, research articles and materials of the press, the analysis of manuscripts of the majority works by O. Prostitov which are available today and the personal conversations with the composer it has become possible to highlight in more details various periods of the prominent artist's of our day biography. The author of the presented article reveals the typical genre priorities of O. Prostitov's creative work, appreciates his personal role in the formation and improvement of composer education in Krasnoyarsk, as well as in the making and subsequent productive activity of the regional Union of composers, expansion of the active «dialogue» of the professional elite and wide listenership with music by contemporary authors, including the composers of Siberia. In the researcher's opinion, the examined events in O. Prostitov's creative biography are clearly evidence of the significant role in the cultural and musical life of the Krasnoyarsk region and Russia in whole.

Key words: musical culture of Siberia, Krasnoyarsk Union of composers, «Siberia festivals of modern music», Krasnoyarsk Institute of Arts.

Белоносова Ирина Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры
Красноярский государственный институт искусств
Россия, 660049, Красноярск
e-mail: irinabelay@bk.ru

Belonosova Irina V.
PhD in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Sound Engineering
Krasnoyarsk State Institute of Arts
Russia, 660049, Krasnoyarsk
e-mail: irinabelay@bk.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Т. С. РУДИЧЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ВОИНСКИЕ ТРАДИЦИИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДОНСКОГО КАЗАЧЬЕГО ХОРА С. ЖАРОВА

Основой будущего легендарного хора С. Жарова стал коллектив, созданный из певцов казачьих полковых хоров и предназначенный для богослужения. Состав и задачи на этапе формирования во многом предопределили своеобразие творческого облика этого коллектива. Е. Клинский – один из первых авторов, написавших о хоре и опубликовавших воспоминания его руководителя, – отмечал, что успех «жаровцев», наряду с высокими художественными качествами, обеспечивали сплочённость, «единственная в своем роде» сознательная дисциплина, понимание долга и традиции [5, с. 5].

Большинство «летописцев» коллектива считают датой его основания декабрь 1921 года[1]. С. Зверева, автор наиболее авторитетной и сравнительно недавней статьи о Жарове (см.: [4]), относит это событие к кануну празднования дня св. Николая Чудотворца – 19 декабря 1920 года.

Основную массу певчих на этапе становления хора составляли донские казаки, как правило, выходцы из станиц и городов (Новочеркасска, Каменской, Кумшацкой, Цимлянской и др.), расположенных в низовьях Дона и на Северском Донце[2]. Постепенно удельный вес казаков в составе сокращался, и к началу 1960-х гг. певчих-казаков было уже чуть менее половины (15 человек)[3]. Но связь с Доном в дальнейшем сохранялась именно благодаря тому, что во всех его составах пели донцы и их потомки.

Организационные принципы рассматриваемого коллектива были сходны с теми, на которых основывался Донской войсковой хор. Последний, как и полковые хоры, выполнял ритуальную (богослужебную), военную церемониальную (встреча гостей, торжественные приёмы), прикладную военную (парады) и воспитательную (идеологическую и дидактическую) функции. До принятия первого Положения о Войске Донском 1835 г. и определительных правил 1839 г. порядок комплектования и численный состав менялись и зависели как от финансовых ресурсов, так и от специальных задач, которые возлагались на хоры в конкретный период. В упомянутом Положении 1835 г. и специальном приказе 1872 г. (с принятыми в 1875 г. изменениями), касающемся «музыкантского и певческого хоров Войска Донского» [7], существенными представляются следующие нормы: установление численности хора (в первом – 36, во втором – 30 певчих, подразделявшихся на два разряда с дифференциацией в оплате), пополнение при необходимости состава вольнонаёмными (в пределах назначенных хорам сумм) и приглашения вольнонаёмного регента (§ 2). В качестве сценической одежды использовалась «общая форма низших чинов», а при «хоровом пении в церкви» полагалась «парадная одежда (кунтуш)» (§ 11). Музыканты и певчие казачьего звания имели на воротничках и обшлагах мундира «галун, присвоенный урядникам» (§ 12).

В формулярных списках среди служащих, как и в «жаровском» хоре, значатся преимущественно выходцы из низовых донских станиц (Гниловской, Кочетовской, Раздорской, особенно Черкасской) и Новочеркасска, а певцы из верхнедонских станиц составляют исключение. В Войсковом хоре в разное время пели мальчики (дисканты), в то время как полковые коллективы были чисто мужскими, однородными по составу. Со времени, когда служба в хоре (капелле) стала действительной воинской (начало 1800-х гг.), мальчики были исключены из постоянного состава. Хористы по типу голосов подразделялись на три группы: «басисты», «тенористы»,

«альтисты» [2, с. 72]. Функцию дискантов в хоре подобного состава выполняли обладатели высоких альтов. «Музыкантский» и «певческий» хоры Войска Донского в высокоторжественные дни и на парадах выступали вместе, т. е. хор пел в сопровождении оркестра.

Мужской хор Жарова на протяжении всего длительного периода своей творческой деятельности почти всегда пел без сопровождения (a cappella). Численность певцов в хоре определялась исходя из деления на четыре партии и обеспечения полноценной и равновесной их звучности при разделении (divisi), поэтому состав в количестве 30–32 певцов был оптимальным, хотя и колебался в сторону увеличения или уменьшения (от 22 до 40) [4]. Сценический костюм подчёркивал казачью принадлежность артистов хора и представлял собой модификацию «общей формы низших чинов» Войска Донского – гимнастёрку черного цвета и синие шаровары с красными лампасами, иногда дополняемые папахами [1, с. 281].

Деление по партиям в хоре Жарова было более сложным и дифференцированным, нежели в Войсковом хоре. Оно соответствовало сложности аранжировок К. Шведова и самого Жарова, рассчитанных на divisi всех партий, и установке на «тембризацию». Солист хора И. Ассур выделял следующие функции голосовых партий: «Октава, второй бас, первый бас, баритон, второй тенор, первый тенор, фальцетисты. Иногда баритоны тоже делились и вот эти самые октависты, которых добыть очень трудно», – последних было «двое, трое» [1, с. 280].

Донской войсковой хор в своей продолжительной деятельности ориентировался на стиль пения Придворной певческой капеллы, а работавшие в нём регенты были либо её выпускниками, либо имели разрешающие документы Капеллы для занятий регентским делом (Н. Лебедев, 1868–1889; П. Степанов, 1889–1903, В. Нечаев – 1903–1908) [2, с. 101–103]. Регенты московской синодальной школы появились в Войсковом хоре на исходе первого десятилетия XX века (П. Копосов, 1908), хотя некоторые её представители работали в донских церквах и занимались преподавательской деятельностью. В это время хор переживал творческий кризис, который был преодолён лишь к 1914 году, о чём свидетельствует участие усиленного состава хора (численностью 104 человека) во главе с М. Мищенко в праздновании 100-летия Лейпцигской битвы и чествовании Лейб-гвардии казачьего полка [2, с. 105]. Это стало возможным благодаря возврату к более консервативному репертуару и установкам Придворной певческой капеллы.

Сходной была **форма** концертов Войскового хора и хора Жарова, определявшаяся функциями и природой музыкально-поэтического языка исполняемого репертуара. Программы состояли из трёх отделений: «...первое – духовное, второе – большая вещь, вот, скажем, “Ярмарка” Шведова или “справка” (попурри. – Т. Р.) о Чайковском <…> (четыре вещи). Потом “Жизнь за царя” – тоже Шведов делал для мужского хора; “справка” о Донском казачьем хоре, его история: мировая война, революция, гражданская война, “вечная память” и концертная деятельность хора. <…> Потом казачьи военные, светские песни и танцы; третье отделение, где они звучали, кончалось бесконечными бисами». Концерт завершался гимном Бортнянского «Коль славен наш Господь в Сионе» [1, с. 281].

Регенты военных хоров стремились к включению в программы произведений с элементами драматического действия. Этот характерный для военной музыки тип театрализованных сцен сквозного развития известен по записям на грампластинки начала XX века («Атака пехоты с командой, сигналами и стрельбой», «В поход – марш с пением и свистом») и пр.[4] В репертуаре хора Жарова подобного рода композиции были представлены «Сигнальным маршем» (муз. А. Колотилина) и «Казаками в атаке» (аранж. К. Шведова). Театрализация в них достигалась в основном музыкально-хоровыми средствами, без привлечения шумовых эффектов, в то время как в концертах полковых хоров одни звуки имитировались (например, стрельба), другие воспроизводились реально (трель свистка, сигналы трубы, голосовые команды).

Зрелищность концерта обеспечивалась подбором солистов (очень высоких, выходивших на сцену одновременно с регентом, отличавшимся малым ростом), танцами в третьем отделении, а нередко – эксцентричным поведением самого Жарова.

Исполнение произведений в аранжировке регента или композитора, сотрудничавшего с хором, было общепринятым в хоровой практике. Жаров делал мастерские аранжировки, но включал в программы и произведения в аранжировках композиторов К. Шведова и И. Добровейна. Это позволяло приспособлять общепринятый репертуар к особенностям состава, персональным голосовым данным хористов, исполнительскому стилю и господствующим на концертной эстраде тенденциям хорового исполнительства. Оригинальность и качество аранжировок способствовали созданию узнаваемого исполнительского стиля коллектива.

Репертуар хора Жарова по своей структуре был сходен с репертуаром Донского войскового хора и включал гимны, церковные песнопения, духовную и светскую музыку отечественных композиторов и народные песни. В то же время богослужебные песнопения в концертных программах Донского войскового хора не звучали, а в числе духовно-концертных были произведения как отечественных, так и зарубежных композиторов (хор тирольцев из оперы Дж. Россини «Вильгельм Телль», «Прощание» Ф. Мендельсона). Практиковалась подготовка специальных программ, приуроченных к «викториальным дням» – чествованию побед русского оружия и героев войн (100-летию победы в Отечественной войне 1812 г., Лейпцигской битвы, 100-летию со дня рождения Я. П. Бакланова). В хоре Жарова таких концертов, включающих лишь казачьи песни, насколько известно, не было. Постоянно исполнялись этим хором гимны (государственный «Боже, Царя храни» А. Львова, духовный «Коль славен наш Господь в Сионе» Д. Бортнянского, Всевеликого войска Донского «Всколыхнулся, взволновался православный тихий Дон» Ф. Анисимова и А. Леонова, Кубанского казачьего войска «Ты, Кубань, ты наша Родина» о. К. Образцова).

Армейский раздел концертных программ в записях «жаровцев» разных лет представлен маршевыми песнями, входившими в полковой и сотенный репертуар («Ох, на горке на крутой», «Полно вам, снежочки», «Славим Платова героя»), исполнявшимися в разных вариантах и темпах («Среди лесов дремучих», «Последний нонешний денечек»), солдатскими («Соловей, соловей, пташечка», «Цвет-калину ломала» [«Чубарики»]) и лишь изредка – протяжными («Уж вы, горы Кавказские»). Наряду с песнями донских казаков, исполнялись «черноморские» («Засвистали козаченьки», «Ой, на горі та женці жнуть») и терские казачьи («Казбек», «Лезгинка»). Понимание казачьего певческого репертуара как общеармейского, с преобладанием не кавалерийских, а рассчитанных на исполнение под шаг и плясовых песен, также было общим для Войскового и «жаровского» хоров.

Значительную часть репертуара составляли «светские» (по определению И. Ассура) народные песни – русские и украинские «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке», «Во субботу, день ненастный», «Закувала та сива зозуля», «Меж крутых бережков», «Из-за острова на стрежень» («Стенька Разин»), «Славное море – священный Байкал», «Эй, ухнем», поздние, в основном авторские, «Вечерний звон» (муз. А. Алябьева, сл. И. Козлова – свободный перевод стихотворения Т. Мура), «Взял бы я бандуру» (обр. Г. Давидовского), «Жили двенадцать разбойников» (муз. Н. Манькина-Невструева, сл. Н. Некрасова); песни и романсы русских композиторов «Вдоль по улице метелица метёт», «Красный сарафан» А. Варламова, «Гори, гори, моя звезда» П. Булахова, «Однозвучно звенит колокольчик» (сл. И. Макарова), так называемые «цыганские» – «Две гитары», «Очи чёрные» и др.

В концертные выступления и записи на грампластинки послевоенного времени включались песни советских композиторов «Дайте в руки мне гармонь» (муз. В. Захарова, сл. М. Исаковского), «Подмосковные вечера» (муз. В. Соловьёва-Седого, сл. М. Матусовского), «Полюшко-поле» (муз. Л. Книппера, сл. В. Гусева), «Я помню вальса звук прелестный» (муз. и сл. Н. Листова) и др.

Духовный репертуар был представлен песнопениями Обихода и духовно-концертными сочинениями А. Архангельского, Д. Бортнянского, А. Веделя, А. Гречанинова, А. Кастальского, С. Рахманинова, П. Турчанинова, П. Чайковского, П. Чеснокова и других авторов. В программы включались и новые, созданные в эмиграции произведения. К началу 1960-х гг. на пластинки были записаны богослужебные циклы Божественной Литургии, Всенощного бдения, Панихиды, Великого поста [5].

В духовно-концертном репертуаре различие между «жаровским» и Войсковым хорами заключалось в том, что донцы меньше исполняли в концертах произведений современных отечественных авторов, однако включали в программы, хотя и в незначительном объёме, духовные сочинения зарубежных мастеров.

Исполнительский стиль хора – прежде всего, с точки зрения приёмов, характерных для хорового письма композиторов московского направления, структуры партитуры и исполнительских приёмов, – охарактеризован Н. Данченковой [3, с. 5]. Он соотносится с певческой стилистикой армейских солдатских и казачьих хоров, которой значительное место уделено в монографии автора данной статьи [8, с. 199–204]. Основополагающими признаками этого стиля являлись высокая культура произнесения слова, интонационная гибкость и выразительность, мастерство пения с закрытым ртом, огромный регистровый, динамический и тембровый диапазон звучности хора, террасная динамика и эффекты «эха», «тембризация» и синтез звучания оркестра и хора в фактурном изложении, звукоизобразительность (pizzicato или бряцание струнных, бой барабанов и пр.). Использовались типично армейские приёмы исполнения: чередование строф разных по тем-

поритму песен, акцентуация, выкрики ободрения, свист, возгласы и т. п.

Звучание хора вызывало у слушателей разные ассоциации. Для выпускника Синодального училища А. П. Смирнова это была «настоящая, подлинная синодальная манера» [9, с. 502], а казакам-эмигрантам он напоминал пение Войскового хора: «Поразительная дисциплина звука, то мощное, стихийно захватывающее наслоение, то едва слышимое пиано – неожиданностью чередования поражало венцев <…> Казалось, что сидишь в Новочеркасске и слышишь пение дорогих станичников, доведённое до виртуозности» [6, с. 423].

Двойственность оценки объясняется тем, что хоровое пение «жаровцев» было интегрировано в более универсальные процессы отечественной музыкальной культуры и никем из слушателей не сопоставлялось с бытовым ансамблевым пением казаков – вполне оригинальным традиционным явлением.

Казачье пение отличала своеобразная манера пения: более объёмный, плотный, возможно, несколько грубоватый звук, выделение отдельных интонаций («кой-где придавить, кой-где отпустить» – см.: [8, с. 359]), речитативная манера произнесения текста, а также гибкая акцентуация с преобладающим подчёркиванием в строевых песнях слабых долей, как при пении верхом («задки подкидывать» или «играть с подскоком» [8, с. 333]). Это заметно в записях песен «Лезгинка», «Вдоль по улице широкой молодой солдат идёт», «Последний нонешний денёчек», «Славим Платова героя» и других. Не случайно Жаров доверял запевать казачьи песни солистам из природных казаков, что ясно из слов И. Ассура о солисте Березове, неизменно запевавшем казачьи песни, «потому что сам был казак» [1, с. 276].

Итак, сходство хора Жарова с казачьими хорами российской армии выявлено в организационном плане (средней численности, наличии певчих казаков и не казаков при регенте неказачьего происхождения, как в Войсковом хоре), форме одежды, однородности состава голосов (как в полковом), в структуре певческого репертуара и построении концертов, исполнительских приёмах.

Отличия обусловливались преимущественно концертной деятельностью коллектива и художественно-эстетическими установками руководителя. Как выпускник Синодального училища церковного пения и певчий Синодального хора, в своих аранжировках и трактовке звучания хорового «инструмента» Жаров стремился к синтезу традиций, сложившихся в отечественном церковно-певческом искусстве и в полковых хорах. Им был создан эталон звучания мужского хора a cappella, на который в настоящее время ориентируются современные концертные хоровые коллективы.

Подытоживая сказанное, следует отметить, что факторами, способствовавшими феноменальному успеху Хора донских казаков под управлением С. Жарова, были: высочайший уровень отечественной хоровой культуры начала XX века, отличавший все области хорового пения (в том числе деятельность упомянутых хоров Войска Донского); личное дарование самого Жарова – одного из ярких представителей Нового направления музыки начала XX века; и, конечно, многомиллионная аудитория (как русская эмигрантская, так и воспитанная русскими хоровыми коллективами европейская).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] По версии Ю. Хечинова и Е. Клинского, сводный хор из лучших был создан по приказу командира казачьей дивизии Ф. Абрамова к празднику св. Николая Чудотворца в 1921 г. [10, с. 43; 5, с. 19].

[2] Полевые записи Т. С. Рудиченко в ст-це Краснодонецкой Белокалитвенского р-на Ростовской обл. (1973 г.). Информант М. А. Адамов, 1894 г. р., – певчий хора («альтист») 8-го полка 1-го Донского округа.

[3] В рекламном буклете, выпущенном к Шестому трансконтинентальному туру хора, упомянуты 15 казаков – выходцев из станиц и хуторов Войска Донского (Ростовский областной музей краеведения. Фонды. Д. 131519/4).

[4] См.: Русская военная музыка и музыка, посвященная Отечественной войне 1812 г., в записях 1900–1970 гг. М.: Мелодия, 1987. М 10 47931 004, 47932 2.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ассур И.* Воспоминания о С. А. Жарове / публ. Т. Рудиченко // Южно-Российский музыкальный альманах – 2004. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 274–284.

2. *Вальченко А.* Хоровое искусство на Дону (XVIII – начало XX века): исслед. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. 300 с.

3. *Данченкова Н.* «Русский стиль» хоровой музыки начала XX в. и народно-песенные аранжировки С. А. Жарова // Живая старина. 2013. № 10. С. 4–6.

4. *Зверева С.* Жаров Сергей Алексеевич // Православная энциклопедия: в 55 т. М.: Православная энциклопедия, 2008. Т. XIX. С. 123–125.

5. *Клинский Е.* Сергей Жаров и его Донской казачий хор. Кострома: Гос. филармония Костромской обл., 2012. 64 с.

6. Крестная ноша (письма казаков 1924–1934 гг.) / сост. и коммент. В. Сидорова // Трагедия казачества: сб. материалов / ред.-сост. Л. Барыкина. М.: Молодая гвардия, 1994. С. 303–464.

7. Положение о войсковом музыкантском и певческом хорах Войска Донского. Приказ по Военному ведомству № 163 от 4 июня 1872 г. // Полн. собр. законов Российской империи. СПб.: Тип. II Отд-ния Собственной Его Имп. Величества Канцелярии, 1875. Собр. 2. Т. XLVII. Отд. 1. № 50845. С. 645.

8. *Рудиченко Т.* Донская казачья песня в историческом развитии: исслед. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. 512 с.

9. *Смирнов А. П.* Воспоминания о Синодальном училище и хоре // Русская духовная музыка в документах и материалах. М.: Языки русской культуры, 1998. Т. 1: Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / сост. и коммент. С. Зверевой, А. А. Наумова, М. Рахмановой. С. 470–531.

10. *Хечинов Ю.* С хором по жизни // Музыкальная жизнь. 1996. № 1. С. 43–44.

REFERENCES

1. *Assur I.* Vospominaniya o S. A. Zharove [Memoires of S. Zharov]. Publication by T. Rudichenko. Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manakh – 2004 [South-Russian Musical Anthology – 2004]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2005. P. 274–284.

2. *Valchenko A.* Khorovoe iskusstvo na Donu (XVIII – nachalo XX veka) [Choral Art on the Don (the XVIIIth – early XXth Century)]: research work. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2014. 300 p.

3. *Danchenkova N.* «Russkij stil'» khorovoj muzyki nachala XX v. i narodno-pesennye aranzhirovki S. A. Zharova [«Russian Style» in Choral Music at the Beginning of the XXth Century and Folk-Song Arrangements by S. Zharov]. Zhivaya starina [Living Antiquity]. 2013. No. 10. P. 4–6.

4. *Zvereva S.* Zharov Sergey Alekseevich [Sergey Zharov]. Pravoslavnaya entsiklopediya [Orthodox Encyclopaedia].: in 55 vol. Moscow: Pravoslavnaia entsiklopediya Press, 2008. Vol. XIX. P. 123–125.

5. *Klinskij E.* Sergej Zharov i ego Donskoj kazachij khor [Sergey Zharov and His Don Cossack Choir]. Kostroma: State Philharmonic Society of Kostroma Region, 2012. 64 p.

6. Krestnaya nosha (pis'ma kazakov 1924–1934 godov) [The Cross Burden (Cossacks' Letters of 1924–1934)]. Compiling and comments by V. Sidorov. Tragediya kazachestva [The Tragedy of the Cossacks]: collected materials. Editor and compiler L. Barykina. Moscow: Molodaya gvardiya Press, 1994. P. 303–464.

7. Polozhenie o vojskovom muzykantskom i pevcheskom khorakh Vojska Donskogo. Prikaz po Voennomu vedomstvu № 163 ot 4 iyunya 1872 g. [Regulations on the Military Music and Singing Choirs of the Don Army. Order of the Military Department No. 163 from June 4, 1872]. Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii [Russian Empire Full Code of Laws]. St. Petersburg: Printing-house of the IInd Branch of His Empire Majesty Own Office, 1875. Collection 2. Vol. XLVII. Section 1. No. 50845. P. 645.

8. *Rudichenko T.* Donskaya kazachya pesnya v istoricheskom razvitii [Don Cossack Song in Historical Development]: research. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2004. 512 p.

9. *Smirnov A. P.* Vospominaniya o Sinodal'nom uchilische i khore [Memoires of the Synodal School and Choir]. Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh [Russian Sacred Music in Documents and Materials]. Moscow: Yazyki Russkoj Kul'tury Press, 1998. Vol. 1: The Synodal Choir and the School of Church Singing. Memoires. Diaries. Letters. Compiling and comments by S. Zvereva, A. Naumov, M. Rakhmanova. P. 470–531.

12. *Khechinov Yu.* S khorom po zhizni [With a Choir Through the Life]. Muzykalnaya zhizn' [Musical Life]. 1996. No. 1. P. 43–44.

ВОИНСКИЕ ТРАДИЦИИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДОНСКОГО КАЗАЧЬЕГО ХОРА С. ЖАРОВА

Автором статьи в аспекте преемственности воинских традиций рассматривается деятельность в эмиграции хора под управлением С. А. Жарова. Исходя из этого, решаются задачи описания и сравнительного анализа идеологических и художественно-эстетических установок Донского войскового и полковых хоров Российской Армии. В ходе исследования выявлена общность организационных основ упомянутых коллективов, структуры их репертуара, построения концертов, исполнительского стиля; отмечены различия в функциях, составе и способах презентации исполняемых произведений публике. Хор С. А. Жарова, первоначально наделённый одинаковыми функциями с армейскими хорами, постепенно превратился в концертный коллектив, развивавшийся в соответствии с художественно-эстетическими устремлениями руководителя. Выпускник Синодального училища церковного пения и певчий Синодального хора С. А. Жаров в создаваемых им аранжировках и трактовке звучания хорового «инструмента» тяготел к синтезу традиций, сложившихся в отечественном церковно-певческом искусстве и в полковых хорах. Именно С. А. Жаровым был установлен эталон звучания мужского хора a cappella, на который в настоящее время ориентируются концертные хоровые коллективы.

Ключевые слова: Хор С. А. Жарова, воинские традиции, хоры донских казаков, церковно-певческое искусство.

MILITARY TRADITIONS IN THE ACTIVITY OF THE DON COSSACKS CHOIR UNDER THE DIRECTION OF S. ZHAROV

The author of the article considers the activity of the Choir under the direction of S. Zharov in the period of emigration in the aspect of continuity of military traditions. The author solves the problems of identification and comparing the ideological, artistic and aesthetic conceptions of the Don Military and Regimental Choirs of the Russian Army. In the process of study, the commonality of organizational fundamentals of collectives, as well as the structure of their repertoire, the construction of concerts and performing style is revealed, and some differences in functions, lists of the performed works and their public presentation are noted. Primordially given the same functions with army choirs, the choir under S. Zharov later on turned into a concert collective, developing in accordance with the artistic and aesthetic aspirations of the art director. As a graduate of the Synodal School of church singing and the chorister of the Synodal Choir, S. Zharov gravitated towards a synthesis of choral traditions (formed in the Russian church singing art and in regimental choirs) in his own arrangements and treatment the choral «instrument» sound. He exactly determined a model of male choir without accompaniment sounding, on which contemporary concert choirs are oriented.

Key words: S. Zharov's Choir, military traditions, the Don Cossacks choirs, church singing art.

Рудиченко Татьяна Семёновна
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: rostovfolklab@mail.ru

Rudichenko Tatyana S.
Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: rostovfolklab@mail.ru

И. И. КОДЕНКО
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

АКТУАЛЬНОСТЬ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ БАРОЧНОЙ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ (ПО СТРАНИЦАМ ЖУРНАЛА «EARLY MUSIC»)

В музыкальном исполнительском искусстве второй половины XX века прослеживается особый интерес к возрождению некогда забытых или малоизвестных сочинений, принадлежащих композиторам минувших эпох. Подобные устремления современных музыкантов с большим энтузиазмом воспринимаются публикой. Отмеченная тенденция, возникшая в Европе по окончании Второй мировой войны и весьма динамично развивавшаяся в разных странах, сегодня именуется «исторически ориентированным исполнительством». Если в 1950–1960-х годах лидирующие позиции здесь принадлежали музыкантам Германии, Голландии, Англии, Бельгии, то к концу XX века упомянутая тенденция охватила всю Европу. К началу XXI века явственно обозначились достижения и проблемы указанного направления в исполнительстве, прошедшего длительный путь эволюции. Осмысляя накопленный творческий опыт, современные музыковеды-исследователи и интерпретаторы старинной музыки пришли к общему выводу о необходимости исполнять произведения минувших эпох на оригинальных инструментах того времени.

Так, в 60–80-е годы XX века постепенно распространялась тенденция, связанная с исполнительским воссозданием барочных произведений на исторических инструментах. Появились соответствующие международные конкурсы для солистов и ансамблей, возникло огромное количество музыкальных коллективов в разных странах. Рост масштабов этого движения наблюдался в самых разнообразных областях. Орбита аутентизма[1], помимо эпохи Барокко, охватывает ныне музыку Ренессанса и Средневековья, а также романтического XIX столетия. Кроме того, указанная сфера включает в себя хореографию (постановка исторических танцев – как ренессансных, так и барочных), исторические костюмы и драматургию, что позволяет успешно реализовывать самые различные проекты – от грандиозных оперных постановок (Г. Ф. Гендель, Н. Порпора, Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо) до спектаклей-мистерий из раннего Средневековья.

На протяжении второй половины XX столетия аутентичная практика интенсивно развивалась, вовлекая старинную музыку в культурную жизнь Европы. Если в 1970-е годы внимание учёных и музыкантов-аутентистов преимущественно сосредоточивалось на особенностях восприятия различных стилей и фундаментальных закономерностях, связанных с психологией композиторского творчества, то к началу XXI века был накоплен обширный фактический материал, связанный с изучением разнообразных документальных источников, наблюдениями и экспериментами в сфере исполнительского творчества.

Исходя из этого, выбор журнала «Early Music» в качестве репрезентативного издания для обзорной характеристики надлежит признать вполне естественным. Упомянутый журнал стремится оперативно освещать наиболее важные музыковедческие открытия в сфере старинной музыки, регулярно публикует отчёты о дискуссиях музыкантов-исполнителей и авторитетных исследователей, монографические выпуски, приуроченные к юбилеям Дж. П. да Палестрины, К. Монтеверди, Д. Букстехуде, Г. Пёрселла, Ж. Б. Люлли, Г. Ф. Генделя, Ж. Ф. Рамо, В. А. Моцарта и др.

Основателем и главным редактором журнала является Джон Томсон[2]. Сегодня «Early Music» является общепризнанной платформой для продуктивного обмена мнениями и совместной работы над творческими проектами. На страницах журнала вступают в диалог такие выдающиеся музыканты, как Н. Арнонкур, Г. Леонхардт, Ф. Брюгген, Т. Пиннок, Дж. Поттер, Р. Уистрейх[3]. За более чем 40-летний период существования журнала тематический диапазон публикаций ощутимо расширился: от комментариев по поводу работы над рукописными нотными материалами и историческими документами – к полномасштабному охвату всех значимых деталей исполнительского процесса. Н. Кеньон, редактор «Early Music» в 1983–1992 годах, открывая специальный выпуск, посвящённый 40-летию журнала, характеризует упомянутую динамику

следующим образом: «…не будем забывать об исчерпывающе полных и весьма проницательных обзорах на страницах ряда номеров, которые воссоздают хронику взаимодействия (исследовательской мысли. – И. К.) с развивающимися стилями исполнения» [5, p. 6].

Журнал «Early Music» не только рассматривает обширный спектр проблем, связанных с возрождением старинной музыки XVII–XVIII вв. в Европе, но и публикует ценные материалы, относящиеся к практике исторически ориентированного исполнительства (аутентизма) как таковой и различным её составляющим. Кратко рассмотрим основные тематические направления, освещаемые журналом и способствующие раскрытию актуальных вопросов интерпретации барочной музыки.

Кропотливая исследовательская работа, связанная с изучением архивных документов, автографов и рукописных копий отдельных произведений, трактатов и руководств названной эпохи, – весьма существенный аспект исторического исполнительства. Он объединяет крупнейших музыкантов, заложивших основы указанного направления во второй половине XX века, – австрийского дирижёра и виолончелиста Николауса Арнонкура, голландского клавесиниста Густава Леонхардта, голландского флейтиста и дирижёра Франса Брюггена, английского дирижёра Тревора Пиннока, братьев Кёйкенов – Сигизвальда (барочная скрипка, виола да спалла), Бартольда (блокфлейта), Вилланда (барочная виолончель и виола да гамба) и др. Исходя из этого, Френсис Найтс[4] в передовой статье январского выпуска «Early Music» за 2013 год (см.: [5]) настоятельно подчёркивает необходимость регулярно переосмысливать и заново изучать многочисленные источники (рукописи, печатные и иконографические издания) с целью более полного и достоверного восприятия исполняемой старинной музыки. Об этом же на страницах журнала пишут Клайв Браун, Маргарет Бент, Дэвид Р. Ирвин, Колин Лоусон и др.

Ряд авторов (Дэвид Фоллоус, Дэвид Шуленберг, Клиффорд Бартлер, Джереми Монтегю) сосредоточивают своё внимание на изучении инструментария и нотации в различные периоды истории. Кроме того, Артур Боярс и Фабрис Фитч представляют творческие комментарии к музыкальным произведениям; в исследованиях Теса Найтона, Тима Картера, Ричарда Уистрейха, Джона Поттера освещается процесс изменения актуальных представлений о старинной музыке и её интерпретации. Однако во всех перечисленных статьях, очерках и беседах фигурирует приоритетная задача исполнительского освоения старинных инструментов, – ведь именно для них создавали музыку композиторы прошлого. Так, Т. Пиннок пишет, что его представление о старинной музыке оказалось «…полностью сформированным оригинальными инструментами в божественных руках Леонхардта, Арнонкура и других лидеров “исторического ренессанса”» [8, p. 17].

Интерес музыкантов к историческому исполнительству обусловил возвращение на концертную сцену и реконструкцию таких инструментов прошлого, как клавесин, хаммерклавир, тангент-клавир, клавикорд, а также виолон[5], лютня, теорба с их басовыми разновидностями. Получили распространение и другие малоизвестные инструменты: смычковые лиры (включая басовые – лироны), виолы всех видов (сопрановая, виола д'амур, виола бастарда), ребек и др. Все эти инструменты широко использовались до 1610 г. и были представлены в оркестре К. Монтеверди[6].

Внедрение давно забытых старинных инструментов в музыкально-исполнительскую практику XX века способствует существенному обновлению современных представлений обо всём, что касается интерпретации старинной музыки. Основы мышления академических музыкантов, их восприятие музыкально-языковых норм, принципов артикуляции, фразировки и многое другое подвергаются серьёзному переосмыслению благодаря изучению упомянутых инструментов.

Восстановление аутентичного инструментария, а также изготовление копий старинных инструментов заостряет проблему, не теряющую своей актуальности и в наши дни, – практическое освоение этих инструментов. Музыканты, исполняющие старинную музыку, приобретают навыки игры на старинных инструментах в целях более глубокого понимания соответствующих стилей. Так, манера non vibrato[7] сегодня порой используется даже симфоническими оркестрами. Однако при исполнении старинной музыки на современных инструментах происходит переоценка представлений о звуковедении, артикуляции и штрихах, что предполагает выбор подходящей смычковой техники для различных национальных стилей. Необходимо также пополнять запас познаний о разработках новых моделей инструментов, относящихся к тому или иному периоду. Не случайно Т. Пиннок в статье «Размышления первопроходца» оценивает исполнительский интерес к освоению исторического пространства (эпохальных особенностей, национальных традиций) и старинных инструментов как весьма перспективное явление, благоприятствующее формированию новых моделей творческой презентации. При этом он поясняет,

что «…хорошее музыкальное представление[8] будет воздействовать на слушателя, но музыканты должны обращать внимание на новые средства презентации, предлагаемые современными средствами коммуникации» [8, p. 21].

Сегодня музыканты-«аутентисты» всё чаще приходят к выводу, что в музыке невозможна «идеальная», абсолютно совершенная интерпретация, что теоретически допустимо существование бесконечного числа возможных исполнений – хороших и менее удачных. Необходимо, чтобы каждое исполнение, отличаясь от предыдущего, было по-своему интересным. Кроме того, наиболее достоверный источник музыкальной информации заключён «внутри» исполнителя, поскольку все приобретённые знания аккумулируются и преломляются его индивидуальностью.

В дискуссиях с участием крупных исследователей и исполнителей противопоставляются разнообразные подходы к «актуальной» интерпретации музыкального произведения. В поисках таковой интерпретации нередко соотносятся и аналитически освещаются различные исполнения (подобный сравнительный анализ прочно утвердился ныне в числе основных приёмов, эксплуатируемых традиционными методиками музыкального исполнительства). Указанные штудии, в свою очередь, содействуют более глубокому пониманию смысла воспроизводимой музыки. Освоение стилей исторически ориентированного исполнения позволяет исполнителям открыть для себя нечто важное, способное вдохнуть новую жизнь в забытый или отвергнутый репертуар, пролить свет на творчество неизвестных и малоизвестных композиторов.

Долгое время в центре внимания исследователей находилось изучение особенностей барочной нотации как фундаментальная предпосылка для верного истолкования произведений указанной эпохи. Например, даже предполагаемый темп, играющий главную роль в интерпретации барочной музыки, устанавливался исходя из некоторых специфических параметров конкретного нотного текста. Однако Э. Пэрротт не случайно приводит слова Ф. Куперена, утверждавшего, что «…существует огромная дистанция между грамматикой и красноречием; примерно таково же различие между записью нот и хорошим стилем исполнения (1717 год)» [6, p. 39]. По мнению Н. Кеньона, «…определённый барьер между нами и музыкой наших предшественников заключается не столько в непонимании текста, сколько "в чём-то другом"» [4, p. 6].

В связи с этим, Н. Кеньон указывает, что на страницах журнала разворачиваются весьма плодотворные споры и дискуссии: «Маргарет Бент рассуждает о памяти традиции, Тим Картер – о границах музыкального текста, Колин Лоусон – о выборе и технологических особенностях инструментов, Бонни Блэкбёрн – о "сильной выразительности" пения, Иван Муди – о культурных влияниях и т. д.» [4, p. 6]. Действительно, если исторические тенденции в инструментальной музыке развивались стремительно, то специфические вопросы вокального искусства применительно к исполнению старинной музыки были разработаны позднее.

Изучению названных вопросов посвящается беседа Ричарда Уистрейха и Джона Поттера, опубликованная журналом «Early Music». Как отмечают участники беседы, «…старинная музыка оказалась (для современных музыкантов. – И. К.) новой, подобно "прогрессивному" направлению рок-музыки. По сути, три вида музыки – прогрессив-рок, старинная музыка и авангард – были в каком-то смысле революционными; они, в отличие от нашей довольно аскетической музыкальной юности, явились тем, чего никто из нас не мог предположить, – мы должны были не только работать, ориентируясь на результат, но и воссоздавать атмосферу соответствующего звукового действа» [8, p. 23]. Согласно Р. Уистрейху и Дж. Поттеру, впервые актуальные проблемы барочного вокального искусства были затронуты лишь в начале XXI столетия на Международном симпозиуме по историческому исполнительству (Базель, 2002). До тех пор в изучении и освоении «аутентизма» доминировали вопросы инструментоведения, изучения трактатов и практических руководств, нотации и даже мануальной техники. При этом даже в консерваториях, декларировавших приверженность историческому исполнительству, выпускники-вокалисты демонстрировали однотипную манеру интерпретации барочной музыки. Вот почему представлялось необходимым разработать специальный курс для подготовки молодых певцов в духе требований исторического исполнительства, чтобы каждый из них мог стать «неповторимым» и по-настоящему востребованным музыкантом, обладающим уникальной индивидуальностью[9].

Что же касается путей развития интерпретаторской практики в сфере старинной музыки, то они преимущественно сформировались к середине 1970-х годов (хотя специфические особенности, присущие разным странам, сохранялись). Так, именно тогда на фестивале в Лондоне состоялась конференция «Будущее старинной музыки в Великобритании», на которой присутствовало более 180 делегатов, в том числе – исполнители, учёные, создатели инструментов, представители

библиотек, концертных агентств, музеев, архивов и школ. В результате была основана Ассоциация старинной национальной музыки Объединённого Королевства (президент Дж. Томсон), приняты важные организационные решения. На конференции был поставлен вопрос о том, что деятельность большого количества ансамблей старинной музыки нуждается в упорядочении и согласовании. В результате по инициативе Ассоциации был создан ансамбль, которому были предоставлены для исполнительской работы более 100 инструментов, взятых из коллекции Музея Королевы Виктории и Альберта, Музея Хорнимана и Парижской консерватории с целью создания небывалой по масштабам передвижной музыкально-исторической выставки. Основу ансамбля составили Дж. Саваль, Т. Пиннок и С. Престон.

Год спустя Т. Пиннок приступил к записи барочных произведений на инструментах из коллекции Виктории и Альберта. По прошествии сорока лет он высказал сожаление, что некоторые экспонаты указанной коллекции выставлялись только для осмотра, а не для практического использования; между тем, «…в 1973 году "старинная музыка" словно витала в воздухе, стремясь увлечь многих из нас в определённом направлении» и вдохновляя на преодоление существовавших препятствий [7, p. 19].

Перейдём к некоторым обобщениям. Обзор публикаций журнала «Early Music» за 2013 год позволил выявить несколько направлений развития профессионального интереса к историческому исполнительству. Во-первых, речь идёт о глубоком изучении источников; во-вторых, о восстановлении старинных инструментов (путём создания соответствующих копий); в-третьих, о насущных исполнительских проблемах (отношение к звуку, стилю). Освещаемые публикации журнала свидетельствуют о том, что начало XXI века характеризуется впечатляющими перспективами исторически ориентированного исполнительства: музыкальный аутентизм прочно завоевал симпатии значительной части публики; исполнители достигли подлинной свободы владения старинными инструментами; в странах Европы и Америки интерпретация старинной музыки рассматривается как весьма актуальная и востребованная дисциплина, преподаваемая в специализированных учебных заведениях.

Таким образом, исторически ориентированное исполнительство в сфере старинной музыки являет собой важную часть современной музыкально-исполнительской практики и культурного ландшафта XXI столетия в целом. Интерес музыкантов различных специальностей к принципам, которые декларируются указанным направлением исполнительского искусства, ощутимое влияние открываемых «аутентистами» звуковых миров на животрепещущие процессы развития музыкальной культуры уже не могут быть подвергнуты сомнению. Указанные тенденции, по нашему мнению, находят полномасштабное отражение в профессиональных дискуссиях, протекающих на страницах журнала «Early Music».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Аутентизм – направление в современной исполнительской практике, целью которого является максимально точное воссоздание звучания музыки более ранних эпох, соответствие современного исполнения замыслам и представлениям композиторов прошлого.

[2] В 1973 г. Джон Томсон инициировал в издательстве Оксфордского университета процесс организации специализированного журнала, публикующего материалы научных дискуссий по проблемам изучения и исполнения старинной музыки.

[3] К 40-летию издания «Early Music» (2013) был приурочен «круглый стол», проведённый посредством электронной почты и связанный с дискуссионными темами исторического исполнительства.

[4] Френсис Найтс – редактор журнала «Early Music», директор и преподаватель музыкального колледжа в Фитцуильяме (Кембридж). Его исследовательские интересы охватывают органологию, практику исторически ориентированного исполнения, исследование нотных рукописей и дискографию.

[5] Виолон – малоизвестный «родственник» контрабаса, исчезнувший из практики в середине XIX в.

[6] Состав этого оркестра впечатляет даже по современным меркам. Старинные инструменты сочетаются в нем с новыми, только входившими в музыкальную практику на протяжении первой половины XVII века. Струнная смычковая группа состоит из двух скрипок, десяти виол да браччо, трёх виол да гамба и двух контрабасовых виол. Щипковые инструменты представлены двумя басовыми лютнями и арфой. В состав духовой группы входят две маленькие флейты, два корнета, кларино (высокая труба), три трубы с сурдинами, четыре или пять тромбонов. Кроме того, используются клавишные инструменты:

два чембало, три органа различных типов. Итого – около сорока инструментов!

[7] Манера non vibrato в целом используется редко: для этого необходимо освоить специфические приёмы ведения смычка, позволяющие компенсировать определённый «дефицит» выразительности в исполнительском звуковедении и интонировании.

[8] Барочная инструментальная музыка в целом тяготеет к театральности. Она репрезентирует некие программные замыслы, соотносимые с правилами риторики, наглядно отображает явления природы, душевные состояния и чувства человека. Барочный «язык звуков», как правило, связан с некими событиями, истолкование которых в полной мере уясняется слушателем по завершении музыкально-драматического действия.

[9] «Можно научить основам певческого искусства (это не займёт много времени), но впоследствии нужно будет постигнуть историческую манеру пения. Такое постижение есть учение – вы не сможете преподавать (то, чему обучаетесь. – И. К.). Университеты не помогают в данной ситуации, полагая, что преподавание и научные исследования прочно связаны друг с другом: это не верно. Существует возможность рассматривать роль учителя как консультанта, а не гуру» (см.: [8, p. 22–26]).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кванц И. Й.* Опыт наставления в игре на поперечной флейте. Петрозаводск: ПетрГУ, 2012. 416 с.

2. *Fabris D.* Reviving early opera the past as progress // Early Music. 2013. No. XLI. P. 33–34.

3. *Kaganov G.* Intonation of Barogue between the heaven and earch // Early Music. 2013. No. XLI. P. 43–56.

4. *Kenyon N.* Introduction // Early Music. 2013. No. XLI. P. 5–6.

5. *Knights F.* Revisiting the future of early music in Britain // Early Music. 2013. No. XLI. P. 1–2.

6. *Parrott A.* Composers' intentions, performers' responsibilities // Early Music. 2013. No. XLI. P. 37–43.

7. *Pinnock T.* Reflections of a «pioneer» // Early Music. 2013. No. XLI. P. 17–21.

8. *Wistreich R., Potter J.* Singing early music: a conversation // Early Music. 2013. No. XLI. P. 22–26.

REFERENCES

1. *Kvants I. J.* Opyt nastavlenija v igre na poperechnoy fleite [A Trial of Playing Transversal Flute Direction]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University, 2012. 416 p.

2. *Fabris D.* Reviving Early Opera The Past as Progress. Early Music. 2013. No. XLI. P. 33–34.

3. *Kaganov G.* Intonation of Barogue Between the Heaven and Earch. Early Music. 2013. No. XLI. P. 43–56.

4. *Kenyon N.* Introduction. Early Music. 2013. No. XLI. P. 5–6.

5. *Knights F.* Revisiting the Future of Early Music in Britain. Early Music. 2013. No. XLI. P. 1–2.

6. *Parrott A.* Composers' Intentions, Performers' Responsibilities. Early Music. 2013. No. XLI. P. 37–43.

7. *Pinnock T.* Reflections of a «Pioneer». Early Music. 2013. No. XLI. P. 17–21.

8. *Wistreich R., Potter J.* Singing Early Music: a Conversation. Early Music. 2013. No. XLI. P. 22–26.

АКТУАЛЬНОСТЬ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ БАРОЧНОЙ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ (ПО СТРАНИЦАМ ЖУРНАЛА «EARLY MUSIC»)

Статья посвящена современным проблемам исполнения барочной музыки, представленным сквозь призму восприятия авторитетных специалистов. В процессе изучения иностранной периодики (прежде всего, материалов, публикуемых журналом «Early Music») выявляются пути формирования и развития исторически ориентированного исполнительства в Европе второй половины XX – начала XXI столетий. Указанная сфера исполнительства как объект научной рефлексии опирается на соответствующие нормы художественной поэтики, характерные для эпохи барокко. Достоверное воссоздание стилистики барочных произведений, убедительная интерпретация старинной музыки сопряжены с глубоким изучением многочисленных трактатов

и руководств, относящихся к данному периоду, восстановлением аутентичного инструментария, постижением особенностей музыкального языка и детальным анализом конкретных сочинений. Автором статьи обосновывается целесообразность дальнейшего развития и популяризации исполнительского историзма и аутентизма как значимой составной части современной звуковой среды и культурного ландшафта XXI в. Журнал «Early Music» оценивается исследователем как поле продуктивного диалога, способствующего актуализации старинной музыки в музыкальной культуре наших дней: речь идёт о специфике слушательского восприятия («здесь и сейчас»), о выборе оптимальных решений в исполнительской интерпретации музыкальных произведений минувших эпох и т. д.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, исторически ориентированное исполнительство, музыка эпохи барокко, журнал «Early Music».

ACTUALITY OF BAROQUE MUSIC INTERPRETATIONS IN CONTEMPORARY CULTURAL SPACE (USING THE MATERIALS OF «EARLY MUSIC» JOURNAL)

The article is devoted to the contemporary problems of Baroque music performance. These problems are presented in the light of authoritative specialists perceptions. On the basis of foreign periodicals learning (first of all the materials published by «Early Music» journal) the ways of historically competent performing art formation and development in Europe of the second half of the XXth – beginning the XXIst century are revealed. The named sphere of performing art as an object of scholar reflection is based on the relevant requirements of the historical poetics typical of the Baroque period. A trustworthy re-creation of Baroque music stylistics, convincing interpretation of ancient works are bounded up with a deep study of numerous treatises and manuals dating from this period, re-construction of ancient instruments, comprehension the features of music language, and analysis of the concrete pieces in detail. The author of the article substantiates the necessity of subsequent development and popularization conformably to performing historical and authentic method as the significant constituent of contemporary sound environment and cultural landscape of the XXIst century. «Early Music» journal is estimated by the researcher as a field of productive dialogue furthering actualization of ancient music in the music culture of our day. The question is a specifics of listeners' perception («here and now»), selection of some optimum decisions in performing interpretation of musical works appertained to bygone times etc.

Key words: performing interpretation, historically competent performing art, music of Baroque period, «Early Music» journal.

Коденко Ирина Ивановна
аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П.Котляревского
Украина, 61157, Харьков
e-mail: i.kodenko@mail.ru

Kodenko Irina I.
postgraduate student at the Department of Interpretology and Analysis of Music
Kharkov I. Kotliarevsky National University of Arts
Ukraine, 61157, Kharkov
e-mail: i.kodenko@mail.ru

ЧЖАО ЮЙ
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

НЕКОТОРЫЕ ВЕХИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ КЛАРНЕТА: НА ПУТИ К МИРОВОЙ ИЗВЕСТНОСТИ

В ряду музыкальных инструментов, наиболее ярко и убедительно репрезентирующих универсализм и многообразие современной культуры, кларнет занимает одно из ведущих мест. Его историческое развитие на протяжении трёх столетий может служить показательным примером целенаправленного завоевания различных репертуарно-стилевых сфер и географических пространств (стран, регионов, континентов), увенчавшимся ныне всемирной «экспансией» в духе процессов культурной глобализации.

Как известно, барочный инструмент шалюмо, рассматриваемый исследователями в качестве предшественника кларнета, появился в процессе многочисленных переделок блокфлейты ближе к концу XVII века. Встроенная трость, а также добавленные клапаны, с помощью которых заполняются «пробелы» диапазона (от самого высокого тона до первого из тех, что извлекаются путем передувания), способствовали усилению громкости звучания указанного инструмента. Первое упоминание о шалюмо как своеобразной новинке для того времени содержит опись инструментов придворной капеллы герцога Генриха Сакс-Ремхильдского (1687), где фигурирует ансамбль (консорт) из четырёх соответствующих инструментов, приобретённых в Нюрнберге. По существу, «упоминание... этого города в неопровержимом денежном документе... разрешило одну из музыкально-исторических проблем», – отмечает М. Сапонов [3, с. 14]. Полвека спустя в «Историческом очерке о нюрнбергских математиках и художниках» (1730) Я. Г. Доппельмайр указал, что инструмент под названием «шалюмо» был изобретён выдающимся мастером, впоследствии – изобретателем кларнета Иоганном Кристофом Деннером (1655–1707) именно в Нюрнберге. Вопреки утверждениям скептиков о недостоверности этой информации (порождения местного «городского патриотизма»), о слишком уж «французском» наименовании «шалюмо», следует обратить внимание на упомянутый финансовый документ, как и на общепризнанную увлечённость И. К. Деннера французскими технологиями: «Он, по-видимому, первым в немецких землях стал, следуя опыту французов, изготовлять духовой инструмент не из цельного куска дерева, а из трёх долей, соединяемых воедино» [3, с. 14]. О. Кролль и Д. Рим указывают, что этот инструмент первоначально называли «усовершенствованным шалюмо», в дальнейшем же утвердилось наименование «кларнет» – из-за сходства звучания с распространённой в барочную эпоху трубой высокого регистра, именовавшейся «clarino», название которой, в свою очередь, произошло от латинского *clarus* – «ясный» (звук) [7, S. 8].

Дело И. К. Деннера впоследствии продолжил его сын Якоб, усовершенствовавший изобретённую отцом двухклапанную конструкцию кларнета. Инструмент с тремя клапанами был изготовлен немецким мастером Пауром, четвёртый клапан – добавлен бельгийцем Роттербургом (ок. 1760); англичанин Дж. Хейл позднее создал модель с пятью клапанами (1785), наконец, французский кларнетист и композитор Ж.-К. Лефевр около 1790 г. сконструировал классический вариант с шестью клапанами (см.: [1, с. 12]).

По мнению исследователей, кларнет в России получил распространение в оркестрах к середине XVIII столетия. Первыми кларнетистами были немецкие и чешские музыканты, приглашённые на службу в Императорскую капеллу: К. Ланкаммер, К. Компаньон, Й. Гримм, Г. Брунер, К. Манштейн. Позднее, в 1764 году, в придворном оркестре появился и отечественный кларнетист Ф. Ладунка.

На рубеже XVIII–XIX веков кларнет в Европе считался полноправным инструментом оркестровой, камерно-ансамблевой и сольной сфер музицирования. В этот период выделялись крупные исполнители-виртуозы, совершенствовавшие не только технику игры на кларнете, но и его конструкцию (см.: [2; 6]). Особо следует отметить И. Мюллера, который усовершенствовал мундштук, оказав существенное влияние на тембровую палитру, упростил процесс передувания и расширил диапазон. Р. Альберт, в частности, полагает, что с И. Мюллера, фактически создав-

шего новую модель кларнета, начинается период, который можно назвать «золотым веком» данного инструмента [6, p. 68].

В XIX столетии кларнет по-прежнему совершенствовался, иногда заимствуя конструктивные новации у других духовых инструментов. Так, флейтист мюнхенской Придворной капеллы Т. Бём изобрел систему кольцевых клапанов, которая применялась на флейте, после чего профессор Парижской консерватории Г. Клозе и музыкальный мастер Л.-О. Бюффе успешно приспособили указанную систему к кларнету. Их модификация получила название «кларнет Бёма», или «французский кларнет» (см.: [8]), что представляется отнюдь не случайным. Французская кларнетная школа, основателем которой считается И. Й. Беер, заняла особое место в истории музыкальной культуры. Многие французские композиторы создавали музыку для кларнета, в частности, внеся заметный вклад в развитие жанра кларнетного концерта (назовём в этой связи Э. Солера, М. Йоста, Ш. Дювернуа, Ж. К. Лефевра, И. Ф. Дакосту и др.). Наряду с этим, видные инструментальные мастера XIX века, работавшие во Франции, принимали участие в дальнейшем совершенствовании конструкции кларнета (в частности, нужно упомянуть А. Сакса, прославившегося изобретением саксофона и широкомензурных медных духовых инструментов, и Э. Альбера).

На территории Германии и Австрии в упомянутый период получили распространение национальные («немецкая» и «австрийская») модели кларнета. Они ведут своё происхождение от инструмента с клапанной системой, сконструированного И. Г. Оттенштайнером (1815–1879) при участии кларнетиста К. Бермана. Последний в дальнейшем опубликовал «Школу игры на кларнете», предназначенную специально для этой модели. В 1900-х годах берлинский мастер О. Элер (1858–1936) внёс очередные усовершенствования в «немецкую» разновидность инструмента. М. Чулаки отмечает, что распространено мнение, согласно которому кларнеты «немецкой» системы, в сравнении с «французскими», отличаются «большей выразительностью и силой звука» [5, с. 221].

В XX веке кларнет принадлежит к числу наиболее востребованных инструментов в академической музыке. Современные мастера нередко создают экспериментальные модели инструмента. Например, Ф. Шюллер сконструировал четвертитоновый кларнет, предназначенный для исполнения музыки, в которой используется микротоновость. Помимо этого, предлагаются разнообразные технические усовершенствования (так, общее количество клапанов, используемых в отдельных конструкциях кларнета, приближается к двум десяткам), придающие инструменту облик сложного и тщательно сбалансированного механизма.

Наряду с этим, родственные кларнету (по тембру и диапазону) инструменты фигурируют в народной музыке Европы (Прибалтика, Балканы, Испания, Франция, Швеция), Центральной, Южной и Юго-Восточной Азии, Южной Америки. В основном это цилиндрические трубки, изготовленные из естественных материалов – дерева, бамбуковых стеблей, костей и т. п., на которых располагаются несколько отверстий. Звучащий элемент (язычок) у подобных инструментов, как правило, представляет собой обыкновенный надрез у одного из концов. Народные кларнеты могут быть двойными (в процессе игры используются одновременно две трубки), а в Африке встречаются инструменты, которые принято держать горизонтально (см.: [9]).

Современный кларнет проник в народную музыку различных регионов – французской Бретани, испанской Кантабрии, где обычно используют малый кларнет (под названием «пито»), сопровождаемый малым барабаном («тамбором»), и др. В народной музыке Болгарии, Румынии и Греции кларнет также находит широкое применение. Он часто звучит на свадьбах, деревенских праздниках, а также на концертах с участием народных инструментов. Как правило, балканские кларнетисты используют открытые мундштуки и лёгкие трости, добиваясь благодаря этому специфического звучания: крупное вибрато, многочисленные «украшения» и др. Одним из широко известных балканских кларнетистов фольклорного направления является болгарин И. Папазов.

В Бразилии кларнет сопровождает (вместе с другими инструментами) народные танцевальные представления и участвует в городских ансамблях популярной музыки («шоро», вдохновлявших классика национальной музыки Э. Вила-Лобоса), а в Швеции может заменять на свадьбах скрипку.

Кларнет является одним из главных инструментов еврейской клезмерской традиции ансамблевого музицирования. В контексте последней применяются самые разнообразные типы техники, определяемые различной постановкой губ, использованием четвертитоновых интервалов, восходящих и нисходящих глиссандо, etc. Среди известных кларнетистов этого жанра – Н. Брандвейн, Г. Фейдман, Д. Кракауэр, Г. Гольденштейн.

Исключительная роль отводится кларнету в народной и популярной музыке Армении. Как

известно, истоки армянской народной музыки уходят в глубокую древность – история соответствующей традиции, исследуемой учёными, охватывает период свыше трёх тысячелетий (см.: [4, с. 94]). Формирование армянской народной музыки происходило параллельно с формированием национального языка, то есть примерно с XII века до н. э. Широко распространена в Армении древняя разновидность армянского кларнета, называемого дудуком. Всемирную известность приобрёл выдающийся мастер игры на дудуке Дж. Гаспарян, а сама упомянутая область фольклорного творчества в 2005 году была признана ЮНЕСКО шедевром устного и нематериального культурного наследия человечества.

Почти все современные армянские музыканты отдают предпочтение кларнету немецкой системы. На указанных инструментах, как правило, исполняется большинство сольных партий. Прославленного армянского кларнетиста И. Мирзояна отличала неповторимо индивидуальная манера игры. Братья Араик и Армо Аванесян, дуэтом исполняющие кларнетные партии в современных песенно-оркестровых композициях, принадлежат к числу широко известных армянских музыкантов современности. А. Акопян (выступающий под артистическим псевдонимом Аго Бакинский) славится неподражаемым исполнением народных армянских и азербайджанских мелодий. Выдающимся кларнетистом в области как классической, так и народной музыки признан Е. Гаспарян. Следует упомянуть и А. Бабаяна – одного из лучших кларнетистов Нагорного Карабаха.

В XX веке кларнет становится одним из ведущих инструментов в турецкой народной и популярной музыке, нередко используемым вместо зурны. Специфика турецких кларнетов предопределяется большей длиной в сравнении с европейскими, а также использованием строя in G (что подразумевает транспонирование на кварту вниз). Нередко указанные инструменты изготавливаются из металлических сплавов, что, в свою очередь, благоприятствует особому колориту их звучания. Популяризации кларнета в Турции на протяжении XX столетия способствовала исполнительская деятельность Ш. Тунара (1907–1962); среди современных музыкантов наиболее известен М. Кандирали.

Кларнет получил своё распространение не только в Европе, но и в ряде стран Азии. Например, в Китае весьма популярен дан хуанг, в Монголии – бурэ (духовой инструмент, являющийся разновидностью кларнета), в Саудовской Аравии – зуммара (двойной «кларнет» бедуинов, по сути, ещё одна разновидность классической модели инструмента), и т. д. Отмеченное разнообразие форм современного бытования кларнета и его прямых «родственников» наглядно свидетельствует в пользу актуальности соответствующего инструментария и широкого распространения кларнетной музыки по всему миру.

Таким образом, история становления и развития кларнета в XVII–XX веках характеризуется ярко выраженной центробежностью. В наши дни «усовершенствованный шалюмо» представляет собой инструмент с большим техническим и художественно-выразительным потенциалом. Наряду с этим, современный кларнет отличается сложной конструкцией и непрерывно совершенствуется, что способствует появлению всё новых его моделей. В наши дни интерес к музыке для указанного инструмента чрезвычайно велик, кларнет является одним из наиболее активных «действующих лиц» в академической, популярной, профессиональной традиционной и фольклорной сферах музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Благодатов Г.* Кларнет. М.: Музыка, 1965. 60 с.

2. *Маслов Р.* Исполнительство на кларнете (XVIII – начало XX вв.): Источниковедение. Историография: дис. … д-ра иск. М., 1997. 302 с.

3. *Сапонов М.* У англичан – «пересмешник трубы», у Телемана – партнер кларнета (к истории шалюмо) // Старинная музыка. 2002. № 1. С. 14–16.

4. *Тигранов Г.* Вопросы изучения музыкального наследия в Армянской ССР // Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья: сб. науч. тр. М.: Музгиз, 1956. С. 69–96.

5. *Чулаки М.* Инструменты симфонического оркестра. СПб.: Композитор, 2005. 276 с.

6. *Albert R.* The Clarinet in the Classical Period. Oxford: Oxford University Press, 2003. 150 p.

7. *Kroll O., Riehm D.* Die Klarinette: Ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre grossen Meister. Kassel: Baerenreiter, 1965. 94 S.

8. *Toenes G.* Richard Mühlfeld. URL: http://www.clarinet.org/Anthology1.asp?Anthology=12.

9. UNM Department of Music: Brass Percussion Woodwind: Clarinet: Repertoire. URL: http://www.muzpro.info/node/29.

REFERENCES

1. *Blagodatov G.* Klarnet [Clarinet]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 60 p.

2. *Maslov R.* Ispolnitel'stvo na klarnete (XVIII – nachalo XX vekov): Istochnikovedenie. Istoriographiya [Performing Art on Clarinet (XVIII – the Beginning of the XXth Century): Source Study. Historiography]: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts. Moscow, 1997. 302 p.

3. *Saponov M.* U anglichan – «peresmeshnik truby», u Telemana – partnyor klarneta (k istorii shaliumo) [Among Englishmen – «a Mock Trumpet», in Telemann's Works – a Partner of Clarinet (to the History of Chalumeau)]. Starinnaya muzyka [Ancient Music]. 2002. No. 1. P. 14–16.

4. *Tigranov G.* Voprosy izucheniya muzykal'nogo naslediya v Armyanskoy SSR [Issues of Study of the Musical Heritage in the Armenian SSR]. Muzykovedenie i muzykal'naya kritika v respublikakh Zakavkaz'ya [Musicology and Musical Critics in the Republics of Transcaucasia]: collected research works. Moscow: Muzgiz Press, 1956. P. 69–96.

5. *Chulaki M.* Instrumenty simfonicheskogo orchestra [Instruments of the Symphonic Orchestra]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2005. 276 p.

6. *Albert R.* The Clarinet in the Classical Period. Oxford: Oxford University Press, 2003. 150 p.

7. *Kroll O., Riehm D.* Die Klarinette: Ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre grossen Meister. Kassel: Baerenreiter, 1965. 94 S.

8. *Toenes G.* Richard Mühlfeld. URL: http://www.clarinet.org/Anthology1.asp?Anthology=12.

9. UNM Department of Music: Brass Percussion Woodwind: Clarinet: Repertoire. URL: http://www.muzpro.info/node/29.

НЕКОТОРЫЕ ВЕХИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ КЛАРНЕТА: НА ПУТИ К МИРОВОЙ ИЗВЕСТНОСТИ

Публикуемый очерк содержит обзорную характеристику важнейших этапов исторической эволюции кларнета в XVII–XX столетиях, начиная с его барочного предшественника шалюмо и заканчивая современными «четвертитоновыми» моделями инструмента. Автор очерка указывает, что историческое развитие кларнета является показательным примером освоения многообразных репертуарно-стилевых сфер, различных стран и регионов, вплоть до сегодняшней всемирной «экспансии» в духе процессов культурной глобализации. В наши дни интерес к музыке для упомянутого инструмента чрезвычайно велик, кларнет является одним из наиболее активных «действующих лиц» в академической, популярной, профессиональной традиционной и фольклорной сферах музыкальной культуры. Убедительным подтверждением сказанному являются приводимые исследователем наблюдения относительно сфер распространения кларнетного искусства в ряде стран Европы (Болгария, Греция, Румыния, Швеция, Испания, Франция), Азии (Армения, Турция, Китай, Монголия, Саудовская Аравия) и Латинской Америки (Бразилия). Таким образом, кларнет по праву занимает одно из ведущих мест в ряду музыкальных инструментов, наиболее ярко и убедительно репрезентирующих универсализм и многогранность современной культуры.

Ключевые слова: кларнетное искусство, «французская» и «немецкая» конструкции инструмента, исполнительские школы кларнетистов, национальные разновидности кларнета.

SOME LANDMARKS OF CLARINET'S HISTORICAL EVOLUTION: ON THE WAY TO WORLD FAME

The published essay contains a review description of the most important stages conformably to the historical evolution of clarinet in the XVII–XXth centuries starting with its Baroque predecessor chalumeau and concluding with contemporary «quarter-tone» models of this instrument. The author of the essay notes that historical development of clarinet is the revealing example of assimilating as applied to diverse repertoire-style spheres, various countries and regions, up to the day's world «expansion» in the spirit of the cultural globalization processes. In our times, the interest for music addressed to the named instrument is extremely considerable, and clarinet takes the part of the most active «dramatic personae» in the academic, popular, professional-traditional and folklore spheres of music culture. The observation materials concerning the spheres of art playing clarinet in the

number of countries in Europe (Bulgaria, Greece, Rumania, Sweden, Spain, France), Asia (Armenia, Turkey, China, Mongolia, Saudi Arabia), and Latin America (Brazil) are the cogent corroboration of the said. Thus clarinet rightfully takes one of the leading places in the line of musical instruments which represent universalism and versatility of contemporary culture.

Key words: art of clarinet playing, «French» and «German» constructions of the instrument, performing clarinetists' schools, national varieties of clarinet.

Чжао Юй
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Россия, 193149, Санкт-Петербург
e-mail: zhaoyuchina@mail.ru

Zhao Yui
postgraduate student at the Department of Music Upbringing and Education
A. Herzen State Pedagogical University of Russia
Russia, 193149, Saint-Petersburg
e-mail: zhaoyuchina@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

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

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ: НАУКА И ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРАКТИКА (статья 1)

Необходимость постановки освещаемой ниже проблемы наглядно «удостоверяется» музыковедческой практикой, в частности, учебным процессом, порой обнаруживающим явную ограниченность интерпретирующего потенциала современных молодых специалистов в процессе постижения истинных смыслов музыкальной концепции, что неизбежно сопровождается путаницей в определениях жанров, форм, видов и родов музыкальных произведений.

Обратимся к сравнительно простому примеру: музыка, о которой пойдёт речь, связана со словом и не оставляет сомнений в том, *что* она выражает. Однако сегодняшние студенты, дезориентированные «музыкальной алгеброй», не улавливают здесь искомой «гармонии». Предлагается обозначить жанрово-драматургический тип романса С. Рахманинова «О, не грусти по мне» (ор. 14 № 8). Ответ: *лирико-психологический*. Попытка уточнить: чья «*лирика*» и чья «*психология*»? – вызывает откровенное замешательство (неудобно ответить: «потусторонняя *лирика*» или «психология мертвеца»). С целью разрешить возникшие трудности, предпринимается опыт постижения «софийного», подлинного смысла стихотворения А. Апухтина. Возлюбленная «с того света» взывает к своей родной «половине», оставшейся на земле, утешая, врачуя, предстательствуя и вселяя надежду. Поэт и композитор размышляют, ни много ни мало, о бессмертии души, о конечном преодолении мировой трагедии, о победе *Любви* и Жизни над небытием Смерти... Именно такова концепция романса Рахманинова, где, соответственно *логике* стиха, музыкально «овеществлён» *процесс преображения «мёртвого» в «живое»*. При этом в полной мере подтверждается правота создателя романса: «выражение индивидуальности композитора во всей её полноте» (что и составляет, по Рахманинову, суть музыки) есть цель, которая «не может быть достигнута рационалистично» [10, с. 144]. В самом деле, содержание музыки нотами не фиксируется. Нотный текст не есть музыка, как и человек не есть только материальное тело.

«Искусство… вызывает в нас чувства и состояния, служащие к глубинному познанию мира», – указывает А. *Лосев* [9, с. 308]. При этом «музыка не есть ни в какой мере бытие физическое или психическое», но «подлинная и основная жизнь Абсолюта», заведомо «не выразимая простым языком и потому требующая символики» [9, с. 482, 479, 606]. Этот «категорический императив» *Лосева* узаконивает «вертикализацию» музыковедческой методологии, ибо Абсолют никак не исчисляется «терциями и квартами», типами драматургии, etc. Музыка есть «выразительное и символическое конструирование предмета» – «предмета высшего бытия» [9, с. 498–499, 308], постигаемого только в мифе и символе.

Пользуясь языком мифологии и символики, рассмотрим противоречие Жизни и Смерти в метафизических категориях Предела и Беспредельного, Конечного и Вечного. Это противоречие явлено уже во вступлении, где три звена восходящей секвенции (три устремлённых ввысь «пробега» обрываются нисходящими диссонирующими аккордами: интонационное противопоставление «горе» – «долу» способствует накоплению противоречий статики и динамики, «взлётов» и «ниспаданий», континуальности и дискретности) растворяются в «рахманиновском аккорде», томительно-«невысказанной», трагической семантики которого никто не станет отрицать. «Аккорд несбывшегося», «прощания с мечтой», аккорд «безвозвратной утраты», с его

особой, обострённо-чувственной «метафизической прелестью», вполне закономерен в качестве экзистенциального символического «резюме» начального этапа становления (ибо музыкальное «становление есть становление смысла» [9, с. 509]). В целом интонационная идея романса реализует идею размыкания, а точнее, прорыва символически замкнутого круга. Насыщение «застывших» форм активным развитием, «оплотнение» и страстность музыкальной интонации, изначально «бесплотной» (великая Г. Вишневская исключительно тонко ощущала этот момент! См.: [3, с. 97–98]), в конечном итоге восходит к потрясающей генеральной кульминации с фигурой «креста» и последующим нисхождением «долу» (на словах «откликнулась оттуда»), что настоятельно требует в исполнении особого «потустороннего» тембра… «Монолог смерти», каким мог бы стать названный романс, предстаёт «диалогом жизни», обретая «живое» пространство, где осуществляется мистерия воссоединения двух половин единой бессмертной души.

Развивая данную мысль, приведём высказывание С. Франка: «Психология как таковая, даже в онтологическом её понимании, совсем не является областью русского духовного творчества. Поскольку здесь интерес направлен на глубочайшие онтологические корни духовной жизни, то… возникает тенденция к *преодолению области собственно психического* и достижению сферы окончательного всеобъемлющего бытия». И далее: «Русским мыслителям совершенно чуждо представление о *замкнутой на себе самой индивидуальной личностной сфере*. Их основной мотив – связь всех индивидуальных душ, всех "Я" так, что они выступают интегрированными частями сверхиндивидуального целого… "МЫ". Ибо – каждая личность является звеном живого целого, а разделённость личностей только кажущаяся». Именно таково мироощущение романса «О, не грусти», таково всё творчество Рахманинова, и природа трагического в данном случае соотносится со словами философа о Тютчеве: «Он испытывает *метафизический ужас перед глубинами человеческой души, потому что непосредственно ощущает свою единосущность с космическими безднами, с господством хаоса первичных природных сил*» ([12, с. 157]; курсив мой. – Н. Б.). Не то ли ощущается в «Утёсе», в «Острове мёртвых», в романсах «Всё отнял у меня», «Сон» (на стихи А. Плещеева из Гейне), и уж, конечно, в устрашающем Danse macabre поздних сочинений композитора?

С этой позиции только и понятны откровения великой русской метафизики, исключающие трактовку сочинений русских трагических гениев в одномерном пространстве «земных страстей».

Почему в финале Четвёртой симфонии П. Чайковский использует именно тему «Во поле берёза стояла», а не, скажем, «Ах, вы сени, мои сени», которая, с точки зрения оглашённой им самим программной версии (в письме к Н. фон Мекк от 17 февраля 1878 года), вполне соответствовала бы тезису о «слиянии героя с народом»? Следует напомнить о знаменитой «трагической гамме Чайковского» – общей интонационной основе темы Рока и «Берёзы» (симфонизм!); более того, в генеральной кульминации «Берёза» оказывается *оборотнем* Рока! Поистине, как писал великий классик, «и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет» (одно дело – *хотеть*, другое – *мочь* «прийти в народ»)… Очевидно, рассуждая «технологически», мы не сможем проникнуть в экзистенциальные глубины гениальной души: здесь не только (и не столько) воссоздаётся трагедия индивидуализма как «отрыва от народа», речь идёт об ином – «отпадении» от Творца, от заветов Рода, от Вести…

«Разумеется, можно "анализировать" музыкальное произведение, разлагая его на "составные части", находя в нем ту или иную "симметрию" и т. д., – пишет Лосев. – Но так же, как и части живого организма суть не части живого организма, поскольку они реально от него отделены и не живут общею с ним жизнью, и – части музыкального произведения суть тогда только части, когда не упускается из виду *общий лик произведения*, не состоящий ни из каких частей и тем не менее *реально их оживляющий и в них живущий*» ([9, с. 442–443]; курсив мой. – Н. Б.). Столь же суров приговор современному «наукообразному музыковедению» композитора Г. Свиридова: «Эта "наука" лишена художественного элемента сама по себе, её способ (метод) – "анализ" *мёртвой* музыкальной материи, т. е. разложение мёртвой материи» безотносительно к нравственному элементу искусства, который «нельзя подвергнуть анализу, разложению», ибо «нельзя подвергнуть разложению и *анализу* проявления человеческой души» [11, с. 153]. При этом «чем ... более совершенствуется сам *анализ*, тем более он уходит от живой *души искусства, от его сущности*. Грубый, самый вульгарный материализм», – заключает композитор, констатируя: «Функция искусства – выражение духовного мира человека» [11, с. 153, 152].

Именно так, следуя отечественной традиции «живого знания», наши замечательные современники отстаивают высшее предназначение музыки – быть инструментом постижения духовных сущностей: *музыка* прежде всего и искусство в целом, указывает Лосев, есть «*преобразование косной материи в истинную форму красоты*». Эта «материя» представляется «как

нечто преображённое и спасённое, как нечто, надо прямо сказать, религиозное» [9, с. 300]. Задачей искусства является «софийное *(религиозное)* конструирование смысла» [6, с. 793]; вот почему творчество великих художников принципиально «материалистически неисчисляемо»: согласно утверждению Свиридова, «оно религиозно, священно, сакраментально в том смысле, как говорил Платон – что душа человека сотворена Богом, – это та Божественная часть человеческого существа, которая способна общаться со своим творцом и одна лишь в человеке несёт в себе подлинное, неизменное, вечное Божественное начало» [11, с. 95]. Последнее, согласно Свиридову, «...требует совсем иных способов, методов сопереживания, созерцания, а не "наукообразного" разложения художественного явления на элементы» [11, с. 153].

Очевидно, композитором подразумеваются «способы» и «методы», которые способны уловить онтологическую «всеохватность» метафизического измерения бытия, – ибо «одухотворённость вещей есть не что иное, как развёртывание всеохватного их бытийного смысла» [4, с. 99]. Здесь необходимо обратиться к разъяснению Лосева, помогающему интерпретаторам художественного произведения определиться «с точным пониманием того, что такое вещь и её материя» [8, с. 20]. Итак, «обыватель склонен думать, что именно материя вещи есть носитель её идеи. Но тогда… я сажусь не на самый стул, а на материю стула, т. е. на бесформенное дерево, из которого сделан стул». Однако представляется очевидным, хотя здесь «нет никакой философии, а есть только здравый смысл», что «я сажусь на определённым образом оформленный деревянный материал» [8, с. 14, 15]. Так мыслитель предлагает «...избавиться от обывательского испуга перед непонятными словами. Слова, которые я произнёс, совершенно понятны» [8, с. 15].

Здесь сталкиваются физика и метафизика, материя и дух… Сталкиваются, хотя должны образовывать нерасторжимое единство онтологической целостности – и в жизни, и в искусстве, и в науке об искусстве. «Весь материальный анализ, как бы он ни был замысловат или тонок, изощрён, умел и т. д., как бы бродит *около смысла, около души музыки*, не касаясь ее, не касаясь главного, во имя чего, для чего создано творение» ([11, с. 168]; курсив мой. – Н. Б.). Мысль композитора столь же «совершенно понятна». Равным образом, с точки зрения метафизического подхода, оказывается понятным, например, следующее: определяя главный конфликт оперы «Борис Годунов» как противостояние «народ – царь», мы «садимся не на самый стул, а на материю стула», поскольку фиксируем только внешне видимые (физические) параметры «народной драмы»; между тем, подлинная движущая суть конфликта заключена в символической метафизической вертикали «человек – истина» (см.: [2, с. 235–236])... И так далее, и тому подобное.

«Музыкальная драматургия съела *музыку*. <…> Созерцание внутренней жизни художественного образа заменяется наблюдением над движением мёртвой музыкальной материи. <…> Конструкция, драматургия вместо интонации» [11, с. 127, 374]. Высказывание Свиридова, удручённого отсутствием «живого, душевно-рождённого образа» в музыке современных сочинителей, вполне может быть отнесено и к принятым музыковедческим «клише». Как объяснить, например, семантическое противоречие текста и музыки в первом монологе Бориса Годунова «Скорбит душа» (восходящая «царственная» кварта на слове «Скорбит» – вместо, скажем, «ламентозной» секунды), опираясь на всем знакомое утверждение о точном соответствии музыкальной интонации Мусоргского смыслу каждого произносимого слова? Между тем, при «вертикальном» прочтении оперного текста (включая соответствующий «трагический» фактурный комплекс) открывается *ви*дение иной – духовной – реальности, запечатлённой композитором в афористическои точном выражении идеи изначальной обречённости неправедной власти. Игнорированием духовной реальности оборачивается и утверждение по поводу «типовой обобщённости» интонации у Глинки (а как же тогда быть с подлинной, зримой реальностью «Чудного мгновенья» – поистине «воздушных», «летящих» синкоп на вершине интонационного круга-спирали?). С точки зрения «единственно возможнойреальности материи» это допустимо объяснить, ссылаясь на отсутствие у Глинки «социальной» конкретности характеристического интонирования его последователей. Но мера «правдивости» глинкинской музыки совсем иная…

С этой позиции только и возможно понимание метафизически грандиозной темы смерти у Чайковского, Мусоргского, Рахманинова, темы глубоко личной, властно влекущей за грань небытия, к итоговому познанию единосущности человеческой души с безднами хаокосмоса. Отсюда, «…из ощущения бесформенной, хаотической качественности бытия, поселяющей в душе тот же диссонанс…», и произошла, по Лосеву, трагедия [9, с. 320]. Непониманием метафизической природы трагического, закономерно рождающегося «из духа музыки», объясняются многие исследовательские несообразности. К примеру, трагедия не есть только *жанр*, как полагает современный музыковед [5, с. 28], но, в первую очередь, – *мироощущение*, универсальная ха-

рактеристика, фиксирующая «прежде всего два главных плана бытия»: это «космический хаос и *прорыв* его сквозь пространственно-временные установления (главным образом в личности, то есть простр[анственно]-врем[енном] *установлении сознания*)» ([9, с. 314, 317]; курсив мой. – Н. Б.). Именно это, в полном соответствии с глубинной сущностью музыкального трагизма, и происходит в центральном эпизоде завязки «Пиковой дамы», где все главные действующие лица – участники квинтета 1 действия – одновременно потрясены-пронзены внезапным «Мне страшно». Ничего «парадоксального» [5, с. 27] здесь нет: звучит *голос* трагедии, органично выражающей себя в свойственных ей со времён античности формах эпической статики. Но *трагизм не есть форма*! – утверждает Лосев, – и потому всегда существует «трагизм не только драматический, но и *лирический*, и *эпический*» [9, с. 312]. Трагизм по определению не может быть «острой формой драмы»: ведь «…понятия трагизма и драматизма суть понятия, отнюдь не совпадающие и даже едва ли вообще соизмеримые» [9, с. 311]. И далее Лосев разграничивает трагизм и драматизм как содержание (заметим, преимущественно этическое) и форму, «самый метод художественной экспозиции» (эпос, лирика, драма). Увлечение категориями формальной эстетики вне определения метафизической сущности трагедийного переживания (квинтет «Мне страшно» есть трагедийное Предопределение «Пиковой дамы») – не более чем парадокс *методологический*.

Очевидно, проблема ***метафизической истории музыки,*** способной адекватно отражать исторические дефиниции музыкального сознания в его развитии, есть прежде всего проблема *целостной интерпретации музыкальной концепции* (иначе говоря, адекватного смыслопостижения), с которой прямо связан пересмотр установившихся определений видов, родов, жанров и форм музыкального произведения.

Что такое, например, «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова, трактуемая как «*народная музыкальная (*т. е. *символическая) драма*» [9, с. 606]? Вероятно, «...с точки зрения обыкновенной обывательской душонки, привыкшей видеть драму лишь в своих "реальных" переживаниях, "Снегурочка" предстанет как лироэпическая пьеса. На самом же деле, – указывает Лосев, – это... синтез всего – и лирики, и эпоса, и драмы» [9, с. 615], объединяемый понятием *музыкального мироощущения.* Верно ли мы, традиционно увлечённые социальными представлениями, трактуем само понятие *народной драмы*, и *что* на самом деле имел в виду Мусоргский, называя так свою «Хованщину» (и не называя так своего «Бориса»)? Представляется возможной трактовка названных опер как *исторических мистерий*, музыкальных *трагедий забвения* – великих экзистенциальных актов национального самосознания (см.: [1, с. 223–227]).

Так множатся вопросы к настоящему и будущему музыковедения. Подытоживая сказанное, вновь обратимся к воспоминаниям, столь актуальным в плане заявленной проблемы: «В своём последнем выступлении в стенах Ростовской консерватории (это была секция "Лосевские беседы" в рамках III Российского философского конгресса 2002 года) Юрий Николаевич Холопов подчеркнул: "Мы изучаем то, *из чего состоит* музыка, *как она сделана*, а не *что она есть такое*". И, вопреки утвердившейся в современном музыкознании традиции технологического подхода к музыкальному произведению, обосновал необходимость создания ***метафизической теории музыки*** (представив ее в символическом облике *пентады Лосева* [13, с. 430–431]**.** – Н. Б.). На мною заданный вопрос – "Возможна ли метафизическая история музыки?" – Юрий Николаевич, подумав, ответил утвердительно, уточнив: "Но для этого нужен большой контекст". Очевидно, здесь разумелся и контекстный принцип подобного целостного исторического музыкального знания, диалогически сопряжённого с внемузыкальными информационными полями философии, культурологии, социологии, психологии, педагогики, и собственный личностный контекст интерпретатора, способного к охвату глубин заключённого в музыкальной структуре музыкального смысла» [2, с. 234–235]. Так обосновывается необходимость метафизической музыкальной науки, которая должна мыслить себя (т. е. обладать самосознанием) соответственно своему объекту: ведь искусство и есть самосознание культуры, явленное в высшей форме интуитивно-чувственного познания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бекетова Н.* «Из рода рюриковичей»: Пушкин, Рахманинов, Мусоргский // С. Рахманінов: на зламі століть: зб. наук. ст. Харків: Вид. Носань В. А., 2009. Вип. 6: Творчість як рушійна сила культури [С. Рахманинов: на переломе столетий: сб. науч. ст. Харьков: Изд. В. А. Носань, 2009. Вып. 6: Творчество как движущая сила культуры]. С. 199–244.

2. *Бекетова Н.* Русский музыкальный миф: методология смыслопостижения // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве: К 40-летию Ростовской консерватории: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 232–252.

3. *Вишневская Г.* Галина: История жизни. М.: Горизонт, 1992. 576 с.

4. *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство,1991. 368 с.

5. *Дёмина И.* Конфликт как основа формирования различных типов драматургической логики в опере XIX века. Ростов н/Д: ДГТУ, 1997. 32 с.

6. *Лосев А.* Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, 1993. 960 с.

7. *Лосев А.* Миф. Число. Сущность. М.: Мысль,1994. 920 с.

8. *Лосев А.* О жизненном кредо // Credo: Теоретический журнал (Санкт-Петербург). 2005. № 1. С. 12–29.

9. *Лосев А.* Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.

10. *Рахманинов С.* Литературное наследие: в 3 т. М.: Сов. композитор, 1978. Т. 1. 648 с.

11. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 800 с.

12. *Франк С.* Русское мировоззрение: избр. труды. СПб: Наука, 1996. 740 с.

13. *Холопов Ю.* Метафизика музыки в философии А. Ф. Лосева // Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия: материалы III Российского философского конгресса: в 4 т. Ростов н/Д: СКНЦ ВШ, 2002. Т. 4. С. 430–431.

REFERENCES

1. *Beketova N.* «Iz roda ryurikovichei»: Pushkin, Rakhmaninov, Musorgskiy [«From the Stock of Rurik's Descendants»: Pushkin, Rachmaninov, Mussorgsky]. S. Rakhmaninov: na zlami stolit' [S. Rachmaninov: at the Turn of the Centuries]: collected research works. Kharkov: Publisher V. Nosan', 2009. Issue 6: Creative Work as a Motive Force of Culture. P. 199–244.

2. *Beketova N.* Russkiy muzykal'nyi mif: metodologiya smyslopostizheniya [Russian Musical Myth: a Comprehension of Sense Methodology]. Muzyka i muzykant v meniaiuschemsia postsovetskom prostranstve: K 40-letiyu Rostovskoi konservatorii [Music and Musician in the Changing Post-Soviet Space: Towards the 40th Anniversary of Rostov Conservatoire]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2008. P. 232–252.

3. *Vishnevskaya G.* Galina: Istoriia zhizni [Galina: The History of Life]. Moscow: Gorizont Press, 1991. 576 p.

4. *Gadamer G. G.* Aktual'nost' prekrasnogo [The Urgency of the Beautiful]. Moscow: Iskusstvo Press, 1991. 368 p.

5. *Demina I.* Konflikt kak osnova formirovaniya razlichnykh tipov dramaturgicheskoi logiki v opere XIX veka [Conflict as the Formation Basis as Applied to Various Types of Dramatic Logic in Operas of the XIXth Century]. Rostov-on-Don: Don State Technical University, 1997. 32 p.

6. *Losev A.* Bytie. Imia. Kosmos [Existence. Name. Space]. Moscow: Mysl' Press, 1993. 960 p.

7. *Losev A.* Mif. Chislo. Suschnost' [Myth. Number. Essence]. Moscow: Mysl' Press, 1994. 920 p.

8. *Losev A.* O zhiznennom kredo [About Personal Credo]. Credo: Teoreticheskiy zhurnal [Credo: Theoretical Journal (St. Petersburg)]. 2005. No. 1. P. 12–29.

9. *Losev A.* Forma. Stil'. Vyrazhenie [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl' Press, 1995. 944 p.

10. *Rakhmaninov S.* Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]: in 3 vol. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1978. Vol. 1. 648 p.

11. *Sviridov G.* Muzyka kak sud'ba [Music as a Fate]. Moscow: Molodaya Gvardiya Press, 2002. 800 p.

12. *Frank S.* Russkoe mirovozzrenie [Russian Weltanschauung]: selected works. St. Petersburg: Nauka Press, 1996. 740 p.

13. *Kholopov Yu.* Metafizika muzyki v filosofii A. F. Loseva [The Metaphysics of Music in A. Losev's Philosophy]. Ratsionalizm i kul'tura na poroge tret'ego tysiacheletiya [Rationalism and Culture on the Threshold of the Third Millennium]: materials of the Third Russian Philosophical Congress. Rostov-on-Don: North Caucasian Research Centre of Higher Education, 2002. Vol. 4. P. 430–431.

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ: НАУКА И ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРАКТИКА (статья 1)

Данная статья посвящена научно-теоретическому обоснованию концепции метафизической истории музыки. Исходя из требований вузовской образовательной практики, порой остро нуждающейся в уточнении закрепившихся в музыковедении теоретических представлений, доказывается необходимость координации принятых «горизонтальных» уровней смыслопостижения с метафизической «вертикалью», соответствующей онтологической природе музыки, которая, по определению А. Лосева, есть «число, символ и миф». Опираясь на соответствующие положения отечественной философской мысли, исследователь оценивает современное состояние теории и интерпретирующей практики в области музыкальной концепции – смыслового содержания последней и средств его воплощения. Обозначается проблема стереотипных драматургических дефиниций, подлежащих пересмотру с точки зрения подлинной сущности музыкального самовыражения: в частности, акцентирована метафизическая природа музыкальной трагедии, в принципе не подлежащей «горизонтальному» измерению. Автором статьи приведены высказывания А. Лосева, Г. Свиридова, Ю. Холопова, констатирующие недостаточное внимание аналитиков к духовной природе музыкальной интонации, живой и цельный облик которой есть производная от метафизической смысловой «вертикали». Когнитивный опыт «вертикализации» аналитической методологии, по мнению исследователя, способствует бесконечному расширению поля интерпретаций музыки, ориентируя специалистов на постижение сокровенных смыслов музыкального сочинения.

Ключевые слова: онтологическая сущность музыки, метафизическая интерпретация музыкального произведения, музыкальный смысл, музыкальное содержание.

METAPHYSICAL HISTORY OF MUSIC: SCHOLARSHIP AND EDUCATION PRACTICE (article 1)

The article is devoted to research and theoretical substantiation of the metaphysical music history conception. Proceed from the requirements of high school educational practice, which sometimes acutely needs clarification of theoretical concepts stable-existing in musicology, the author proves the necessity of co-ordination between accepted «horizontal» comprehension of sense levels and the metaphysical «vertical line», corresponding to the ontological nature of music, which is «number, symbol and myth», according to A. Losev. Basing on the appropriate theses of the Russian philosophy, the researcher estimates the contemporary state of the theory and interpreting practice in the sphere of a musical conception, namely sense content of the latter and the means of its implementation. It is noted the problem of stereotyped dramaturgical definitions, subject to revision in conformity with the point of view stipulated by the true essence of musical self-expression. In particular, the metaphysical nature of musical tragedy which in principle cannot be the subject for a «horizontal» consideration is accentuated. The author of the article cites the statements by A. Losev, G. Sviridov and Yu. Kholopov which establish the insufficiency of analysts' attention to the spiritual nature of music intonation with its lively and completed image, derived from the metaphysical sense «vertical line». As the researcher supposes, the cognitive trial of the analytical methodology «vertical intention» contributes to the infinite extension of the field of interpretations conformably to music. Thereby specialists are guided by comprehension of the innermost meanings of a musical composition.

Key words: ontological essence of music, metaphysical interpretation of musical work, history, musical meaning, musical content.

Бекетова Наталья Викторовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
e-mail: sintez49@yandex.ru

Beketova Natalya V.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: sintez49@yandex.ru

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

А. В. ШАДРИНА
Южный научный центр Российской Академии наук

НОТНЫЙ АРХИВ КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА РОЖДЕСТВА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ РОСТОВА-НА-ДОНУ: ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ

Статья подготовлена в рамках базовой темы бюджетного финансирования ЮНЦ РАН № 01-16-09 (ФАНО 0256-2014-0012)

На протяжении последнего двадцатилетия певческое искусство Русской православной церкви всё чаще избирается в качестве объекта исследования: ежегодно публикуются научные статьи, монографии, продолжается издание фундаментальной серии «Русская духовная музыка в документах и материалах». Однако региональный аспект данной проблемы продолжает оставаться неразработанным. Это связано в большинстве случаев с отсутствием или недоступностью источников. Исключением стал нотный архив кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы Ростова-на-Дону. Анализ хранящихся в нём рукописных и печатных памятников показал, что данное нотное собрание – уникальный культурный пласт, свидетельствующий об истории и региональных особенностях церковно-певческого искусства Юга России. Исходя из этого, введение в научный оборот комплекса церковно-певческих памятников донского региона, содержащихся в нотном архиве собора, представляется актуальным.

Историография проблемы находится в стадии формирования. В 2014 г. на основе рукописей, хранящихся в нотном архиве собора Рождества Богородицы, была опубликована монография «Донские церковные композиторы второй половины XIX – середины XX века» [7]. В том же году, в рамках XIX Димитриевских образовательных чтений, состоялся доклад об истории создания нотного архива собора Рождества Богородицы [9]. В качестве дополнения к формирующейся историографии можно рассматривать публикации, посвящённые истории церковно-певческих коллективов Дона [8] либо жизни и деятельности одного из регентов собора Рождества Богородицы, известного церковного композитора М. Скрипникова [6].

Источниковой базой исследования служат рукописные хоровые партитуры и печатные издания нотного архива собора Рождества Богородицы Ростова-на-Дону. Поскольку с 1928 г. в СССР был прекращён выпуск духовно-музыкальных сочинений, их «...копирование и распространение в течение нескольких десятилетий осуществлялось преимущественно рукописным способом в регентской среде» [4, с. 571]; именно рукописные источники представляются ныне особенно ценными. В соответствии с традицией, на партитурах обозначались год переписывания, автограф, в редких случаях указывался источник, с которого была переписана партитура. Немалое количество партитур содержат посвящения и сообщения. Формирование певческого собрания собора было завершено в 1960-х гг., хотя некоторые регенты, возглавлявшие Архиерейский хор с 1960 по 1990-е гг., продолжали его в определённой степени пополнять.

В 2016 г., применительно к условиям целевого гранта конкурса «Православная инициатива», полученного Епархиальным управлением Ростовской и Новочеркасской епархии Донской митрополии, описываемое собрание было преобразовано в архивный фонд, разделённый на

9 описей (коллекций), которые формировались по принципу принадлежности конкретному составителю. Последующее описание архива структурируется в соответствии с проведённым разделением.

Формирование певческого собрания ростовского собора Рождества Богородицы началось в 1947 г. Этот процесс был связан с именами выдающихся личностей, сыгравших значительную роль в истории культуры Дона: еп. Сергия (Ларина), игум. Пимена (Извекова), будущего патриарха Московского и всея Руси, а также видных ростовских регентов И. Коваленко и М. Скрипникова.

Епископ Сергий (Ларин) приехал в Ростов-на-Дону не ранее ноября 1947 г., и одним из первых его действий оказалось распоряжение о формировании Архиерейского хора. Градского благочинного прот. И. Ковалевского обязали «немедленно» вызвать хористов церковных хоров по списку[1]. Хор был сформирован, и, скорее всего, его регентом стал известный церковный композитор и хормейстер (вернувшийся к этой профессии в годы оккупации Ростова-на-Дону – см.: [1, с. 2]) М. Скрипников, 4 апреля 1944 г. рукоположенный в сан священника[2]. 1 апреля 1948 г. регентом Архиерейского хора был назначен видный хормейстер, выпускник Придворной певческой капеллы И. Коваленко[3]. Первое нотное собрание ростовского собора Рождества Богородицы формировалось И. Коваленко и М. Скрипниковым. Поскольку М. Скрипников оставил в соборе немало автографов, его коллекция к настоящему времени выделена как отдельная опись.

Коллекция И. Коваленко включает в себя 112 единиц хранения. Её содержание свидетельствует о практических богослужебных задачах составителя. Особенностью коллекции являются 6 партитур неизвестного московского церковного композитора И. Ейбоженко. Три из них представляют собой автографы, причём партитура «Стихиры на Блаженны» снабжена пояснительной запиской автора: «“Во царствии” поется в До мажоре на мотив “Спаси, Господи, люди Твоя”. От стиха “Яко тии Бога узрят” правый хор начинает петь стихиры до конца. <…> Каждый воскресный и др[угие] праздники стихиры поются разные. Насчёт того, чтобы, как Вы, Иван Фёдорович, рекомендовали, мне послать эту вещь на имя Вашего дорогого Владыки, я считаю посылать такую вещь просто неудобным».

Интерес вызывает партитура (предположительно автограф) другого неизвестного московского церковного композитора Петра Копчёнкова, датированная 1949 г. Скорее всего, и И. Ейбоженко, и П. Копчёнков были знакомыми И. Коваленко. Помимо песнопений московских композиторов, в данную коллекцию входят 6 партитур известного таганрогского регента и церковного композитора Ф. Войленко.

Значительный интерес представляют обработки для хора, выполненные самим И. Коваленко. Из них особого внимания заслуживает партитура А. Веделя «В молитвах неусыпающую». Поскольку регент не располагал опубликованными изданиями этого композитора, он предпринял попытку реконструкции партитуры, снабдив её следующим замечанием: «Оригиналы произведений Веделя исчезли, и множество регентов, зачастую не понимая специфичности стиля этого великого композитора, изменяли, искажали, приспособляли, особенно solo тенора, к своим солистам, не способным к тем сложным фразам, которые блестяще исполнял сам Ведель. Это меня вынудило редактировать, приближая к подлинникам, которые имелись у моего отца (регента), плюс оставшиеся у меня на всю жизнь в памяти исполнительские воспоминания о таких знаменитых солистах, как тенора Ф. Архангельский (Ростов – Козлов), Чернуха (Харьков), Чмелевский (Харьков), Рыбаков (Тамбов – Козлов), Щербенко (Тамбов – Козлов), Федорченко (Сумы), Морус (Сумы – Ростов)».

Коллекция И. Коваленко позволяет вынести суждение о нём как о выдающемся регенте. Это подтверждает и уникальный факт – в 1950-х гг. о концерте Архиерейского хора Ростова-на-Дону под управлением мастера была напечатана статья в журнале «Наука и религия».

Особенность коллекции М. Скрипникова, состоящей из 50 единиц хранения, заключается в том, что 32 из 50 партитур представляют собой автографы композитора. Среди них наличествуют оригинальные сочинения, редакции известных песнопений («Помилуй мя, Господи» А. Веделя и др.), а также малоизвестные в певческих кругах партитуры других авторов, например, «Панихида» К. Стеценко, переписанная рукой М. Скрипникова.

Основой нотного архива собора Рождества Богородицы является коллекция рижского регента Ивана Григорьевича Шершунова, состоящая из 270 единиц хранения. Эта нотная библиотека была закуплена митрополитом Вениамином (Федченковым), возглавлявшим Ростовскую и Новочеркасскую епархию с 1951 по 1955 гг., перевезена в Ростов-на-Дону и передана в распоряжение регента Архиерейского хора И. Коваленко. На каждой партитуре и партии этой коллекции проставлен личный штамп митрополита.

Иван Григорьевич Шершунов окончил Рижское духовное училище (1898) и Рижскую духовную семинарию (1904)[4]. Одновременно с исполнением обязанностей учителя он трудился в качестве регента в разных храмах Риги. О личности И. Шершунова и его трудах на ниве руководителя церковного певческого коллектива свидетельствует дарственный автограф на партитуре «Под Твою милость» А. Попова: «<…> Взбаламученное революцией житейское море на своих гребнях выбросило много людской нечисти, заживо похоронив всё прекрасное, идейное, что было в нашей дорогой родине. Борьба за существование в настоящий момент сделала людей хуже животных. Появился новый тип беспринципного, безжалостного в своём стремлении к материальным благам и почестям человека. Скромность, идейность и незаметная кропотливая работа настоящих тружеников культурного дела часто уступают дорогу болтунам и крикунам, о себе трещащих на всех углах. Не так ли, дорогой Иван Григорьевич, обстоит дело и на нашем музыкальном поприще? Жатвы много, делателей мало. Скромно и идейно Вы трудитесь в своем храме, славя Бога в святых песнопениях. Пойте Богу нашему, пойте, пойте разумно! Вот девиз Вашей работы. Вы есть тот деятель-воспитатель, который за свою 25-летнюю трудную работу заслужил ту жатву и который с чистым сердцем может её собрать в свою житницу. <…> Искренне Вас уважающий А. Попов. Рига. 7/X 1929 г.».

Нотная библиотека И. Шершунова свидетельствует об эрудиции, профессионализме и безупречном вкусе регента. Основу этого нотного собрания составляют произведения композиторов Нового направления русской церковной музыки. Культура переписывания нот позволяет каждую партитуру, выполненную рукой И. Шершунова, квалифицировать как исторический источник, поскольку он по завершении переписывания нередко делал пометки либо о музыкальных впечатлениях, либо о личных скорбях, связанных в большинстве случаев с переживаниями времён Великой Отечественной войны.

Четвёртое собрание нотного архива собора Рождества Богородицы составляет коллекция регента обновленческого Покровского собора г. Шахты Александра Александровича Трофимова, до уклонения в обновленчество служившего псаломщиком в г. Калач-на-Дону[5]. Анализ коллекции, состоящей из 63 единиц хранения, дает основания предположить, что в ростовский кафедральный собор была передана часть его библиотеки. Исходя из состава собрания, можно сделать выводы о предпочтениях южно-российских регентов и певчих. Наряду с незаменимыми в церковно-певческом репертуаре песнопениями А. Веделя, С. Дегтярёва, Д. Бортнянского и А. Архангельского, в коллекцию входят партитуры А. В. Александрова (Величания на двунадесятые праздники), П. Гребенщикова, И. Ишина, К. Куралесина, А. Кьянского, А. Мисникова и других малоизвестных церковных композиторов. Благодаря А. Трофимову сохранилась ранее неизвестная партитура прославленного донского этнографа А. Листопадова «Разбойника благоразумнаго», которая отсутствует в соответствующем личном фонде Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры им. М. И. Глинки.

Пятое собрание нотного архива, состоящее из 8 единиц хранения, включает в себя партитуры, помеченные личной подписью Николая Михайловича Спиридонова, предположительно работавшего регентом в Первом кадетском корпусе Москвы. Судя по ремарке И. Коваленко, обнаруженной на партитуре Г. Рютова «Отче наш», эти ноты были закуплены регентом во время одной из командировок, совершаемых для пополнения библиотеки собора.

Аналогичным по истории формирования является шестое собрание, состоящее из 29 единиц хранения и получившее наименование «Коллекция Соколова Василия Николаевича» по имени владельца партитур, запечатлённому на штампах. Вероятнее всего, эти ноты были куплены И. Коваленко одновременно с партитурами из коллекции Н. Спиридонова, поскольку среди нот В. Соколова имеются две партитуры, изначально принадлежавшие Н. Спиридонову, а затем помеченные штампом В. Соколова. Поскольку ноты, скорее всего, отбирались И. Коваленко, характерной особенностью коллекции является наличие редко исполняемых в богослужебной практике партитур таких авторов, как А. Астафьев, Н. Венедиктов, В. Галичников, Н. Добровольский, Линьков, М. Остроглазов.

Основным собранием нотного архива собора Рождества Богородицы, предназначавшимся для употребления за богослужением, является коллекция партитур без помет, состоящая из 446 единиц хранения. В неё, помимо источников, не имеющих указаний о принадлежности, вошли небольшие собрания регентов Михаила Петровича Ступницкого, Александра Константиновича Коханова, Михаила Трофимовича Волгина, Сергея Максимовича Кузьменко, Алексея Тимофеевича Сорокина, В. Пащенко, П. Губина (Вологда). К настоящему времени их личности не установлены. Жемчужиной коллекции является рукопись неизвестной партитуры Дж. Сарти «Днесь ад рыдает».

Собрание позволяет сформировать представление о репертуаре Архиерейского хора на протяжении 40 лет. Здесь очевидны предпочтения, характерные для певческих традиций Юга России. Во-первых, гласовое пение Архиерейского хора ограничивалось обиходом Н. Бахметева, причём в широком расположении. Песнопения Ирмологиона исполнялись исключительно в изложении А. Львова. Наибольшее количество сочинений таких авторов, как А. Архангельский, Н. Бахметев, С. Богословский, Д. Бортнянский, А. Ведель, Г. Давидовский, С. Дегтярёв, Б. Додонов, свящ. М. Ерхан, свящ. В. Зиновьев, А. Львов, Г. Рютов, В. Сунгуров, Я. Шевцов, свидетельствует о том, что в Ростове-на-Дону отдавалось предпочтение яркой, нарядной, эмоционально насыщенной музыке композиторов эпохи итальянского влияния на русское церковно-певческое искусство, композиторов эпохи немецкого влияния, а также произведениям, изобилующим сольными фрагментами. Композиторы Нового направления, включая П. Чеснокова и А. Кастальского, на Дону успеха не имели, хотя Архиерейский хор располагал их сочинениями. Судя по отметкам регентов 1960–1990-х годов, эта музыка не исполнялась.

На протяжении XIX–XX вв. как ростовские, так и новочеркасские соборные регенты особенно ценили малоизвестную богослужебную музыку региональных композиторов. Так, по сообщению воронежского протоиерея Т. Донецкого, до революции 1917 г. в Области войска Донского «широкой известностью» и «особенной любовью» пользовались ныне утраченные и неизвестные сочинения воронежских церковных композиторов Н. Вариводы и Я. Склобовского [3, с. 417–425]. Вплоть до 2010-х гг. в репертуаре хора ростовского кафедрального собора в качестве наиболее употребляемых фигурировали песнопения регента новочеркасского Вознесенского войскового собора и преподавателя Донской духовной семинарии свящ. М. Ерхана, ростовского (впоследствии украинского) хормейстера Г. Давидовского (в 1908 г. он организовал в Ростове-на-Дону хоровую капеллу, в 1912 г. возглавил трёхлетние регентские классы при музыкальном училище Ростовского отделения Императорского русского музыкального общества [5, с. 174], в 1918–1924 гг. преподавал в Донской советской консерватории [2, с. 99]). К излюбленным песнопениям регентов и певчих ростовского кафедрального следует также отнести сочинения таганрогского регента, выпускника Ленинградской консерватории Ф. Войленко, свящ. М. Скрипникова. Особенной любовью пользовались сочинения Я. Шевцова.

В собрание «Печатные издания» вошло 138 единиц хранения – публикаций ведущих издательств Москвы и Санкт-Петербурга. Кроме того, в собрании представлены партитуры, выпущенные в Ростове-на-Дону. Помимо общеупотребительных изданий (Обиход Н. Бахметева, Церковно-певческий сборник и др.), в коллекцию включены опубликованные партитуры таких композиторов, как А. Андреев-Оксар, С. Бзуль, свящ. М. Георгиевский, А. Есаулов, В. Завадский, С. Лепехин, Н. Царёв-Лунин.

Последняя коллекция, состоящая из 157 единиц хранения, была сформирована в 2016 г. Ее история характерна для ныне утраченных певческих собраний ростовских приходских церквей. В 1980-х гг. часть нотного архива собора Рождества Богородицы по просьбе прот. П. Святенюка, возглавлявшего тогда Архиерейский хор в качестве регента, была отделена и передана ему Анной Даниловной Поповой, на протяжении 38 лет – бессменным заместителем регента и библиотекарем Архиерейского хора. В 2016 г., после длительных переговоров, ноты были возвращены. Коллекция получила имя А. Поповой. В названном собрании преобладают сочинения А. Веделя, С. Дегтярёва, Д. Бортнянского, А. Архангельского, Г. Рютова, В. Самсоненко, Я. Шевцова. Здесь также присутствуют партитуры донских композиторов свящ. М. Ерхана, М. Скрипникова, Ф. Войленко и И. Коваленко. Особенностью собрания являются две неизвестные рукописные партитуры почитаемого на Юге России прот. Иоанна Домовского.

Итак, нотный архив кафедрального собора Рождества Богородицы Ростова-на-Дону, насчитывающий 1273 единицы хранения, представляет собой уникальное явление в постсоветском пространстве. Речь идёт о сохранившемся в аутентичном виде собрании рукописей и печатных изданий русской литургической музыки XVIII–XX вв., включающем произведения, неизвестные большинству музыковедов и исполнителей. Указанная особенность архива позволяет считать характеризуемое собрание бесценным.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Архив Ростовской и Новочеркасской епархии. *Личное дело* протоиерея Иоанна Алексеевича Ковалевского. *Л.* 14.

[2] Ставленническая свящ. М. Скрипникова. Из личного архива Е. Шварцман, внучки свящ. М. Скрипникова.

[3] Архив Ростовской и Новочеркасской епархии. *Личное дело* И. Коваленко. *Л.* 3–4; Государственный архив Ростовской области (ГАРО). Ф. Р-4173. Оп. 6. *Д.* 1. *Л.* 3–4.

[4] *Латвийский* государственный исторический архив (*Л*ГИА). Ф. 1632. Оп. 1. *Д.* 20736. *Л.* 5.

[5] Центр хранения архивной документации г. Шахты Ростовской области (ЦХА*Д*). Ф. Р-33. Оп. 2. *Д.* 6. *Л.* 104.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вечная память убиенным за веру Христову // Голос Ростова. 1942. № 8 (27 августа). С. 2.

2. *Гировский Е.* Донская консерватория (Воспоминания) // Культура донского края: страницы истории: сб. науч. тр. Ростов н/*Д*: РГПИ, 1993. С. 98–112.

3. *Донецкий Т., свящ.* Духовные композиторы Воронежской епархии // Воронежские епархиальные ведомости. 1905. № 10. С. 409–440.

4. Издательства и издания духовно-музыкальные // Православная энциклопедия: в 55 т. М.: Православная энциклопедия, 2009. Т. XXI. С. 562–589.

5. Разные известия // Хоровое и регентское дело. 1912. № 9. С. 174–176.

6. *Сорокина У.* Судьба композитора (о творчестве М. Ю. Скрипникова) // Musicus: Вестник СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. 2014. № 4. С. 28–34.

7. *Шадрина А.* Донские церковные композиторы второй половины XIX – середины XX века. Ростов-на-Дону: Антей, 2014. 248 с.

8. *Шадрина А.* Церковные хоры и регенты Дона 1920–1950-х гг.: к проблеме осмысления культурного наследия региона // Богослужебные практики и культовые искусства в полиэтническом регионе: материалы Междунар. науч. конф. Майкоп: Изд-во Магарин О. Г., 2016. С. 211–233.

9. *Шадрина А., Осадчая Г.* Нотный архив Ростовского кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы как важнейший компонент церковно-певческой культуры Дона // Князь Владимир: Цивилизационный выбор Руси: Материалы XIX Димитриевских образовательных чтений. Ростов н/*Д*: *Д*ГТУ, 2014. С. 131–134.

REFERENCES

1. Vechnaia pamiat' ubiennym za veru Khristovu [Memory Live for Ever to All Slain for Their Faith in Christ]. Golos Rostova [Rostov Voice]. 1942. No. 8 (August 27). P. 2.

2. *Girovskiy E.* Donskaia konservatoriya (Vospominaniya) [Conservatoire of Don Region (Memories)]. Kul'tura donskogo kraia: Stranitsy istorii [Culture of the Don Region: The Pages of History]: collected research works. Rostov-on-Don: Rostov State Pedagogical Institute, 1993. P. 98–112.

3. *Donetskiy T., svyasch.* Dukhovnye kompozitory Voronezhskoi eparkhii [Spiritual Composers of the Voronezh Eparchy]. Voronezhskie eparkhial'nye vedomosti [Voronezh Eparchial Gazette]. 1905. No. 10. P. 409–440.

4. Izdatel'stva i izdaniya dukhovno-muzykal'nye [Publishing Houses and Publishers in Sacred Music]. Pravoslavnaia entsiklopediya [Orthodox Encyclopaedia]: in 55 vol. Moscow: Pravoslavnaia entsiklopediya Press, 2009. Vol. XXI. P. 562–589.

5. Raznye izvestiia [Various News]. Khorovoe i regentskoe delo [Choral and Precentor's Work]. 1912. No. 9. P. 174–176.

6. *Sorokina U.* Sud'ba kompozitora (o tvorchestve M. Yu. Skripnikova) [The Fate of the Composer (M. Skripnikov's Creative Work)]. Musicus [Musicus: Bulletin of Saint Petersburg State N. Rimsky-Korsakov Conservatoire]. 2014. No. 4. P. 28–34.

7. *Shadrina A.* Donskie tserkovnye kompozitory vtoroi poloviny XIX – serediny XX veka [The Don Church Composers of the Second Half of the XIXth – the Middle of the XXth Century]. Rostov-on-Don: Antei Press, 2014. 248 p.

8. *Shadrina A.* Tserkovnye khory i regenty Dona 1920–1950-kh gg.: k probleme osmysleniya kul'turnogo naslediya regiona [Church Choirs and Precen-

tors of the Don Region in the 1920–1950s: the Problem of Understanding of Cultural Heritage of the Region]. Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v polietnicheskom regione [Liturgical Practices and Religious Arts in the Polyethnic Region]: materials of International research conference. Maikop: O. Magarin Press, 2016. P. 211–233.

9. *Shadrina A., Osadchaia G.* Notnyi arkhiv rostovskogo kafedral'nogo sobora Rozhdestva Presviatoi Bogoroditsy kak vazhneishiy komponent tserkovno-pevcheskoi kul'tury Dona [Musical Archive in the Rostov Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God as an Essential Component of Church-Singing Culture of the Don]. Kniaz' Vladimir: Tsivilizatsionnyi vybor Rusi [Prince Vladimir: Civilization Choice of Russia]: materials of the XIXth Demetrius Readings. Rostov-on-Don: Don State Technical University, 2014. P. 131–134.

НОТНЫЙ АРХИВ КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА РОЖДЕСТВА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ РОСТОВА-НА-ДОНУ: ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ

Статья посвящена истории создания и анализу состава нотного архива кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы г. Ростова-на-Дону, формировавшегося с конца 1940-х по 1960-е годы. Начало собранию было положено, в связи с основанием Архиерейского хора, его регентами М. Скрипниковым и И. Коваленко. В процессе формирования в нотный архив вошли певческие библиотеки регентов Ростовской области и других регионов. Основой нотного архива является коллекция рижского регента И. Шершунова, закупленная и оставленная в дар собору митрополитом Вениамином (Федченковым). Помимо этого, в певческое собрание вошли коллекции А. Трофимова (обновленческий Покровский собор г. Шахты), Н. Спиридонова и В. Соколова (Москва), а также более скромные по объёму собрания М. Ступницкого, А. Коханова, М. Волгина, С. Кузьменко, А. Сорокина, В. Пащенко, П. Губина (Вологда). Состоящий из 9 коллекций (1273 единицы хранения) нотный архив содержит автографы ряда церковных композиторов и печатные издания известных издательств Москвы и Санкт-Петербурга. Собрание, сохранившееся в аутентичном виде, характеризует предпочтения южно-российских регентов и певчих XX в.

Ключевые слова: кафедральный собор Рождества Пресвятой Богородицы Ростова-на-Дону, Архиерейский хор, нотный архив, церковно-певческое искусство Юга России.

MUSICAL ARCHIVE IN THE CATHEDRAL OF THE NATIVITY OF THE MOST HOLY MOTHER OF GOD IN ROSTOV-ON-DON: THE HISTORY OF FORMATION AND THE FEATURES OF STRUCTURE

The article is devoted to the history of formation and analysis of the composition as applied to the musical archive, located in the Cathedral of the Nativity of The Most Holy Mother of God in Rostov-on-Don. The archive was formed in the period from the later 1940s to 1960s. The collection was started in view with the foundation of the Bishop's choir by its precentors M. Skripnikov and I. Kovalenko. During the process of sheet music archive forming it was extended with the libraries by the precentors from Rostov and other regions. The basis of the musical archive is the collection of the regent I. Shershunov from Riga, purchased and left as a gift to the Cathedral by Metropolitan Veniamin (Fedchenkov). Also the archive includes the collections of A. Trofimov (Renovationist Cathedral of the Intercession of town Shachty), M. Spiridonov and V. Sokolov (Moscow), as well as more modestly sized collections of M. Stupnikov, A. Kokhanov, M. Volgin, S. Kuzmenko, A. Sorokin, V. Paschenko, P. Gubin (Vologda). Consisting of 9 collections (1273 items) music archive contains autographs of a number of Church composers and printed editions of the famous publishing houses of Moscow and St. Petersburg. The collection has been preserved in authentic form characterizes the preferences of the South-Russian precentors and singers of the XXth century.

Key words: Cathedral of the Nativity of the Most Holy Mother of God in Rostov-on-Don, Bishop's choir, music archive, church-choral arts of Southern Russia.

Шадрина Алла Валерьевна
кандидат исторических наук, научный сотрудник
Южный научный центр Российской Академии наук
Россия, 344006, Ростов-на-Дону
e-mail: bergson@yandex.ru

Shadrina Alla V.
PhD in Historical Sciences, Research worker
Southern Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences
Russia, 344006, Rostov-on-Don
e-mail: bergson@yandex.ru

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

КОРОТКИЕ ПЕСНИ (*САРЫН*) В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ КАРАНОГАЙЦЕВ

Термин *короткие песни* широко применяется в современной этномузыкологии для разграничения песен, различных по форме распева и композиции поэтического текста (см.: [4, с. 174-175]). Он используется для характеристики песенных жанров также народными исполнителями, принадлежащими разным тюркским и монгольским этносам, в виде пары оппозиционных понятий *долгие / короткие.* К коротким песням относятся *сарын*, широко бытующие на всей территории проживания караногайцев (одной из субэтнических групп ногайцев)[1]. В настоящей статье *сарын* характеризуются по современным записям, выполненным в населённых пунктах Ногайского и Тарумовского районов Республики Дагестан[2].

В ногайских аулах Дагестана, Чечни и Ставропольского края собирателями записывались в основном поэтические тексты *сарын*. Сборник «Коьнъил юманышы» (Отрада души: Частушки), составленный Т. А. Акманбетовым на основе материалов экспедиций 1960–2000-х гг., к настоящему времени является наиболее полной коллекцией текстов [6].

В 80-х гг. XX в. Б. Б. Кардановой были введены в научный обиход сведения о контексте бытования, формах исполнения, высказаны наблюдения о тематике поэтических текстов и музыкальной стороне коротких песен. Автор относит *сарын* к роду диалогических песен-состязаний (*айтысы*) и отмечает их импровизационный характер [2, с. 8]. Эта особенность *сарын* констатируется и Л. А. Гагуа (в статье «Музыкальный фольклор караногайцев»), указавшей также на их сходство с аналогичными жанрами в фольклоре тюркоязычных народов Северного Кавказа, Закавказья и Средней Азии [1, с. 41]. Некоторыми авторами *сарын* соотносятся с *частушками*. Этот термин, в частности, прибавлен к русскому переводу названия книги Т. А. Акманбетова [6].

Несмотря на наличие упомянутых и других исследований, в которых содержится, как правило, краткая и обобщенная характеристика данного вида песен [3], жанрово-стилистические признаки *сарын* в системном виде остаются не выявленными.

По данным полевых исследований, бытование *сарын* не ограничено определённым временем или обстоятельствами, но обычно приурочено к общественным собраниям. Благодаря мобильности текста они исполняются в самых разных ситуациях, являясь атрибутом нестрого регламентированных частей обрядов, праздников, поются во время работы и в дороге.

Сарын исполняются по преимуществу сольно без сопровождения; допускается также подпевание общеизвестных текстов хором. С инструментальным сопровождением баяна, аккордеона или национальной гармоники *сарын* звучит редко, при этом инструмент, как правило, дублирует поддерживаемую аккордами мелодию. Благодаря простоте музыкального языка исполнение подобных песен доступно каждому, кто может пропеть по памяти несколько известных текстов. Гораздо реже в наши дни можно встретить певцов, способных к импровизации.

В текстах *сарын* находят отклик исторические события, бытовые коллизии, межличностные отношения и др. В выборе тем мужчинами и женщинами существует известная специализация. Первые тяготеют к историческим (о Золотой и Ногайской Орде, ногайцах-казаках, коллективизации, колхозах) и религиозно-назидательным, вторые – к бытовым темам. В песнях женского репертуара чаще всего отражается тоска молодой жены по родному дому, тревога матери о замужней дочери. Отчий дом (*тоьркин*) в этих текстах представляется своеобразным «раем», где возможно преодоление всех трудностей. Метафора «*цветами были в своих краях*» передаёт «цветущее» состояние, в котором юные девицы пребывали в отчем доме.

Строфы, исполняемые в виде диалога, развивают общую тему. Характерной чертой построения текста являются переходы от одного образа к другому, не имеющие явно выраженной причинной связи, что говорит о доминировании принципа «ассоциативно-поэтической связи» в поэтике целого [4, с. 41].

Поэтический текст имеет строфическую форму четверостишия, объединяемого пере-

крёстной рифмой чётных стихов и возможными повторениями второго двустишия, в редких случаях – заключительного стиха. Стихи *сарын* семи- или восьмисложные, с цезурой (4+3) или без нее. Для ритмизации текста и мелодической композиции представляется существенным стабильное ударение на последнем слоге семисложника. Сохранение численности слогов в некоторых случаях обеспечивается элизией:

Схема 1

ε ε ε ε ε ε θ
Коь-зле - ри коь-гем – коь-гем,
Коь-рки ду - н[ы]я-лы ки - мик.
Коь-ри - не - синъ, аь - руь-ўим,
Ду-н[ы]я-дынъ ма - лы ки - мик.

Стихи интонируются силлабически (в соотношении слог – звук). По-видимому, именно характер интонирования не позволяет носителям традиции применять к *сарын* понятия «петь» (*йырламага*) и «песня» (*йыр*); обычно используется другое определение – «говорить» (*сарын айтпага*). Слоги ритмизованы, как правило, краткими ритмическими единицами (восьмыми) с укрупнением концевого слога (Схема 1).

Отдельные слоги (чаще начальные) отмечаются аугментацией или ритмическим сжатием:

Схема 2

ζ ζ ε ε ε ε ε γ
Ой-на - га-нынъ, куь-лге-нинъ
Туь-сер э - ске, я - ндо-сым.
Э-к[и] а-йла-нып бир ке-лмес,
Яс он бе - ске, ай до - сым.

Иногда это приводит к возникновению несимметричных ритмических периодов, в Примере 1 – девятивременных[3]. Контрастная ритмизация стихов второго двустишия и их временной протяжённости отмечена в одном напеве (Пример 2)[4].

К характерным чертам *сарын* можно отнести структуру мелострофы: состоящую из четырёх построений, с повторением первого AA_1BC (четыре напева – Пример 1), третьего и четвёртого (AABCBC, один напев – Пример 2), сквозную ABCD (три напева) или тирадную AABCD (один напев). Повторность музыкальных построений в тираде может вызвать несовпадение мелодической (AABCD) и поэтической форм (ABCDD) (Пример 3).

В мелодической композиции *сарын* преобладает террасный принцип соотношения мелодических построений, когда они смещены относительно друг друга на терцию и секунду. При смещении различных по материалу построений образуются также вопросно-ответные соотношения концевых тонов, служащие дополнительными элементами объединения формы[5].

Для большинства напевов характерны начало с вершины-источника (иногда наблюдается опевание опорного звука у верхней границы диапазона) и общая нисходящая направленность. Террасный принцип организации напевов определяет родство караногайских сарын с песнями и инструментальными наигрышами народов Дагестана и Северного Кавказа. Выделим два напева, не специфичных для ногайского фольклора: один совпадает с узбекской песней «В Намангане яблоки», известной благодаря радиопередачам советского времени, и частушками терских казаков (Пример 4)[6], другой популярен на Кубани как песня-танец «Шамиль» (Пример 5)[7]. Общность напевов является свидетельством взаимодействия культур родственных и соседних народов.

Изучение *сарын* позволило выявить их распространённость в современном певческом репертуаре караногайцев, вызванную простотой мелодики, мобильностью текста и возможностью исполнения в разных ситуациях.

К настоящему времени установлено бытование девяти политекстовых напевов *сарын*, четыре из которых зафиксированы у караногайцев и кубанских ногайцев, а также известны в музыкальном фольклоре народов Дагестана и тюркских народов других культурных ареалов.

Анализ стилистики *сарын* показал, что их сходство с русскими частушками типологическое, а встречающаяся в литературе и некоторых районах проживания ногайцев (Румынии, Карачаево-Черкесии, Дагестане, Астраханской области) номинация коротких песен – «частушки» – обусловлена упомянутой универсальной оппозицией пения и речи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ногайский и Тарумовский р-ны Республики Дагестан, Шелковской р-н Чеченской Республики, Нефтекумский и Степновский р-ны Ставропольского края.

[2] Записи осуществлялись в сс. Терекли-Мектеб, Кумли, Нариман, Червлённые Буру-ны, Арсланбек, Эдиге Ногайского и в сс. Новодмитриевка, Вы-

шеталовка Тарумовско-го районов Республики Дагестан.

[3] Полевые записи (ПЗ) Черкесовой А. А. в с. Каясула Нефтекумского района Ставропольского края (2014 г.). Инф. Романова (Бариева) Зейнап Ибрагимовна, 1930 г. р. Родилась в с. Кунбатар Ногайского района Республики Дагестан.

[4] ПЗ Черкесовой А. А. в с. Карагас Ногайского района Республики Дагестан (2015 г.). Инф. Сыртланов Казгерей Сыртланович, 1934 г. р.

[5] ПЗ Черкесовой А. А. в с. Нариман Ногайского района Республики Дагестан (2015 г.). Инф. Ниязова (Бекреева) Равзат Танатаровна, 1938 г. р. Родилась в с. Ортатюбе Ногайского района Республики Дагестан.

[6] ПЗ Черкесовой А. А. в с. Каясула Нефтекумского района Ставропольского края (2014 г.). Инф. Романова (Бариева) З. И.

[7] ПЗ Черкесовой А. А. в с. Карагас Ногайского района Республики Дагестан (2015 г.). Инф. Сыртланов К. С.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гагуа Л.* Традиционная музыка караногайцев (по материалам полевой экспедиции) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики (Тамбов). 2012. № 2. Ч. II. С. 40–42.

2. *Карданова Б.* Музыкальный фольклор ногайцев: автореф. дис. … канд. иск. Тбилиси, 1990. 25 с.

3. *Карданова Б.* Формирование жанров и стилевых норм ногайских народных песен в XIX–XX столетиях // В мире науки и искусств: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы V Междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск: СибАК, 2011. URL: https://sibac.info/conf/philolog/v/27657.

4. *Лазутин С.* Русские народные песни: учеб. пособие. М.: Просвещение, 1965. 292 с.

5. Ногайские народные песни (Ногай халк йырлары) / сост. С. Калмыкова. М.: Наука, 1969. 216 с.

6. Отрада души: Частушки (Коьнъил юманышы) / сост. Т. Акманбетов. Махачкала: Деловой мир, 2010. 258 с.

REFERENCES

1. *Gagua L.* Traditsionnaia muzyka karanogaitsev (po materialam polevoi ekspeditsii) [Traditional Music of the Karanogais (on the Materials of the Field Expedition)]. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie: voprosy teorii i praktiki (Tambov) [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Art Studies: Theory and Practice (Tambov). 2012. No. 2. Part II. P. 40–42.

2. *Kardanova B.* Muzykal'nyi fol'klor nogaitsev [Musical Folklore of the Nogais]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Tbilisi, 1990. 25 p.

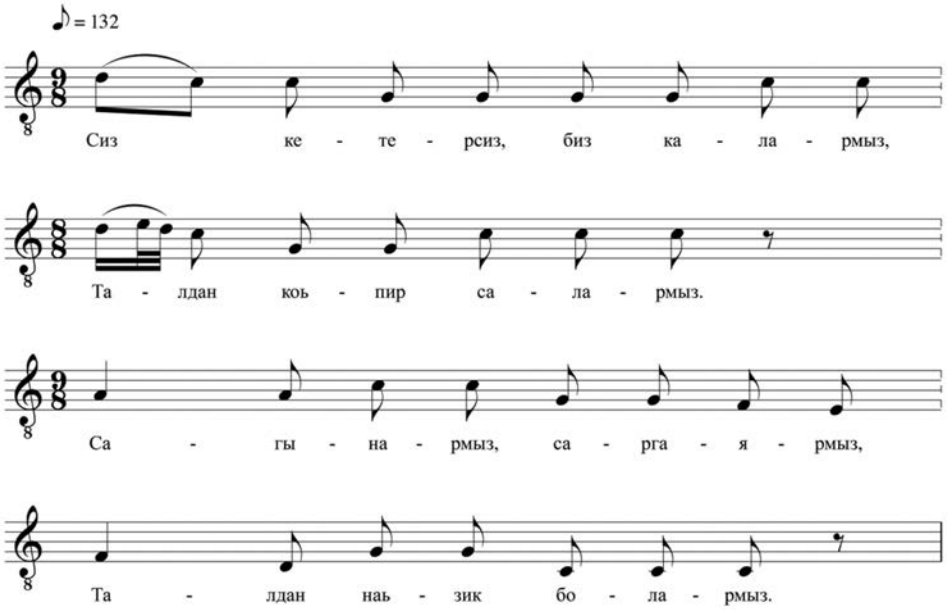
3. *Kardanova B.* Formirovanie zhanrov i stilevykh norm nogaiskikh narodnykh pesen v XIX–XX stoletiyakh [Formation of the Genres and Style Norms of the Nogai Folk Songs in the XIX–XXth Centuries]. V mire nauki i iskusstv: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'tury [In the World of Science and Arts: Issues of Philology, Art History and Cultural Studies]: materials of the International research-practical conference. Novosibirsk: Siberia Academy of Culture, 2011. URL: https://sibac.info/conf/philolog/v/27657.

4. *Lazutin S.* Russkie narodnye pesni [Russian Folk Songs]: educational supply. Moscow: Prosveschenie Press, 1965. 292 p.

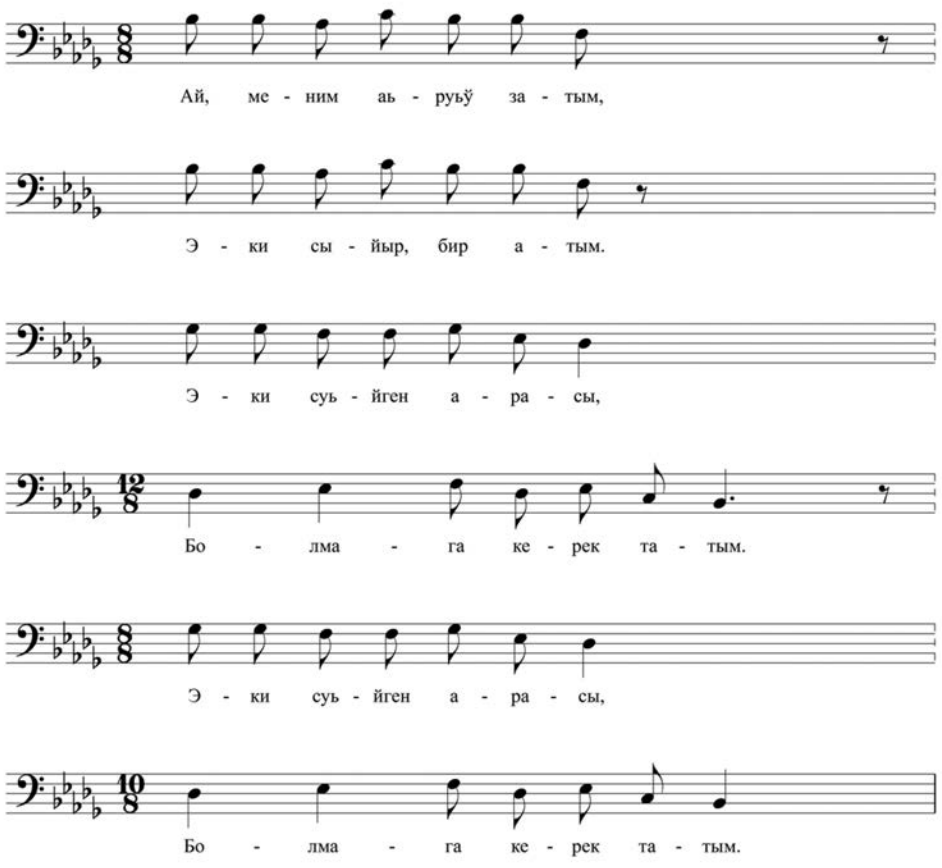
5. Nogaiskie narodnye pesni (Nogai khalk iyrlary) [Nogai Folk Song]. Compiled by S. Kalmykova. Moscow: Nauka Press, 1969. 216 p.

6. Otrada dushi: Chastushki (Ko'n'il iumanyshy) [A Consolation of a Soul: Chastooshki]. Compiled by T. Akmanbetov. Makhachkala: Delovoy mir Press, 2010. 258 p.

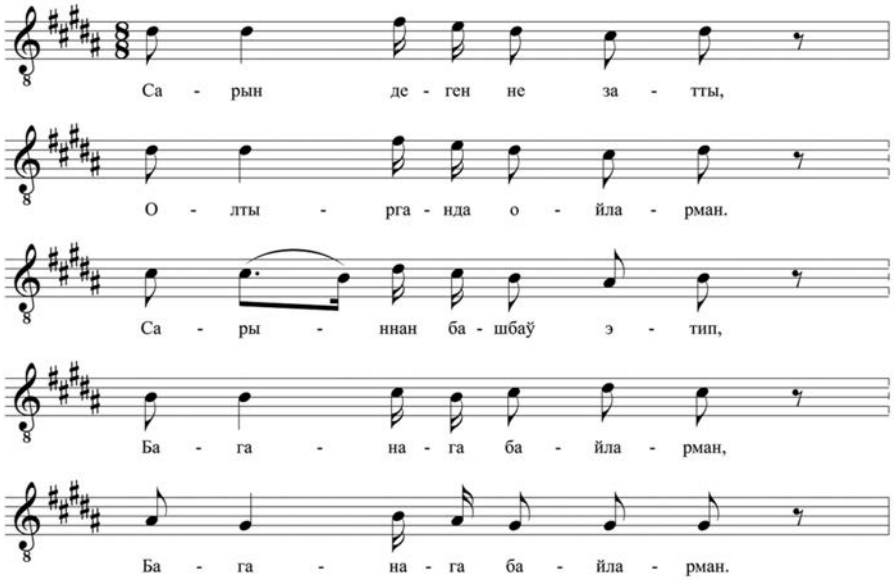
Пример 1



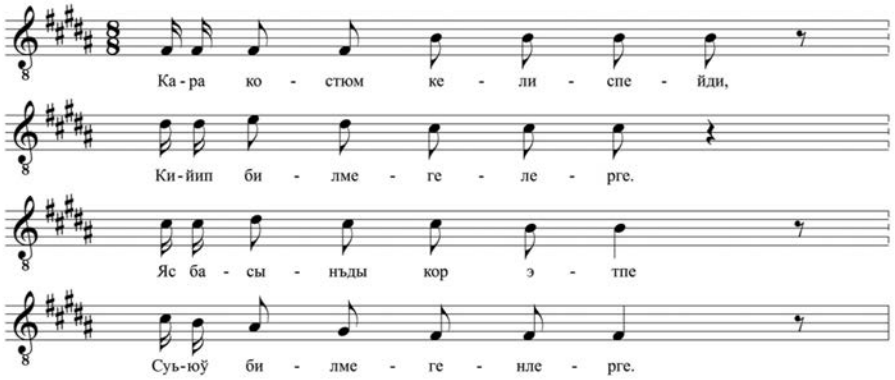
Пример 2



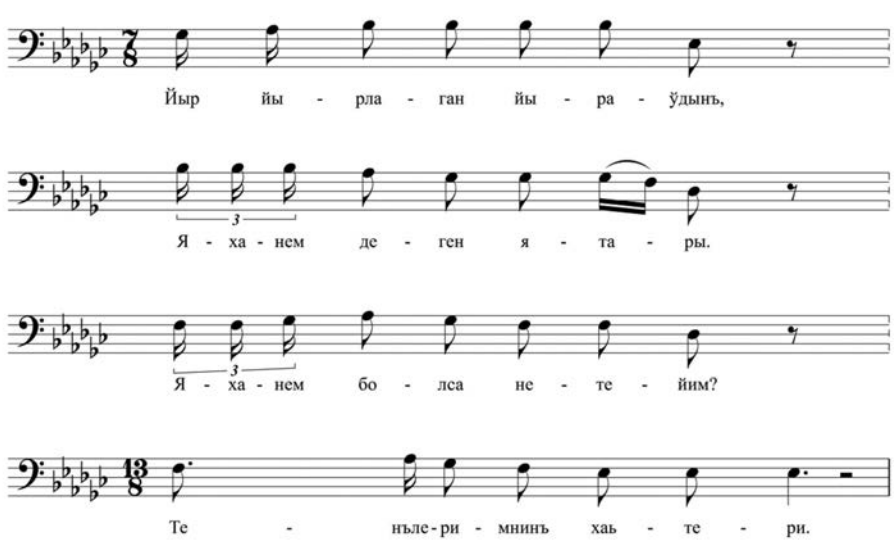
Пример 3



Пример 4



Пример 5



КОРОТКИЕ ПЕСНИ (*САРЫН*) В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ КАРАНОГАЙЦЕВ

В статье на основе полевых записей 2008–2016 гг. рассматриваются *сарын* – одна из разновидностей коротких песен караногайцев. Целью исследования является стилистическая атрибуция *сарын* путём установления типичных признаков тематики, поэтики, взаимодействия поэтического текста и напева, формообразования и ладово-мелодической организации. Песни-состязания, исполняемые в общественных собраниях, развивают темы, связанные с историей, бытовыми коллизиями и межличностными отношениями. Поэтические тексты достаточно универсальны по структуре стиха – семи- и восьмисложного (цезурированного и не цезурированного), соответствующего мелодическому построению, а также по силлабическому соотношению слова и напева (слог – звук), ритмизации краткими единицами с укрупнением концевого слога. Характерно сквозное строение мелострофы с повторениями построений (чаще первого, иногда последнего). Своеобразие мелодической композиции определяется «террасным» принципом организации в виде транспозиции, смещения в нисходящем направлении варьируемых или контрастных построений. Выявлено девять политекстовых напевов, четыре из которых распространены у караногайцев и кубанских ногайцев, известны в музыкальном фольклоре народов Дагестана и тюркских народов других культурных ареалов. Установлены общие элементы стилистики текстов и напевов, что позволяет характеризовать *сарын* как самостоятельную жанровую разновидность коротких песен.

Ключевые слова: караногайцы, музыкальный фольклор, короткие песни, *сарын*.

SHORT SONGS (*SARYN*) IN THE FOLK MUSIC OF THE KARANOGAIS

The article is based on the field records made during 2008–2016. The author describes *saryn* – the variety of the Karanogais short songs. The aim of the study is to provide the stylistic attribution of *saryn* by establishing the typical signs of their subject matter, poetics, the interaction between poetic text and melody, music form and modal-melodic features. Poetic lyrics of short songs competitions, which are performed at the public assemblies, develop the topics related to history, household conflicts and interpersonal relationships. They are quite versatile on the structure of the seven-eight syllable caesured and non-caesured verse, appropriate melodic construction, the syllabic relationship of word and melody (one syllable – one sound), the rhythmic short units with the enlargement of last syllable. The pass-through structure of melodic strophe with repeated structures (usually first, sometimes last) is typical. The originality of melodic composition is determined by the «terracing» principle of organization in the form of transposition of variable or contrast music structures, as well as their displacement in the downward direction. The researcher identifies nine poly-text folk tunes, four of which are common among the Karanogai people and the Kuban Nogais, being known in the folk music of the Dagestan peoples and Turkic peoples of other cultural areas. Also the author establishes the common elements of the texts and melodies stylistics, that allows to characterize *saryn* as an independent genre type of short songs.

Key words: the Karanogais, folk music, short songs, *saryn*.

Черкесова Айна Аджиисламовна
аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: aynanai@bk.ru

Cherkesova Aina A.
postgraduate student at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: aynanai@bk.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 нём 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) краткую информацию 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 даётся 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.