ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2018’1 (30)

В НОМЕРЕ:

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

РАКУРСЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

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-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)
Е. В. Кисеева, д-р иск., доц. (Россия)
А. В. Крылова, д-р культ., канд. 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)
И. А. Скворцова, д-р иск., проф. (Россия)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
И. П. Дабаева, д-р иск., доц. (Россия)
Л. Атлас, PhD in Musicology, проф. (Великобритания)
Н. Ганул, канд. иск., доц. (Беларусь)
В. Гуменная, канд. иск. (Колумбия)
М. Джулиани, PhD in Musicology, проф. (Италия)
Е. Мироненко, д-р иск. и культ., проф. (Молдова)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
Н. Шиманский, д-р иск., доц. (Беларусь)
Дж. Сэмсон, PhD in Musicology, проф. (Великобритания)

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 11.12.2017. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 13. Тираж 500.
Отпечатано в типографии «АРКОЛ», ул. Серафимовича 45/54а

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

Издание зарегистрировано в библиографической международной базе данных World OCLC, входит в библиографический указатель Repertoire International de Litterature Musicale (RILM) и международную базу данных Ulrich`s Periodicals Directory.

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2018'1 (30)

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

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)
Elena Kiseeva, Grand PhD in Art Criticism, Associate Professor (Russia)
Alexandra Krylova, Grand PhD in Cultural Sciences, 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)
Irina Skvortsova, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Russia)
Tatyana Frantova, 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, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Russia)
Lev Atlas, PhD in Musicology, Senior lecturer (Great Britain)
Natalia Ganul, PhD in Art Criticism, Associate Professor (Belarus)
Victoria Gumennaya, PhD in FA, lecturer (Columbia)
Marco Giuliani, PhD in Musicology, Professor (Italy)
Elena Mironenko, Grand PhD in Art Criticism and Culturology, Professor (Moldova)
Elena Zinkevich, Grand PhD in Art Criticism, Professor (Ukraine)
Nikolay Shimanskiy, Grand PhD in Art Criticism, Associate Professor (Belarus)
James Samson, Emeritus Professor (Music) (Great Britain)

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 International Databases: WorldCat, Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) and Ulrich`s Periodicals Directory.

IN THE ISSUE:

PROBLEMS OF MUSICOLODGY

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

PERFORMING ART

MUSIC EDUCATION

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

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 MUSICOLODGY

Е. Лобзакова. Музыковедческая терминология в поле взаимодействия гуманитарных наук.....5
Y. Lobzakova. Musicological Terminology in the Field of Interaction of Humanitarian Sciences
Т. Старостина. Об индивидуальном преломлении обиходной гармонизации в утрени Великого пятка архимандрита Матфея (Мормыля).....10
T. Starostina. About the Individual Interpretation of Everyday Church Service Harmonisation in the Matins of Great and Holy Friday by Archimandrite Matthew (Mormyl)
Е. Карман. Полный антем в творчестве Томаса Томкинса 18
E. Karman. Full Anthem in the Works by Thomas Tomkins
В. Дёмина. Отечественные воинские традиции в музыке парадов Рабоче-Крестьянской Красной Армии 1918 года.....27
V. Demina. Domestic Military Traditions in Parade Music of the Workers' and Peasants' Red Army in 1918

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ
TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

Д. Ахметбекова. Казахская массовая песня Е. Г. Брусиловского 32
D. Akhmetbekova. Kazakh Mass Song by E. G. Brusilovsky
Э. Алимова. Стилистический синтез в вокальных циклах и романсах Э. Эмир..... 39
E. Alimova. Stylistic Synthesis in Vocal Cycles and Romances by E. Emir

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

L. Atlas. The Russian Connection – Interpretation of Selected Music and the Performing Qualities of the Players..... 44
Л. Атлас. К вопросу о «русскости» в интерпретации и технике исполнения камерной музыки (на примере произведений Д. Шостаковича, В. Ходоша и др.)
М. Плющенко. Транскрипции Александра Назаренко: индивидуально-стилевые спектры жанра..... 51
M. Pliushchenko. Transcriptions by Alexander Nazarenko: Individual-Style Spectra of Genre
Н. Диденко. С. В. Рахманинов в диалоге с барочной эпохой..... 57
N. Didenko. S. Rachmaninoff in the Dialogue with the Baroque Era

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Е. Пономарёва. С. П. Сахарова и её школа концертмейстерского мастерства: по страницам неопубликованных работ 62
E. Ponomareva. S. P. Sakharova and Her School of Accompanist Skill: Looking Through the Sheets of Unpublished Works

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

М. Куклинская. Музыкальный спектакль как предмет музыкознания 67
M. Kuklinskaya. Musical Performance as the Subject of Musicology
И. Грайфер. Ритуальность и обрядовость в оперной режиссуре *Л. Д.* Михайлова: к истокам творческого метода..... 73
I. Grayfer. Riteness in the Operatic Direction of L. Mikhailov: Towards the Sources of His Creative Method
М. Шиман. От «Псковитянки» к «Китежу»: легендарность как принцип древнерусской поэтики в операх Н. А. Римского-Корсакова.....79
M. Shiman. From “The Maid of Pskov” to “Kitezh”: Legendary as a Principle of Old Russian Poetics in the Operas by N. A. Rimsky-Korsakov

РАКУРСЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Ф. Шак, А. Полищук. Третье течение и вопросы стилевой типологии 85
F. Shak, A. Polishchuk. Third Stream and Issues of Style Typology

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

З. Кажарова. Кабардинские песни к танцам 91
Z. Kazharova. Kabardin Songs to Dances

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10001

Е. Э. ЛОБЗАКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В ПОЛЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

Терминология музыковедения постоянно эволюционирует, что отражает, с одной стороны, сложный процесс становления и развития самого музыкального искусства, с другой, процесс качественного изменения научной мысли о нём. Однако внимания и интереса к целому ряду вопросов использования арсенала музыковедческих терминов, а также специфических способов их образования, сегодня явно недостаточно. И в этом плане музыкознание, в отличие от большинства гуманитарных наук, на сегодняшний день уже сформировавших терминоведение как свою методологическую отрасль, находится в арьергарде. Музыковеды постоянно обращаются к интерпретации используемых в своих работах терминов. Однако достаточно сложно среди современных исследований обнаружить системные разработки в этой сфере, направленные как на теоретическое осмысление свойств терминологии музыкознания, так и на решение задач прикладного характера, в частности, – упорядочение и систематизацию многочисленных понятийных конструктов.

О своевременности формирования отраслевого терминоведения свидетельствует и накопившийся научный базис. Среди трудов прошлых лет – опыт системного анализа проблемы в статье Е. В. Назайкинского [9] и работа Т. В. Чередниченко [15], посвящённая исследованию терминологической системы Б. Асафьева, более поздние исследования В. В. Медушевского [7], О. И. Кулапиной [5], диссертация по музыкально-исполнительской терминологии О. Н. Надольской [8] и книга Н. П. Корыхаловой [4], труды, посвящённые исследованию отдельных предметных областей – терминологии национальных музыкальных культур, русских церковных песнопений и фольклористики. Практически все работы, посвящённые методологии музыкознания – Н. С. Гуляницкой [3], Т. И. Науменко [10], В. Н. Холоповой [14] и других – также содержат обсуждение проблем функционирования профессиональной лексики музыковеда.

Одна из них – постоянное разрастание современного терминологического аппарата науки о музыке, которое далеко не всегда связано с появлением очередных объектов или областей музыковедческого познания. Новые понятийные конструкты и категориальные смыслы внедряются в практику исследований зачастую в результате чрезвычайной активности междисциплинарных контактов и привлечения в музыкознание всё новых и новых методологических парадигм – семиотических, феноменологических, герменевтических, рецептивных, социологических и других. Как показывает значительный опыт таких взаимодействий (среди которых лидируют «союзы» музыкознания и филологии, музыкознания и философии, музыкознания и социологии), возникновение новых оригинальных подходов в исследовании объектов музыкальной культуры не приводит к вытеснению традиционных методов. Напротив, этот процесс способствует умножению многомерности науки о музыке и её органичному включению в сложную и мобильную структуру современного гуманитарного знания.

Неотвратимость и необратимость этой тенденции заставляет задуматься о характере её воздействия на достаточно автономный, сложный и специфичный понятийно-терминологический аппарат музыкознания. Позитивная, с точки зрения многих исследователей-терминоведов, перспектива формирования единого метаязыка гуманитарных наук, очищенного от многозначности и представляющего свод лексических универсалий, пока представляется очень туманной. Более реальными оказались издержки и негативные проявления того терминологического бума, который во многом был спровоцирован

междисциплинарными контактами. Наблюдая за ситуацией чрезмерного «терминотворчества», возникающего в пылу методологических исканий, французский исследователь Ж. Мунэн писал, что история многих наук «представляет собой огромное кладбище терминологических экипажей… на которых почти никто не ездил. На это кладбище мало заходят, хотя посещение его было бы весьма поучительным» (Цит. по: [12, с. 73]).

Все современные профессиональные терминосистемы используют привлечённые термины вследствие интеграции современных наук и реализации их межпредметных связей. Это явление, именуемое лингвистами «транстерминологизацией» или «вторичной терминологизацией», для музыкознания не ново. В этом легко убедиться, если проследить происхождение ряда традиционных и привычных терминов науки о музыке. Органично влился в музыкознание целый ряд лексических единиц, заимствованных не только из смежных искусств (литературы, театра, кино, живописи, архитектуры) и искусствоведческих наук (прежде всего, литературоведения), но и языкознания, психологии, истории и других областей гуманитарного знания.

Эти терминологические нововведения прошли специализацию и давно употребляются не в общенаучном или метафорическом, а в узкоспециальном значении, в приложении к конкретным объектам музыкальной деятельности. Таким образом, по мнению М. Н. Володиной, происходит «...перекодировка термина, связанная с переосмыслением имеющейся терминологической информации, ориентирующейся на иную понятийную систему. Когда в результате семантического сдвига возникает новое терминологическое значение, происходит изменение информационной емкости термина или расширение его номинационного поля, что влечёт за собой явление терминологической многозначности, которое чаще всего определяется как полифункциональность термина» [2, с. 76]. Очевидно, что в процессе перенесения термина в музыкальную терминосистему заимствуются не все семантические компоненты мигрирующего термина, а только те, которые необходимы для целей называния нового предмета или понятия из области музыки.

Среди учёных-терминоведов, являющихся противниками идеи существования междисциплинарной научной лексики, распространена противоположная точка зрения: «Термины... проходят специализацию [в другом подъязыке], меняя своё место в системе, связи с другими понятиями, дефиниции. Таким образом, они превращаются не в межотраслевые термины, обслуживающие несколько областей, а в омонимы исходных терминов, созданных первоначально в других областях знания. В результате подобных интерференций могут возникнуть ложные термины, или квазитермины, если заимствование термина в новую область не сопровождалось введением для него чёткой дефиниции» [13, с. 108–109].

Для обоснования нового термина музыковед тратит достаточно много усилий. Однако впоследствии, когда термин «уходит в народ», процесс его использования становится мало контролируемым и ему не удаётся, выражаясь словами В. В. Медушевского, «преодолеть инерцию неудачного словоупотребления». Зачастую термин не приобретает соответствующих новых свойств вследствие того, что по отношению к терминологии музыкознания остается чужеродным вкраплением. Не находя места в новой системе, он не становится ни узкоспециальным, ни междисциплинарным, а «зависает» где-то между этими группами.

Непомерное акцентирование и бесконечное повторение тех или иных «терминов-фаворитов» – ещё одна общая проблема большинства современных гуманитарных текстов. Такие научные понятия как «парадигма», «дискурс», «тезаурус» или «концепт», претендуя на статус общенаучных, фатальным образом обрели неограниченно широкий диапазон значений и утратили смысловую отчётливость. Об этом в своей статье убедительно высказался Ю. М. Лотман: «Понятие “текст” употребляется неоднозначно. Можно было бы составить набор порой весьма различающихся значений, которые вкладываются различными авторами в это слово. Характерно, однако, другое: в настоящее время это, бесспорно, один из самых употребляемых терминов в науках гуманитарного цикла. Развитие науки в разные моменты выбрасывает на поверхность такие слова; лавинообразный рост их частотности в научных текстах сопровождается утратой необходимой однозначности» [6, с. 58]. С момента, когда это было сказано, прошло несколько десятилетий. В наше время опасность оперирования словом «текст», на которую указал Лотман, стала во много крат больше. Не будет, по-видимому, преувеличением сказать: слово «текст» уже не выдерживает тех нагрузок, которые на него возложены учёными и их сообществами.

Ещё один показательный пример – «фаворит» музыковедческих штудий последних полутора десятилетий структуралистский термин «интертекстуальность». Отметим, что «интертекстуальность» как понятийный конструкт, описывающий любой факт взаимодействия разных текстов культуры внутри одного, сам по себе уже предполагает элемент междисциплинарности. Несмотря на частоту употребления, он сохраняет границы своего семантического поля

и не только не специфизируется в музыкознании, а, напротив, вынуждает традиционную музыковедческую лексику встраиваться в сложный и до конца не сформированный аппарат теории интертекста. Проблема его терминологической вариативности в музыкальной науке сказывается и в разном семантическом «наполнении» самих интертекстуальных знаков (цитата, реминисценция, аллюзия); нет единообразия в наименованиях как инотекстовых включений (претекст, предтекст, прототекст, первичный текст, текст-донор), так и итогового текста (посттекст, метатекст, интекст, текст-реципиент).

Размышляя о причинах чрезвычайной продуктивности этого термина и востребованности в разных областях гуманитарного знания, невольно приходишь к мысли о том, что его автор Ю. Кристева создала удачную терминологическую словоформу как нейтральную универсальную оболочку, способную вместить множество потенциальных содержаний. Этим обусловлено его частое использование с очень незначительными изменениями семантики в разных научных практиках и распространение на достаточно разнородные явления и объекты. Поэтому термин «интертекстуальность» предоставляет исследователям эпохи постмодерна широкие возможности для её наполнения. Вторжение теории интертекста в музыкознание отчётливо обозначило еще одну болевую точку нынешнего состояния музыкознания: в наши дни весьма распространены ситуации, когда автор исследования больше озабочен не анализом художественного объекта, а содержательным насыщением какой-то новой теории или термина, а затем их приложением к нему.

Следующая проблема, связанная с заимствованием инонаучной лексики – дублирование терминов, уже имеющих эквиваленты в музыкознании. Широко распространены «семантические дубли», которые затрудняют восприятие текстов, а то и нивелируют их смысловую определенность. В отличие от наук точных, где терминологическая синонимия крайне нежелательна, в сфере собственно гуманитарного знания «семантические дубли» неустранимы, а порой даже желательны, так как разнообразят речь, освобождают ее от монотонности, позволяют уяснить смысловые оттенки рассматриваемого предмета. Однако, неконтролируемость этого процесса зачастую приводит к тому, что в рамках одного исследования употребляются термины, принадлежащие разным научным практикам. Например, на достаточно привычный в музыковедении гегелевский вариант диады «форма» / «содержание» или «план содержания» / «план выражения» часто наслаивается семиотическое «означаемое» / «означающее» или «идея» / «структура». В рамках одного научного текста, в соседних предложениях используются термины отечественных музыковедов, возникшие на границе соприкосновения музыкознания и языкознания: «музыкальная лексема» (В. Н. Холопова) / «семантическая фигура» (Л. Н. Шаймухаметова). Введение в научный обиход новых лексико-семантических единиц оправдано и насущно лишь в тех случаях, когда оно в чём-то дополняет и обогащает наличествующую терминологию, а не являет собой простое переименование того или иного явления. Обогащение понятийно-терминологического аппарата не должно подменяться «мельтешением» вновь вводимых слов, которые синонимичны уже существующим.

Ещё одним следствием процесса междисциплинарного сближения на уровне языка науки является происходящая терминологическая «глобализация», которая таит в себе опасность энтропийного эффекта, то есть рассеивания специфики научной лексики музыкознания в громадном поле гуманитарных наук. Кроме того, тотальное терминологизирование музыковедческих текстов, как и текстов других гуманитарных наук, грозит им деперсонализацией. Термин не должен быть целью, он является инструментом познания, а потому в различных случаях оказывается нужным в разной мере. Как для музыковедения, так и для других искусствоведческих наук, оптимальным является то, что можно назвать терминологическим минимализмом. Вспомним реплику Г. Г. Нейгауза: «Нельзя говорить об искусстве слишком уж нехудожественным языком» [11, с. 255].

Обсуждая проблемные моменты языка науки о музыке, мы вовсе не намерены отрицать необходимость и положительную значимость введения новых терминов – в них выявляется движение научной мысли. Сравнив тексты музыкознания с текстами целого ряда других гуманитарных наук (философии, лингвистики, культурологии) осознаёшь, что пока нет оснований говорить и о явлении тотальной кризисности. До музыковедения ещё в полной мере не докатилась «терминологическая эпидемия», которая бы спровоцировала потерю связи как с художественно-музыкальной практикой, так и с читающей публикой. По-прежнему «слово о музыке» характеризуется плодотворным дружественным сосуществованием научной терминологичности и свободы обиходной речи. Однако, «жизнь» лексических единиц в музыкознании и особенно процессы терминообразования вследствие миграции инонаучных терминов, не должны носить стихийный характер и требуют внимания со стороны научного сообщества.

ЛИТЕРАТУРА

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

2. *Володина М.* Когнитивно-информационная природа термина. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2000. 128 с.

3. *Гуляницкая Н.* Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. 256 с.

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

5. *Кулапина О.* Проблемные вопросы современной музыковедческой терминологии // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 6–13.

6. *Лотман Ю.* Текст в тексте // Статьи по семиотике и типологии культуры. СПб.: Академический проект, 2002. С. 58–79

7. *Медушевский В.* Миграция терминов и системность науки // Психология процессов художественного творчества. М.: Наука, 1980. С. 237–241.

8. *Надольская О.* Лексикология музыкального исполнительства: теоретические основания и системный анализ: дис. ... канд. иск. Саратов, 2006. 157 с.

9. *Назайкинский Е.* Термины, понятия, метафоры // Советская музыка. 1984. № 10. С. 70–81.

10. *Науменко Т.* Музыковедение: стиль научного произведения: автореф. дис. ... д-ра иск. М., 2005. 54 с.

11. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Госмузиздат, 1958. 319 с.

12. *Слюсарева Н.* Терминология лингвистики и метаязыковая функция языка // Вопросы языкознания. 1979. № 4. С. 69–76.

13. *Суперанская А.* Общая терминология: Вопросы теории. М.: УРСС, 2004. 248 с.

14. *Холопова В.* Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 378 с.

15. *Чередниченко Т.* Терминологическая система Б. В. Асафьева // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. С. 215–229.

REFERENCES

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

2. *Volodina M.* Kognitivno-informatsionnaia priroda termina [Cognitive-Informational Nature of the Term]. Moscow: MSU Press, 2000. 128 p.

3. *Gulianitskaia N.* Metody nauki o muzyke [Methods of the Science of Music]. Moscow: Muzyka Press, 2009. 256 p.

4. *Korykhalova N.* Muzykal'no-ispolnitel'skie terminy: voz-niknovenie, razvitie znachenii i ikh ottenki, ispol'zovanie v raznykh stiliakh [Music-Performing Terms: The Emergence, Development of Meanings and Their Nuances, Use in Various Styles]. Saint-Petersburg: Kompozitor Press, 2000. 272 p.

5. *Kulapina O.* Problemnye voprosy sovremennoi muzykovedcheskoi terminologii [Topical Issues of Modern Musicological Terminology] // Problems of Music Scholarship. 2017. № 2. P. 6–13.

6. *Lotman Iu.* Tekst v tekste [Text in the Text] // Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury [Articles on Semiotics and Typology of Culture]. Saint-Petersburg: Akademicheskii Proekt Press, 2002. P. 58–79.

7. *Medushevskii V.* Migratsiia terminov i sistemnost' nauki [Migration of Terms and the Systematic Nature of Science] // Psikhologiia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva [Psychology of the Processes of Artistic Creation]. Moscow: Nauka Press, 1980. P. 237–241.

8. *Nadol'skaia O.* Leksikologiia muzykal'nogo ispolnitel'stva: teoreticheskie osnovaniia i sistemnyi analiz [Lexicology of Musical Performance: Theoretical Grounds and System Analysis]: PhD Thesis. Saratov, 2006. 157 p.

9. *Nazaikinskii E.* Terminy, poniatiia, metafory [Terms, Concepts, Metaphors] // Sovetskaia muzyka [Soviet Music]. 1984. № 10. P. 70–81.

10. *Naumenko T.* Muzykovedenie: stil' nauchnogo proizvedeniia [Musicology: the Style of a Scientific Work]: Synopsis of the PhD Thesis. Moscow, 2005. 54 p.

11. *Neigauz G.* Ob iskusstve fortepiannoi igry. Zapiski pedagoga [About the Art of Piano Playing. A Teacher`s Notes]. Moscow: Gosmuzizdat Press, 1958. 319 p.

12. *Sliusareva N.* Terminologiia lingvistiki i metaiazykovaia funktsiia iazyka [Terminology of Linguistics and Metalanguage Function of Language] // Voprosy iazykoznaniia [Issues of Linguistics]. 1979. № 4. P. 69–76.

13. *Superanskaia A.* Obshchaia terminologiia: Voprosy teorii [General Terminology: Theory Issues]. Moscow: URSS Press, 2004. 248 p.

14. *Kholopova V.* Fenomen muzyki [Phenomenon of Music]. Moscow: Direkt-Media Press, 2014. 378 p.

15. *Cherednichenko T.* Terminologicheskaia sistema B. V. Asaf'eva [B. V. Asafyev's Terminological System] // Muzykal'noe iskusstvo i nauka [Music Art and Science]. Ed. 3. Moscow: Muzyka Press, 1978. P. 215–229.

МУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В ПОЛЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

В статье рассматриваются некоторые проблемы терминологической «глобализации» в современном музыковедении, вызванные активным внедрением в научно-исследовательскую практику методологических подходов, сложившихся в других гуманитарных науках. Анализируются причины и результаты наблюдающегося в последние десятилетия терминологического «бума», во многом спровоцированного привлечением и адаптацией в научном лексиконе музыковеда единиц, заимствованных из других профессиональных языков.

Оценивая эффект, который оказывает этот процесс на целостность и системность постоянно развивающейся терминологии музыковедения, автор констатирует позитивные и негативные его проявления. Особенно подробно рассматриваются последние, проявляющиеся в механическом заимствовании терминов, не обусловленном насущными потребностями музыковедческой науки. Это обстоятельство выдвигает на первый план задачу регламентации отношений между привлеченными и традиционными компонентами с целью оградить терминологию от бесконтрольного наплыва заимствований, препятствующих ее самобытному развитию.

В результате автор приходит к выводу, что проблема употребления заимствованных их других наук терминов, как и целый ряд других вопросов функционирования профессиональной лексики музыковеда, должны стать предметом серьезного обсуждения в рамках профессионального терминоведения – отдельной методологической отрасли, для формирования которой музыковедение уже давно созрело.

Ключевые слова: терминология, музыковедение, гуманитарные науки, междисциплинарность.

MUSICOLOGICAL TERMINOLOGY IN THE FIELD OF INTERACTION OF HUMANITARIAN SCIENCES

The article considers some problems of terminological 'globalization' in modern musicology caused by active introduction of methodological approaches developed in other humanities into scientific research practice. The author analyzes the causes and results of the terminological 'boom' observed in the last decades, largely provoked by the involvement and adaptation of musical units borrowed from other professional languages in the scientific lexicon.

Assessing the effect of this process on the integrity and consistency of the constantly evolving terminology of musicology, the author notes its positive and negative manifestations. Especially the author considers in detail the latter ones, which are manifested in the mechanical borrowing of terms that are not of the urgent needs in musicological science. This fact brings to the fore the task to regulate the relations between the involved and the traditional components in order to protect the terminology from the uncontrolled influx of borrowings that hinder its original development.

As a result, the author comes to the conclusion that the problem of the use of terms borrowed from other sciences, as well as a number of other issues of the functioning of the musicologist's professional vocabulary, should be the subject of serious discussion in the framework of professional term studies as a separate methodological field. And musicology has already long matured for the formation of such research field.

Key words: terminology, musicology, humanities, interdisciplinarity.

Лобзакова Елена Эдуардовна
кандидат искусствоведения, доцент
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: lel-22@mail.ru

Lobzakova Yelena E.
PhD in Art Studies, Associate Professor
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: lel-22@mail.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10002

Т. А. СТАРОСТИНА
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ ОБИХОДНОЙ ГАРМОНИЗАЦИИ В УТРЕНИ ВЕЛИКОГО ПЯТКА АРХИМАНДРИТА МАТФЕЯ (МОРМЫЛЯ)

Утреня Великого пятка (последование Страстей Христовых) – один из масштабных богослужебно-певческих циклов, гармонизованных архимандритом Матфеем (Мормылем). Сложившийся в его регентской практике к началу 1980-х годов круг песнопений утрени был опубликован при жизни о. Матфея, в 1997 году [11]. После его кончины было осуществлено еще одно издание утрени. Служба Великого пятка была издана вместе с другими песнопениями Страстной седмицы в его гармонизации [10]. В последние годы вышли в свет такие крупные циклы богослужебных песнопений, составленные о. Матфеем, как литургия, всенощное бдение, Постная Триодь [7, 3, 9]. Уже одно это, далеко не полное перечисление капитальных трудов архимандрита Матфея свидетельствует о значимости его наследия для Русской Православной Церкви и для отечественной духовной культуры в целом.

Приступая к анализу утрени Великого пятка, необходимо учитывать специфику того исторического периода, в который осуществлялось регентское и священническое служение о. Матфея. В это время (рукопись утрени датирована 1981 годом) значение «изустного предания» богослужебной традиции и живого слухового опыта было исключительно велико по причине малочисленности и малодоступности дореволюционных нотных изданий. Есть основания полагать, что о. Матфей, создавая утреню, решал одновременно несколько задач. Во-первых, он хотел восстановить и укрепить традицию обиходного пения. Во-вторых, он стремился максимально использовать возможности осмогласия в условиях грандиозной Страстной службы, концентрирующей в себе ключевые смыслы евангельской истории. И, наконец, о. Матфей, будучи священником и богословом, мыслил утреню как уникальное по значимости богослужение, в котором пение является важнейшей формой молитвы.

Главенство молитвенного настроя было для о. Матфея непременным условием преуспеяния в хоровом пении[1]. Кроме того, будучи не только регентом, но и монахом, и священником, он тонко чувствовал тот баланс традиционности и новизны, который бы в максимальной степени соответствовал духовным потребностям собравшихся в храме верующих. С одной стороны, пение не должно отвлекать от молитвы, с другой – оно призвано усилить духовное и душевное воздействие евангельского слова. Всем этим условиям удовлетворяла опора на известный прихожанам круг гласовых напевов. Однако исключительное место утрени Великого пятка в церковном календаре побудило о. Матфея к использованию особых приемов хорового письма, предложенных в свое время А. Д. Кастальским [6]. В результате в утрени постоянно взаимодействуют два рода звучания: один – канонический, хорошо знакомый, неотъемлемый от молитвенного настроя, и другой – более индивидуальный, призванный выделить наиболее значимые моменты текста.

Все напевы антифонов, седальнов и стихир утрени Великого пятка взяты из гласового обихода московской традиции, который, в свою очередь, имеет в основе знаменный, киевский, греческий и болгарский роспевы. Большинство напевов утрени относятся к киевскому роспеву (гласы 1-й, 3-й, 4-й, 5-й, 6-й, 7-й, 8-й). Напевы 2-го и 8-го гласов даны в вариантах Зосимовой пустыни. В единичных песнопениях использованы другие роспевы: болгарский (глас 6-й), знаменный (глас 4-й), малый знаменный (глас 6-й).

В крупном плане можно выделить два типа гармонизаций: обиходные и авторские. Обиходные используются в гласах 2-м, 4-м с отступлениями; 6-м – болгарского роспева, 7-м (мажорный вариант) и 8-м – обоих вариантов: Зосимовой пустыни и киевского роспева. Авторская гармонизация применяется в гласах 1-м, 3-м, в последней строке 4-го гласа, 5-м и 6-м – киевского роспева[2].

Отличительная черта гласовых роспевов у о. Матфея такова: компоненты обиходной и авторской гармонизации сопоставляются индивидуально в самых разных пропорциях. А именно:

– в одних гласах преобладает обиходная гармонизация (гласы 2-й, 8-й), в других – авторская (гласы 1-й, 3-й, 5-й);

– в пределах одного гласа обиходные и авторские варианты могут чередоваться (гласы 4-й и 6-й киевского роспева);

– в пределах одной строки в обиходную гармонизацию может вноситься новый авторский элемент (гласы 2-й, 6-й болгарского роспева, 7-й (мажорный вариант), 8-й киевского роспева);

– в авторскую гармонизацию, заимствованную из других источников, могут вноситься изменения разного масштаба: от формы одного созвучия до введения или изъятия целого мелодико-гармонического оборота (гласы 1-й, 5-й, 6-й киевского роспева, 7-й (минорный вариант));

– на основе моделей обиходной гармонизации создается индивидуальная авторская версия (глас 3-й).

Таким образом, ни в одном из гласов о. Матфей буквально не воспроизводит ни обиходных, ни предшествующих авторских версий, но компонует собственные варианты – всецело традиционные, но при этом индивидуализированные. Подобное музыкальное решение утрени Великого пятка – одно из весомых доказательств того, что о. Матфей «на чужом основании никогда ничего не строил»[3]. Его с полным правом можно сравнить с мастером устной традиции, искусство которого состоит во владении множеством вариантов и умелом их применении.

В соответствии с уставом, в утрени Великого пятка чаще всего должны звучать напевы 6-го и 8-го гласов. Регенту предоставляется свобода лишь в выборе роспева из немалого числа мелодических версий одного гласа[4]. О. Матфей отдает предпочтение киевскому роспеву и роспеву Зосимовой пустыни, почерпнутому у о. Нафанаила (Бачкало)[5].

Гласовые напевы не просто чередуются согласно уставу, но имеют свою логику вариативности. Так, шестикратно звучащий напев 8-го гласа (Зосимовой пустыни) практически без изменений воспроизводит обиходный вариант (Пример 1), а 6-й глас киевского роспева, напротив, ни разу не звучит в обиходном виде, содержащем и минорные, и мажорные краски[6]. О. Матфей излагает его авторский вариант, полностью минорный, гармонизованный по рекомендациям А. Д. Кастальского [6, с. 59–60][7] (Пример 2).

Однако, изменения касаются и этого, уже модифицированного варианта. Так, в 5-м антифоне, повествующем о падении Иуды, о Матфей находит исключительный по силе эмоционального воздействия прием: сведение хоровой звучности к продолжительному пустотному двухголосию. Причем уставной напев при этом становится контрапунктом к новой мелодии, идущей в партии басов (Пример 3). Начальные строки текста таковы: «Ученик Учителя соглашаше цену / И на тридесятих сребренницех продаде Господа / Лобзанием льстивным предаде Его / Беззаконником на смерть». При формальной акустической консонантности снятие слоев фактуры производит эффект дисгармонии, явного звукового «нестроения», что несомненно продиктовано содержанием текста.

Самые кардинальные изменения коснулись 7-го гласа киевского роспева: его напев перегармонизовывается полностью. Напев 7-го гласа киевского роспева в обиходе полностью мажорен. В таком облике он и появляется в утрене впервые, в 1-м седальне, повествующем о Тайной Вечере (Пример 4).

Совершенно по-иному звучит тот же напев в 6-м антифоне на словах: «Днесь бдит Иуда предати Господа, Предвечнаго Спаса мира…» (Пример 5).

Возникает вопрос: чем в первую очередь обоснованы вносимые о. Матфеем изменения? Опосредованы ли они содержанием словесного текста, богословскими аспектами, музыкальной драматургией утрени Великого пятка или ее темброинтонационным замыслом? Выделить какую-либо одну причину не представляется возможным; бесспорно то, что о. Матфей учитывал сразу несколько факторов.

Перегармонизация целого напева важна в контексте всей службы. Если обиходное мажорное звучание 7-го гласа сопровождает повествование о Тайной Вечери, то его минорный вариант погружает душу христианина в скорбную сосредоточенность. Прослеживается явная закономерность: мажор олицетворяет Божию благодать, Его славу, милосердие, долготерпение; мажор также сопровождает слова, адресованные Богородице. Минор же сопровождает повествование о предательстве Иуды, злодеянии иудеев, отступничестве учеников.

Таким образом, несомненна связь гармонического решения о. Матфея с содержательным фактором. Ладовая перекраска целостного напева воздействует на звуковой строй всей службы, поскольку в минор переносится большое по масштабу песнопение, которое в обиходной гармонизации полностью мажорно. Благодаря этому важнейшее Страстное богослужение приобретает особый музыкальный колорит.

Непосредственная связь с содержанием текста обнаруживается и в тех случаях, когда перегармонизации подлежат отдельные фрагменты (строки) песнопений. Так, яркие фактурные изменения в 6-м гласе киевского роспева с выходом за пределы аккордового склада, по примеру Кастальского, применяются им в наиболее драматичных моментах повествования и призваны привлечь внимание молящихся к пропеваемому тексту. Гармонические изменения местного масштаба, касающиеся отдельных оборотов или даже отдельных созвучий, могут быть продикто-

ваны как богословскими, так и музыкальными факторами, во многих случаях – исполнительскими соображениями.

Заканчивая обзор гармонизаций о. Матфея с точки зрения их соотношения с обиходом, целесообразно суммировать сделанные наблюдения. Выделим насколько важных позиций:

1. Наиболее значительные изменения в гармонизациях гласовых напевов обусловлены уставными особенностями Страстной службы, ее богословским содержанием и исключительной значимостью в церковном календаре.

2. В качестве интонационной основы о. Матфей использует напевы восьми гласов; в соответствии с уставом, это преимущественно 6-й и 8-й гласы. Чаще всего избираются киевский роспев и напевы Зосимовой пустыни. Этот основной корпус мелодий дополняют другие варианты – болгарский, знаменный, малый знаменный роспевы.

3. Крупные фрагменты, перегармонизованные о. Матфеем, определяют общий музыкальный строй богослужения с его многослойным содержанием: скорбью Страстных событий, величием искупительной жертвы Христа, предчувствием грядущего Воскресения.

4. Гармонические изменения более мелкого масштаба, в большинстве случаев, также опосредованы текстовым содержанием. Мажорно-минорные замены отдельных вертикалей усиливают смысловые акценты текста, а также вносят в звуковую картину службы особые колористические нюансы.

5. Гармонизации утрени призваны придать всему богослужению несуетный, торжественный, хотя и скорбный, характер. Это достигается с помощью конкретных композиционно-технических приемов: обилия аскетически жестковатых пустотных звучностей, преобладания функционально сглаженных аккордовых соединений, отказа от «чувствительных» созвучий типа уменьшенного септаккорда.

6. Гармонизации утрени выполнены таким образом, чтобы единообразная и узнаваемая звуковая стихия обиходного пения пребывала в состоянии постоянного вариантного изменения. В результате возникает эффект живой, дышащей музыкальной ткани; создается атмосфера непосредственного, «сиюминутного» духовного и душевного проживания евангельских событий Великой Пятницы.

7. Тщательная фиксация о. Матфеем своих музыкальных идей, вплоть до мельчайших подробностей, свидетельствует о том, что непрерывная вариативность рассматривалась им как важнейшее свойство музыкального строя монументального богослужения. Есть основание предполагать, что подготовленные им участники лаврского хора знали музыкальный текст утрени так же подробно, как и сам регент. Иначе стиль о. Матфея упростился бы и во многом утратил свою индивидуальность.

Утреня Великого пятка в гармонизации о. Матфея, несомненно, представляет собой грандиозное, глубоко продуманное и тщательно выполненное текстомузыкальное целое. В нем органично соединяются богословская основа, молитвенный настрой, практика обиходного осмогласия, искусство хорового интонирования, укорененное в православной традиции осознание сути богослужебного пения, виртуозное владение вариантами гармонизации и их индивидуальное преломление, тонкое понимание возможностей гармонии – символических, колористических, композиционных.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Звукорежиссер И. П. Вепринцев вспоминает: «Люди его хора, большинство из которых не имели музыкального образования, под его руководством не просто пели. Они творили молитвенное пение. И это было самым замечательным в его творчестве. О. Матфей был беспредельно требовательным, не пропускал никаких неточностей. Он просил меня следить за чистотой звучания. Помню такой случай. Писали одно песнопение. Долго возились, были интонационные проблемы. И вдруг я услышал: “О, Софроний! У тебя нет ангела в глазах. Сойди со сцены”» [1, с. 62].

[2] В авторских гармонизациях о. Матфей опирается, главным образом, на рекомендации Кастальского [6].

[3] Из беседы Н. Г. Денисова с архимандритом Матфеем [8, с. 10–38].

[4] Вопрос многораспевности рассматривается в диссертационной работе В. Е. Гиливеря [4, с. 141–149].

[5] Свято-Смоленская Зосимова пустынь – мужской монастырь в Александровской епархии Русской Православной Церкви, основанный в 1680-х годах схимонахом Зосимой – выходцем из Троице-Сергиева монастыря. До 1919 года пустынь была приписана к Троице-Сергиевой Лавре. В конце XIX – начале XX вв. хором братии Зосимовой пустыни руководил образованный церковный музыкант иеромонах Нафанаил (Бачкало), репрессированный в 1930 г. [2].

[6] Этот напев хорошо известен многим нашим соотечественникам по пасхальной стихире «Воскресение Твое, Христе Спасе» или по пьесе «В церкви» из «Детского альбома» Чайковского.

[7] В преуведомлении к своему пособию Кастальский писал: «<…> правильно понять текст и распределить его по напеву со смыслом – представляет первую задачу каждого регента <…>. Если к такой предварительно обдуманной работе присоединить гармонизацию, более отвечающую общему настроению данного песнопения, то, не выходя из пределов требования устава (исполнять песнопение на определенный глас), можно достигнуть большего соответствия между музыкой и текстом. Употребление унисонов в местах, требующих большей силы, суровости или необычайности выражения, или энергии, могло бы иногда способствовать усилению впечатления» [6, с. 4–5]. Исключительно высоко оценивает гармонические и фактурные находки Кастальского Н. С. Гуляницкая, справедливо утверждая, что в его обработках «мелодия древнего роспева отсвечивает всеми гранями в сонорном пространстве догматического песнопения» [5, с. 60].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Веприцев И.* Он был не только великий регент, но и потрясающий музыкант-психолог // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль): Материалы. Воспоминания. Исследования. СПб.: Пушкинский Дом, 2017. С. 57–68.

2. *Волковинский С.* Жизненный путь и творческое наследие иеромонаха Троице-Сергиевой Лавры Нафанаила (Бачкало) // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства, 2008. Вып. 2 (3). С. 139–146.

3. Всенощное бдение / сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2010. 492 с.

4. *Гиливеря В.* Осмогласие как интонационная система современного православного богослужения: дисс. … канд. иск. Новосибирск, 2008. 322 с.

5. *Гуляницкая Н.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.

6. *Кастальский А.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М.: Московские Православные регентские курсы. 60 с.

7. Литургия. Нотный сборник. Неизменяемые песнопения для однородных хоров / сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2007. 605 с.

8. *Матфей* (*Мормыль*), *архимандрит*. На чужом основании я никогда ничего не строил / Беседа архимандрита Матфея с Н. Г. Денисовым // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). СПб.: Пушкинский Дом, 2017. С. 10–38.

9. Песнопения Постной Триоди / сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2010. 269 с.

10. Песнопения Страстной седмицы / Сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2010. 431 с.

11. Последование Страстей Христовых. Утреня Великого Пятка: для однородного хора / сост. архим. Матфей (Мормыль). М.: Живоносный источник, 1997. 104 с.

REFERENCES

1. *Veprintsev I.* On byl ne tol'kovelikii regent, no i potriasaiushchii muzykant-psikholog. [He Was Not Only a Great Regent, but Also a Terrific Musician-Psychologist] // Rytsar' regentskogo sluzheniia otets (Mormyl'): Materialy. Vospominaniia. Issledovaniia [Knight of the Regency Service, Father Matthew (Mormyl). Materials. Memorials. Researches] / Sost. N. G. Denisov, N. A. Filatov. SPb.: Pushkinskii Dom Press, 2017. P. 57–68.

2. *Volkovinskii S.* Zhiznennyi put' i tvorcheskoe nasledie ieromonakha Troitse-Sergievoi Lavry Nafanaila (Bachkalo) [Life Path and Creative Heritage of the Hieromonk of the Trinity Sergius Lavra Nathanael (Bachkalo)]. Moscow: Vestnik PSTGU V. Muzykal'noe iskusstvo khristianskogo mira [Musical Art of Christian World]. 2008. Ed. 2 (3). P. 139–146.

3. Vsenoshhnoe bdenie [All-Night Vigil] / sost. Arhim. Matfej (Mormyl') [Archimandrite Matthew (Mormyl)]. M.: Svjato-Troickaja Sergieva Lavra [The Holy Trinity-St. Sergius Lavra], 2010. 492 p.

4. *Giliveria V*. Osmoglasie kak intonatsionnaia sistema sovremennogo pravoslavnogo bogosluzheniia. [Osmoglasie as the Intonation Basis of Modern Orthodox Worship]: PhD Thesis. Novosibirsk: M. I. Glinka Novosibirsk Conservatory, 2008. 322 p.

5. *Gulianitskaia N.* Poetika muzykal'noi kompozitsii. Teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki XX veka. [Poetics of a Music Composition. Theoretical Aspects of Russian Spiritual Music of the 20th Century]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury Press, 2002. 432 p.

6. *Kastal'skii A.* Prakticheskoe rukovodstvo k vyrazitel'nomu peniiu stikhir pri pomoshchi razlichnykh garmonizatsii. [Practical Guide to Expressive Singing of Stichera through Various Harmonizations]. Moscow: Pravoslavnye regentskie kursy [Ortodox Regent Cources], 2005. 60 p.

7. Liturgiia. Notnyi sbornik. Neizmeniaemye pesnopeniia dlia odnorodnykh khorov. [Immutable Chants for Church Choirs]. / Sost. Arkhim. Matfei (Mormyl'). Moscow: Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra Press, 2007. 605 p.

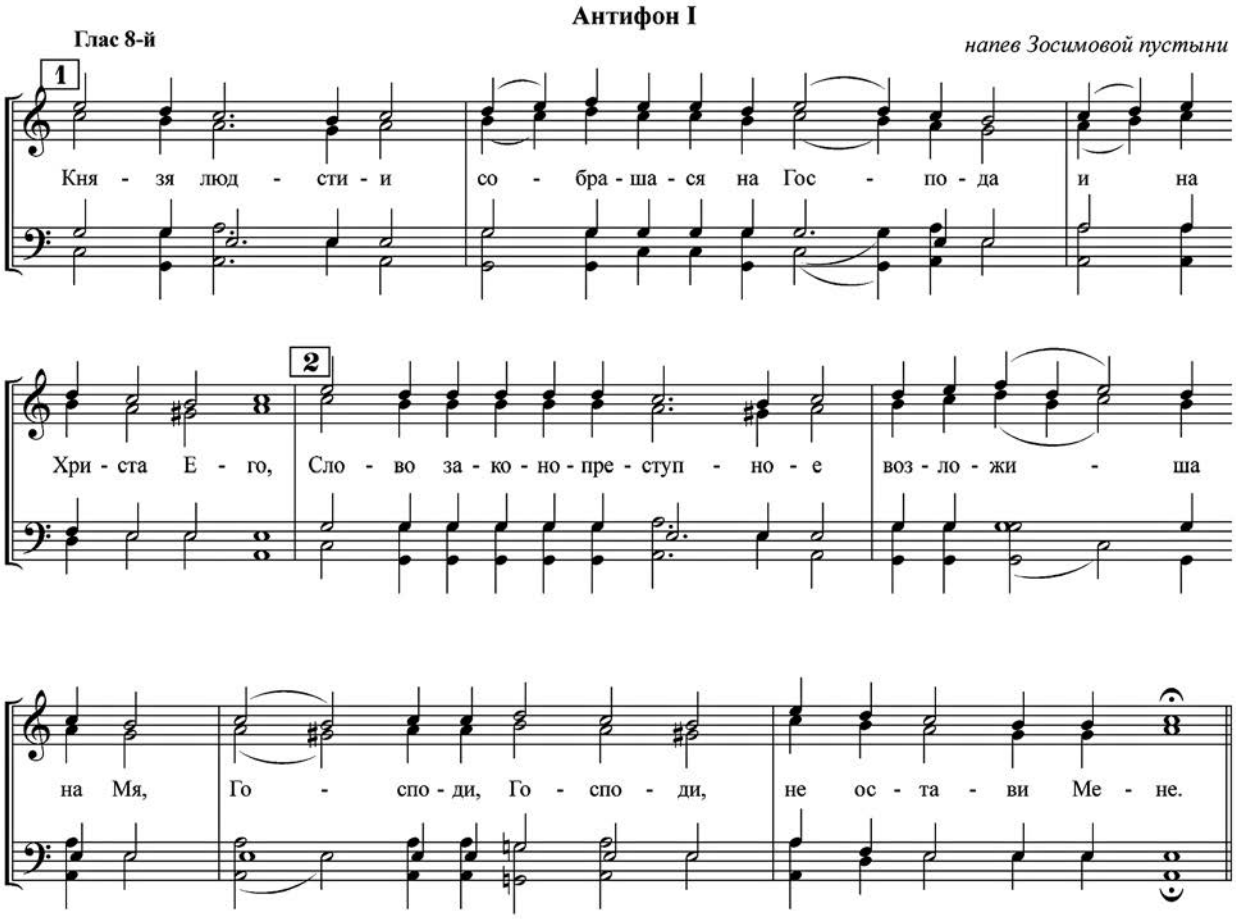
8. Matfei (Mormyl'), arkhimandrit. Na chuzhom osnovanii ia nikogda nichego ne stroil [I have never built anything on another's basis] / Beseda arkhimandrita Matfeia s N. G. Denisovym [Interview of Archimandrite Matthew with N. G. Denisov] // Rytsar' regentskogo sluzheniia otets Matfei (Mormyl') [Knight of the Regency Service, Father Matthew (Mormyl). Materials. Memorials. Researches]. Saint-Petersburg: Pushkinskii Dom Press, 2017. P. 10–38.

9. Pesnopeniia Postnoi Triodi. Notnyi sbornik [Hymns of the Lenten Triodion. Music Collection] / Sost. Arkhim. Matfei (Mormyl'). Moscow: Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra Press, 2010. 269 p.

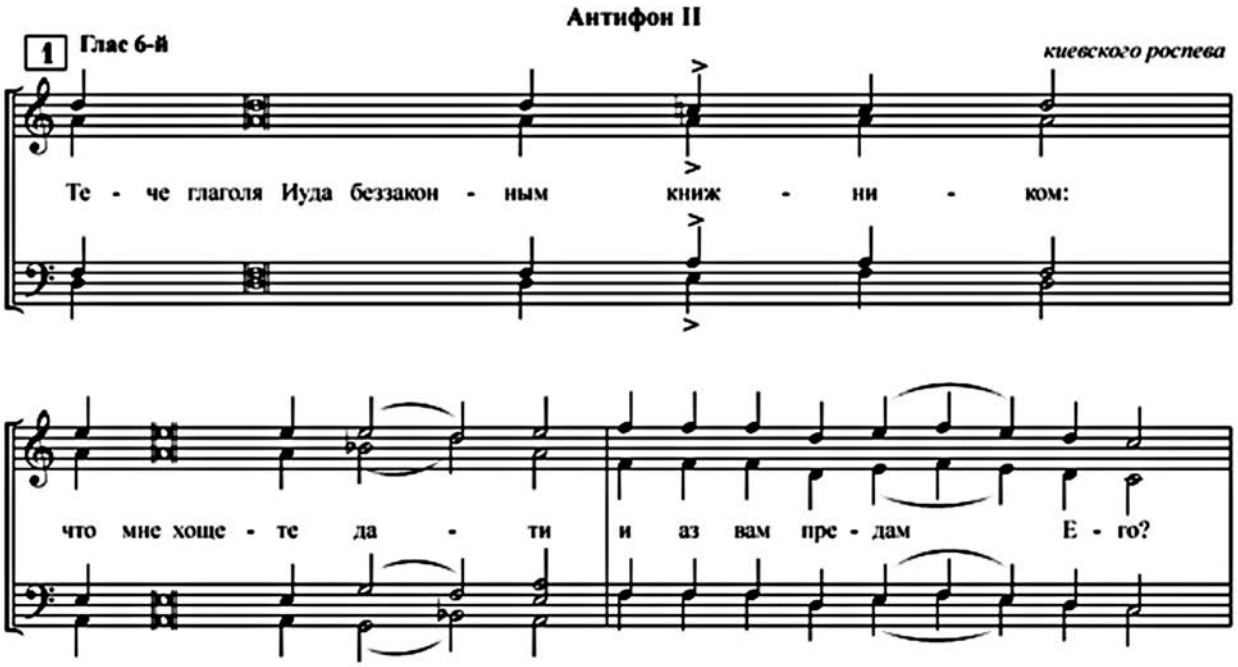
10. Pesnopeniia Strastnoi sedmitsy. Notnyisbornik. [Chants of Holy Week. Music Collection]. / Sost. Arkhim. Matfei (Mormyl'). Moscow: Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra Press, 2010. 431 p.

11. Posledovanie Strastei Khristovykh: Utrenia Velikogo Piatka dlia odnorodnogo khora [The Passion of the Christ: Matins of Great and Holy Friday] / sost. arkhim. Matfei (Mormyl'). Moscow: Zhivonosnyi Istochnik Press, 1997. 104 p.

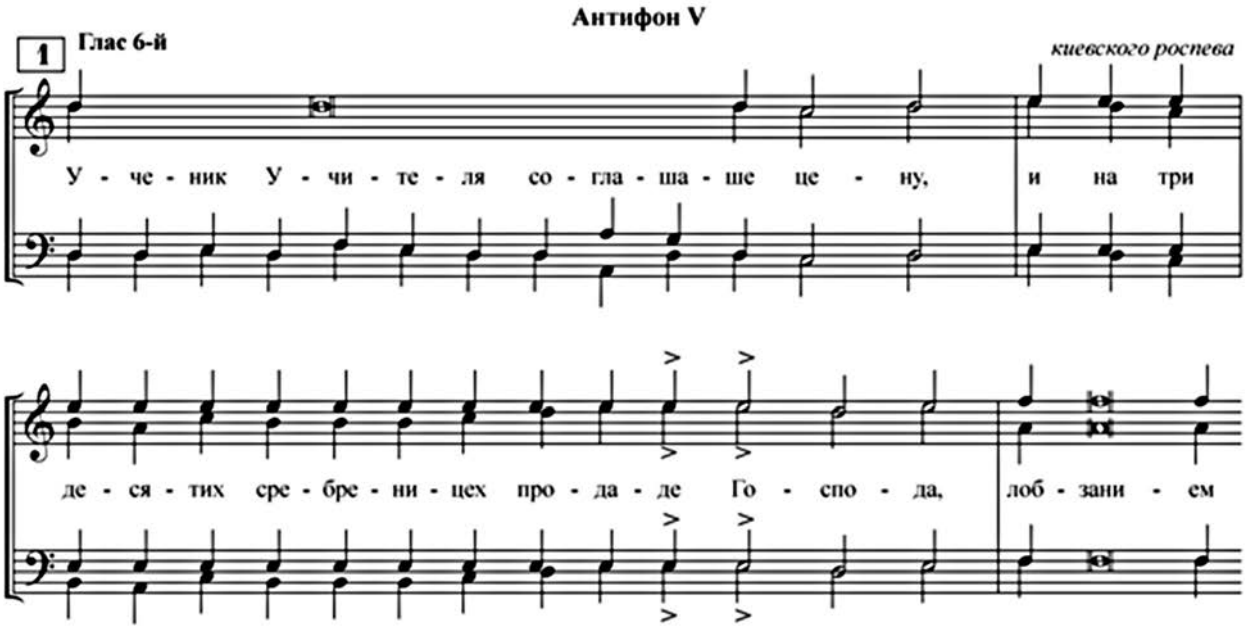
Пример 1.



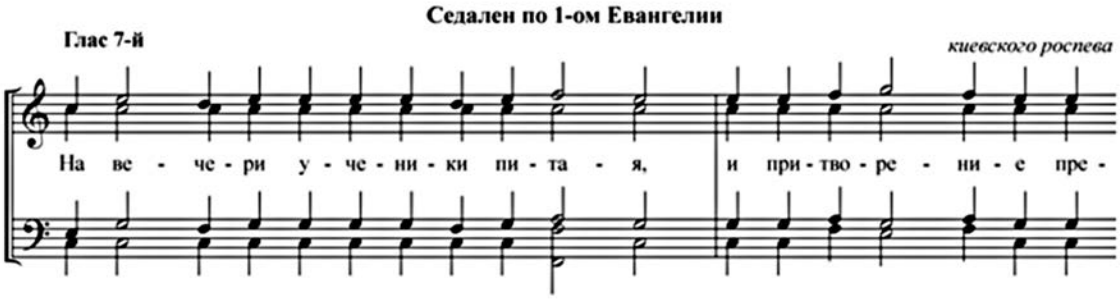
Пример 2.



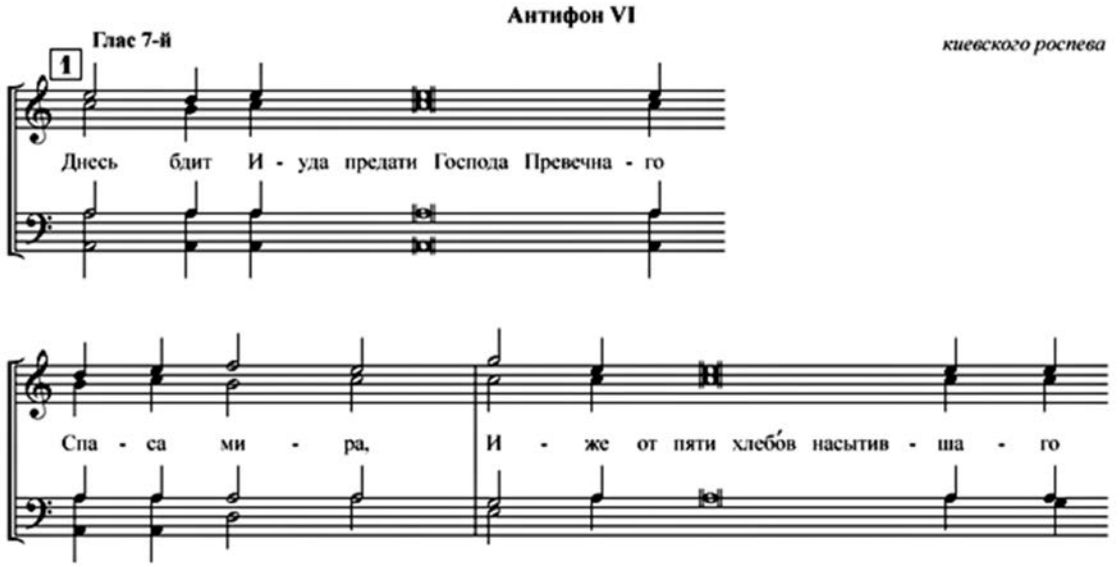
Пример 3.



Пример 4.



Пример 5.



ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ ОБИХОДНОЙ ГАРМОНИЗАЦИИ В УТРЕНИ ВЕЛИКОГО ПЯТКА АРХИМАНДРИТА МАТФЕЯ (МОРМЫЛЯ)

Статья посвящена одному из важнейших богослужений годового круга Русской Православной Церкви, утрене Великого пятка, и ее музыкальному воплощению в песнопениях, гармонизованных архимандритом Матфеем (Мормылем).

Автор статьи сосредоточивается на анализе антифонов и седальнов, которые составляют основное музыкальное содержание утрени. На конкретных примерах показывается, какую логику музыкального развития избирает архимандрит Матфей для звукового воплощения событий Страстной Пятницы. Он предпочитает мелодически наиболее строгие версии уставных гласовых напевов: это киевский роспев (гласы 1, 3, 4, 5, 6 и 7) и роспев Зосимовой пустыни (гласы 2 и 8). Уставной напев везде остается неизменным, гармонизация же существенно индивидуализирована.

По наблюдениям автора, замысел архимандрита Матфея состоит в создании равновесия между привычным для паствы обиходным звучанием гласового напева и авторскими вариантами гармонизации. Наиболее явственные изменения касаются киевского роспева 7-го гласа (он перенесен из мажора в минор) и киевского роспева 6-го гласа, который представлен в разных фактурных формах.

Автор приходит к выводу об опосредованности гармонизации содержанием распеваемых богослужебных текстов. Омрачение ладового колорита, применение жестковатых пустотных вертикалей, отступления от полнозвучного четырехголосия, – все эти гармонические приемы призваны подчеркнуть наиболее значимые фрагменты молитвословий и настроить молящихся на углубленное осмысление и переживание ключевых событий Евангельской истории.

Ключевые слова: архимандрит Матфей, гармонизация, многоголосие, фактура, уставной напев.

ABOUT THE INDIVIDUAL INTERPRETATION OF EVERYDAY CHURCH SERVICE HARMONISATION IN THE MATINS OF GREAT AND HOLY FRIDAY BY ARCHIMANDRITE MATTHEW (MORMYL)

The article is devoted to one of the most important divine services of the annual circle of the Russian Orthodox Church, Great and Holy Friday and its musical embodiment in the hymns harmonized by Archimandrite Matthew (Mormyl). The author of the article concentrates on the analysis of antiphons and sedans, which constitute the basic musical content of the matins service. Specific examples show the logic of musical development chosen by Archimandrite Matthew for the sound embodiment of the events of Great Friday. He prefers melodically the most stringent versions of the statutory vowel tunes: this is the Kievan rospev (voices 1, 3, 4, 5, 6 and 7) and the Tunes of the Zosimova desert (voices 2 and 8). The statutory melody remains unchanged everywhere, harmonization is essentially individualized. According to the author's observations, the intention of Archimandrite Matthew is to create the balance between the habitual for the flock of the everyday sound of the choral tune and the author's variants of harmonization. The most pronounced changes concern the Kievan rospev of the 7th voice (it is transferred from the major to the minor) and the Kievan rospev of the 6th voice, which is represented in various textural forms. The author comes to the conclusion that harmonization is mediated by the content of the liturgical texts being sung. Distortion of the harmonic color, the use of harsh void verticals, deviations from the full-sound four-voice music texture – all these harmonic techniques are intended to emphasize the most significant fragments of prayer and set the prayers for an in-depth comprehension and experience of key events of the Gospel history.

Keywords: Archimandrite Matthew, harmonization, polyphony, texture, statutory melody.

Старостина Татьяна Алексеевна
кандидат искусствоведения
доцент кафедры истории русской музыки
МГК им. П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
e-mail: i.starostin@gmail.com

Starostina Tatyana Alekseevna
PhD in History of Arts
Associate Professor of Russian Music History Department
Moscow State Tchaikovsky Conservatory
Russia, 125009, Moscow
e-mail: i.starostin@gmail.com

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10003

Е. В. КАРМАН

Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки

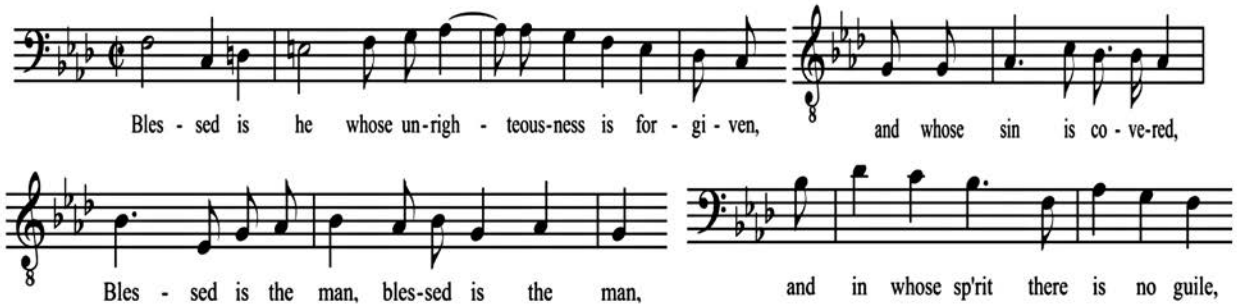
ПОЛНЫЙ АНТЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОМАСА ТОМКИНСА

Томас Томкинс (Thomas Tomkins, 1572–1656) – выдающийся английский композитор конца XVI – начала XVII столетий, внёсший огромный вклад в развитие англиканской богослужебной музыки, создав свыше ста антемов. Его антемное творчество отличается ориентацией на предыдущее поколение во главе с Уильямом Бёрдом, при этом оно обладает самобытными музыкально-стилистическими чертами, в том числе связанными с межжанровыми и межстилевыми влияниями. Многие из сочинений сохранились в монументальном томе «Musica Deo Sacra et Ecclesiae Anglicanae; or Music dedicated to the Honor and Service of God, and to the Use of Cathedral and other Churches of England» (London: William Godbid, 1668), который содержит службы, псалмы, прозы и около 100 антемов. Основной объём богослужебной музыки написан Томкинсом для Вустерского собора (1596–1654) и для Королевской капеллы (ок. 1620 и до конца жизни).

Большая часть антемов Томкинса принадлежит к исторически раннему полному типу, в котором весь текст поётся хором, преимущественно без сопровождения. Количество голосов колеблется от 3 до 12, с преобладанием 3-, 4- и 5-голосия. В сквозных музыкальных композициях Томкинс опирается на строение текста, выделяя в качестве синтаксической единицы словесные фразы и завершённые по смыслу предложения, которые ясно отмечает цезурой, в первую очередь, ритмической и гармонической. Обращает на себя внимание ряд антемов («Awake up, my glory», «Deal with me», «O Lord God of hosts», «O how amiable», «Praise the Lord, O my soul»), включающих точное или чаще варьированное повторение смежных разделов. Разделы композиции выстраиваются по мотетному принципу с опорой на имитационное проговаривание сегментов вербальной основы. При этом автор активно использует контрапункт simplex, разнообразные формы внутренней ансамблировки партий (в антемах от 4 и более голосов).

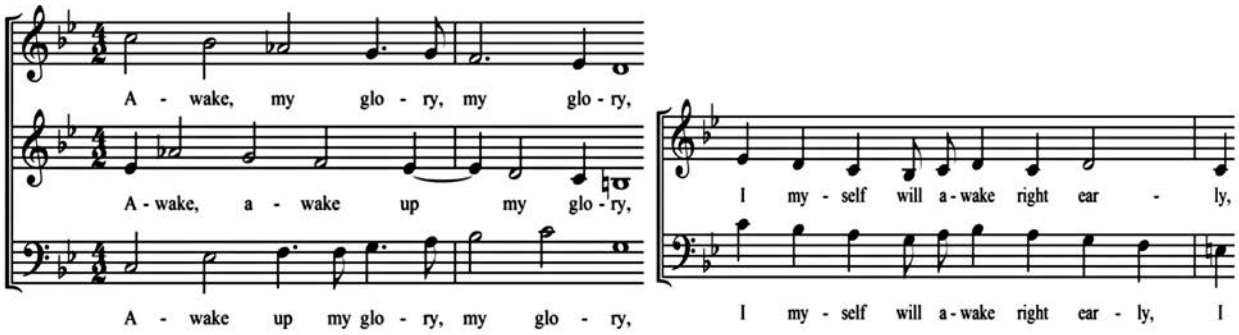
Умеренностью и простотой письма характеризуются 3-голосные антемы. Но композитор, опираясь на обычные для мотета фактурные средства, достигает музыкальной выразительности посредством ритмического многообразия. Ярким примером этому является «Blessed is he», где пропосты имитационных разделов имеют индивидуальное ритмическое решение:

Пример 1.
T. Tomkins «Blessed is he», тт. 1–4, 10–11, 16–18, 27–29.



В таких антемах проявляется характерная для Томкинса фактурно-стилистическая особенность – параллельное движение голосов как утолщённое проведение основной контрапунктической темы или пропосты, либо как заключительное каденционное объединение партий, зачастую с синкопированным соотношением:

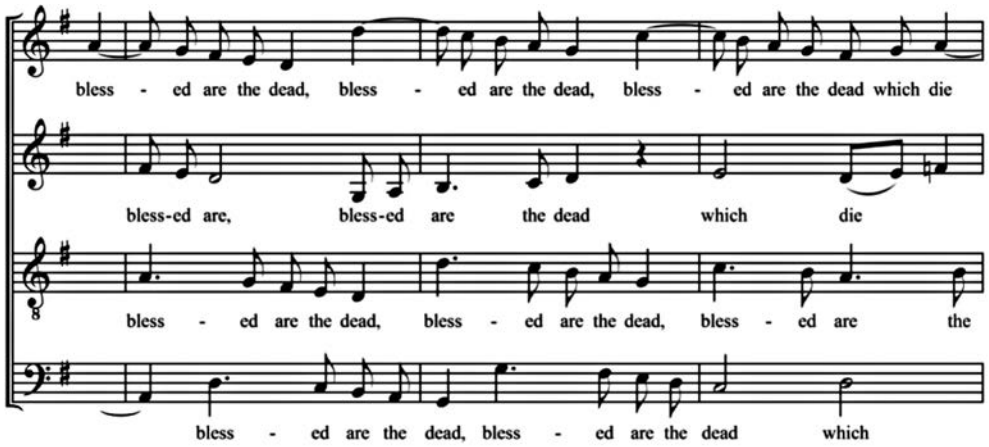
Пример 2.
T. Tomkins «Awake up, my glory», тт. 1–2, 5–6.



С точки зрения композиционного решения среди 3-голосных антемов выделяется два типа. Количественно преобладает сквозное мотетное строение («Blessed is he», «Hear my prayer, O Lord», «O Lord God of hosts», «Out of the deep», «Glory be to the Father», последний завершается продолжительным распеванием «Аллилуйя»). Реже в песнопениях встречается точное или вариантное повторение второго/третьего разделов; в них репризность используется как прием выделения важной мысли текста – готовность псалмопевца с раннего утра славить Бога на лютне и арфе в «Awake up, my glory» («Awake up, my glory; awake, lute and harp: *I myself will awake right early*»), милость Божья как причина Его внимания к человеку в «Deal with me» («Deal with me, O Lord, according to thy name *for sweet is thy mercy*»), истинность Всемогущего Господа в «O Lord God of hosts» («*thy truth, most mighty Lord, is on every side*»).

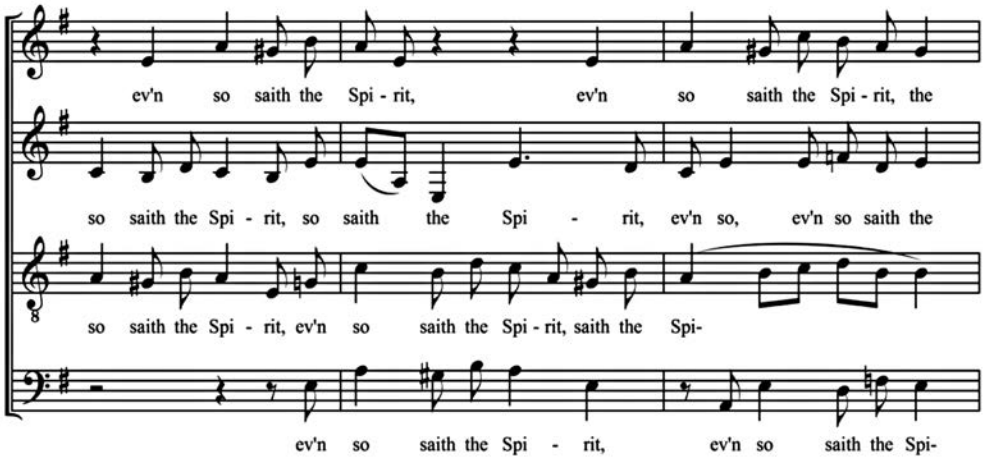
В антемах на 4 голоса в число сквозных композиций не входит «O how amiable» с репризным повторением последней жизнеутверждающей строки «My heart and my flesh rejoice in the living God». Наблюдается более разнообразный спектр фактурных решений. Так, примечателен «I heard a voice from heaven» (Откр. 14:13), в котором композитор использует богатый арсенал взаимодействия партий. Речь Иоанна Богослова выделена контрапунктом simplex. Прямая же речь голоса с небес «благословенны мертвые» претворена 3-голосной канонической имитацией с нисходящей пропостой («вершина-источник»), при этом альт уравновешивает звучание восходящим противодвижением:

Пример 3.
T. Tomkins «I heard a voice from heaven».



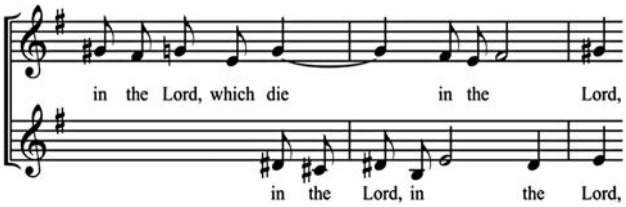
Особую творческую изобретательность Томкинс проявляет в ансамблировке голосов на словах «Even so, saith the Spirit», где свободный контрапункт средних голосов окружается имитационной перекличкой верхнего и нижнего, передавая звучание небесного гласа:

Пример 4.
T. Tomkins «I heard a voice from heaven».



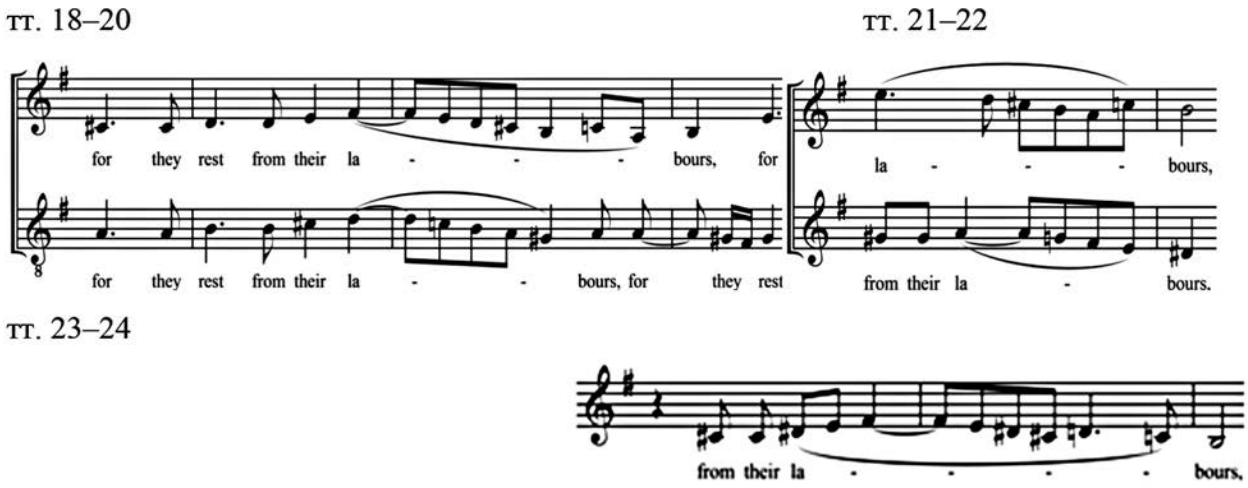
Этот антем примечателен и в отношении интонационно-гармонической семантики. Риторически выразительным аккордовым сочетанием и неподготовленным секундовым задержанием композитор выделяет фразу «умирающие в Господе»:

Пример 5.
T. Tomkins «I heard a voice from heaven», тт. 11–13.



Подобные средства – хроматизмы и catabasis – акцентируют слово «labours», подчёркивая нелегкость прижизненных трудов людей, от которых они получат успокоение, умерев в Господе:

Пример 6.
T. Tomkins «I heard a voice from heaven».



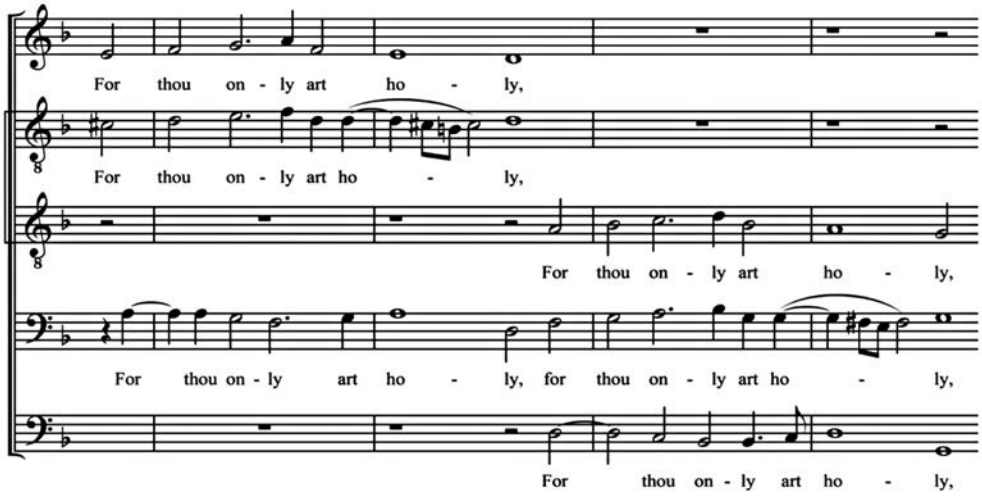
Среди мотетных композиций 5-голосных антемов примечателен «O praise the Lord all ye heathen», в котором вариантный повтор музыкального построения в контрапункте simplex, выделяющего фразы о милости и истине Бога (Пс. 117:1–2), привносит в форму черты рефренности:

Таблица 1

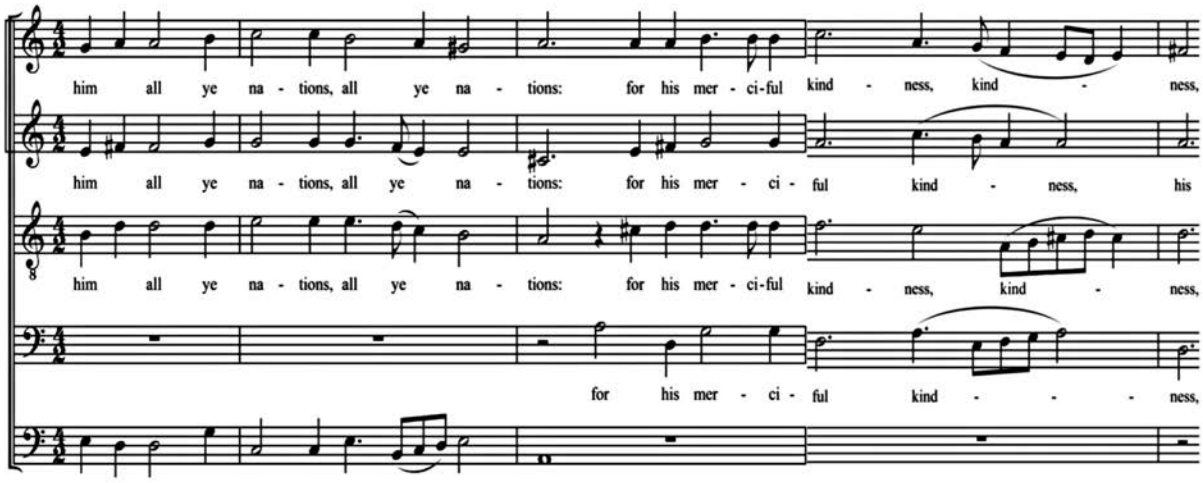
Оригинальный текст	Дословный перевод
(A) O praise the Lord all ye heathen: **(B) praise Him, all ye nations, for his merciful kindness** (C) is ever more and more towards us, **(B) and the truth of the Lord endureth for ever.** (C_1) Praise ye the Lord our God.	О, Хвалите Господа все язычники, Хвалите Его все племена, ибо Его милосердие Все больше и больше к нам И истина Господа вечна. Хвалите Господа, Бога нашего.

В «Have mercy upon me, O God» обнаруживается слитная сквозная композиция, в которой сглажены цезуры между разделами посредством интенсивного имитационного развития. Преобладающее постоянное фактурное обновление музыкальной ткани в ряде антемов, очевидно, связано с потенциально большим разнообразием вариантов сочетания голосов в условиях 5-голосия. Композитор зачастую использует 3–4-х голосную группировку партий:

Пример 7.
T. Tomkins «Great and marvellous are thy works, тт. 27–30.

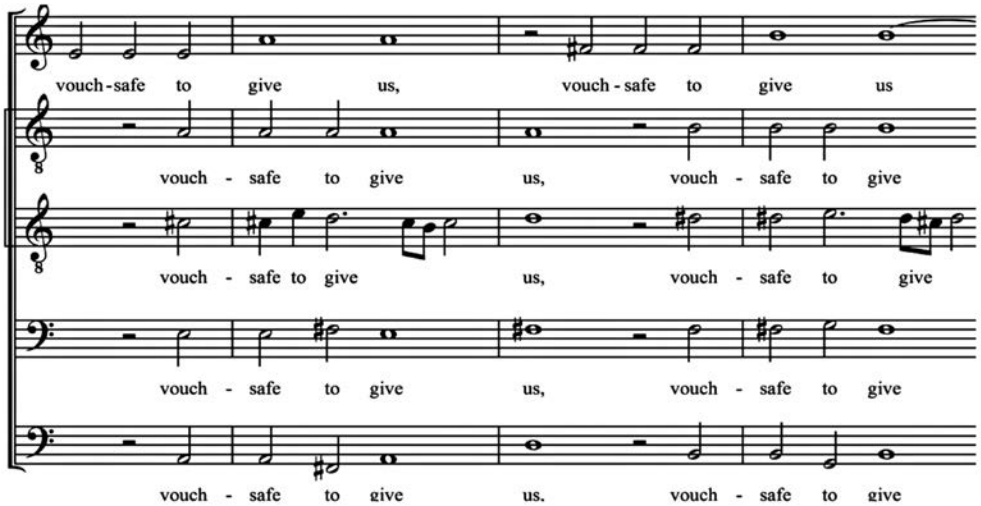


T. Tomkins. «O praise the Lord all ye heathen», тт. 4–8.



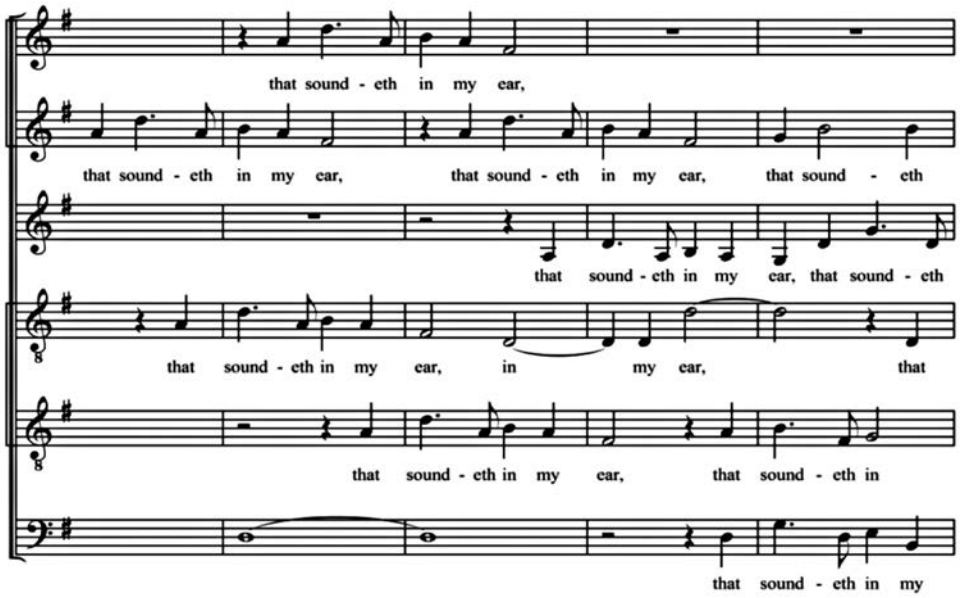
Эпизодически в музыкальную ткань вводится респонсорное сочетание группы голосов с «солирующей» верхней, реже средней (тенор) партией. Подобная автономизация отдельных партий, присущая антемам с разным исполнительским составом, наделяет полное хоровое звучание чертами версового типа[1] (антемы с солирующим голосом). Применение этого фактурного приёма объяснимо не только его особыми выразительными возможностями, но и творческим опытом Томкинса.

Пример 8.
T. Tomkins «Almighty God, the fountain», тт. 60–63.



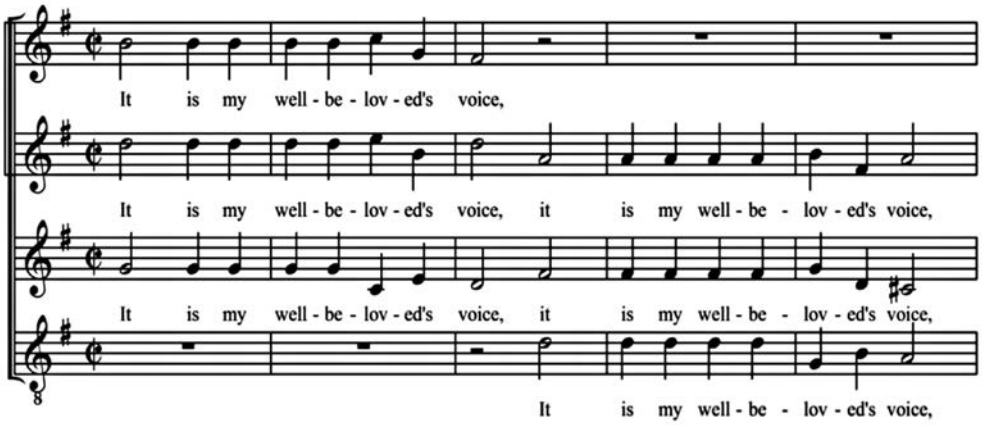
Для девяти сквозных по строению 6-голосных антемов характерно интонационное родство материала разделов, последовательное использование канонической имитации, зачастую мотивированное образно-выразительным планом. С этой точки зрения весьма показательным является ликующий любовно-лирический антем «It is my well-beloved's voice» (Песн. 2:8). Все пропосты контрастных разделов композиции имеют общую – инициальную квартовую интонацию. Её многократные повторы посредством секвенций или, чаще, бесконечной канонической имитации имеют и выразительное значение – продление эмоционального переживания каждой музыкальной мысли:

Пример № 9.
T. Tomkins «It is my well-beloved's voice», тт. 8–12.



Не менее примечателен каденционный план антема с опорой на тонико-автентические отношения. Они заданы уже в повторении начальной темы и далее выделяются кварто-квинтовыми педалями низких партий хора:

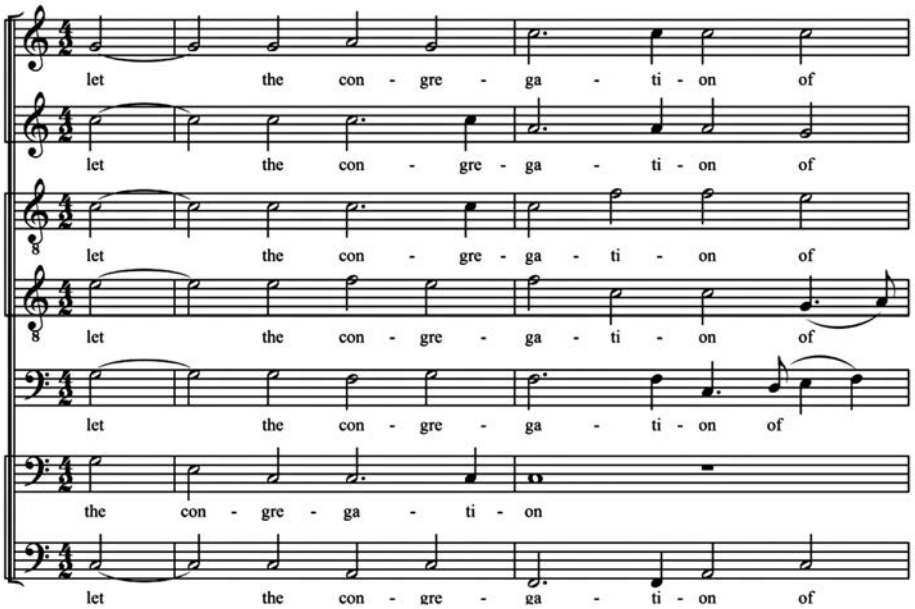
Пример № 10.
T. Tomkins «It is my well-beloved's voice», тт. 1–5.



«It is my well-beloved's voice» также интересен с точки зрения фактурной организации. Деление партий на два полухория есть только в начале антема, преобладают же парные 2-голосные имитации в самых разнообразных комбинациях, а во второй половине антема – 6-голосная имитационная ткань. При этом плотность фактуры разрежается введением ритмических педалей или «хоральной» мелодии, изложенной крупными длительностями и внешне напоминающей изложение cantus firmus'a. Кроме того, построения завершаются, как правило, 3-, 4-, 5-голосными клаузулами, за исключением крайних разделов. Все это, наряду с имитационным наложением границ построений, обеспечивает континуальность музыкального движения, а также легкость и прозрачность общего звучания.

Решение композиционной и фактурно-технической сторон в немногочисленной группе 7-голосных («Be strong and of a good courage», «O sing unto the Lord a new song»), 8- («O God, the proud are risen») и 12-голосного антемов («O praise the Lord all ye heathen») сходно с произведениями с меньшим количеством партий. Многоголосие также трактуется как единая ткань с эпизодическим делением на полухория – как смешанные (а), так и однородные (б) по составу:

Пример № 11.
T. Tomkins «O sing unto the Lord a new song»а), тт. 27–29.



saints sing praise un - to him,
saints sing praise un - to him, sing praise un - to
saints sing praise un - to him, sing praise un - to
saints sing praise un - to him, un - to
saints sing praise un - to him, sing praise un - to him, sing praise un - to
sing praise un - to him, sing praise un - to
saints sing praise un - to him,

б) T. Tomkins «O God, the proud are risen», тт. 61–64.

and great in good - ness and truth,
and great in good - ness and truth,
and great in good - ness and truth,
and great in good - ness and truth,
and great in good - ness and truth,
and great in good - ness and truth,
and great in good - ness and truth,
and great in good - ness and truth,

Технически сложным и искусным является хвалебный 12-голосный «O praise the Lord all ye heathen», полифоническое письмо в котором близко палестриновскому. Возможно, этот антем относится к ранним работам Томкинса, так как последующие произведения характеризуются более тонким музыкальным воплощением смыслов вербального текста, использованием хроматизмов, красочными тембровыми сочетаниями, опорой в некоторых из них, прежде всего, не на мелодическую горизонтальную логику, а на гармоническую координацию голосов с кварто-квинтовой логикой чередования созвучий.

При таком разнообразии в организации музыкальной ткани во всех антемах Томкинса наблюдается типичное для его письма использование канонических секвенций, бесконечных канонов, терцового дублирования партий и ритмической выразительности пропост.

В целом в полных антемах композитора выражается единая стилистическая идея, связанная с новым ощущением фактуры, разнообразной и нестабильной по количеству голосов. Наблюдается яркое отражение принципов многохорной композиции, концертных принципов соревновательности, состязательности, получающих воплощение в виде гибкой ансамблировки голосов, антифонного деления партий на полухория.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1]Объяснение термина «версовый антем» см. в статье Карман Е. Историко-терминологический и композиционно-стилистический аспекты англиканского антема [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дубравская Т.* История полифонии. М.: Музыка, 1996. Вып. 2-Б: Музыка эпохи Возрождения. 413 с.

2. *Карман Е.* Историко-терминологический и композиционно-стилистический аспекты англиканского антема // Научное мнение. 2015. № 5. С. 89–94.

3. *Лыжов Г.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века: На примере Magnum opus musicum Орландо ди Лассо: дис. ... канд. иск. М., 2003. 200 с.

4. *Симакова Н.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985. 360 с.

5. *Mees A.* Choir and choral music. New York: Charles Scribner's Sons, 1911. 251 p.

6. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

REFERENCES

1. *Dubravskaja T.* Istorija polifonii [History of Polyphony]. Moscow: Music Press, 1996. Issue. 2-B: The Renaissance Music. 413 p.

2. *Karman E.* Istoriko-terminologicheskii i kompozitsionno-stilisticheskii aspekty anglikanskogo antema / Nauchnoe mnenie [Scientific opinion]. 2015. № 5. P. 89–94.

3. *Lyzhov G.* Teoreticheskie problemy motetnoj kompozicii vtoroj poloviny XVI veka: Na primere Magnum opus musicum Orlando di Lasso: dissertacija ... kandidata iskusstvovedenija [Theoretical Problems of the Motet Composition of the Second Half of the 16th Century: on the Example of Magnum Opus Musicum by Orlando di Lasso: PhD Thesis. Moscow, 2003. 200 p.

4. *Simakova N.* Vokal'nye zhanry jepohi Vozrozhdenija [Vocal Genres of the Renaissance]. Moscow: Music Press, 1985. 360 p.

5. *Mees A.* Choir and Choral Music. New York: Charles Scribner's Sons, 1911. 251 p.

6. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. 2001. 1 (CD-ROM).

ПОЛНЫЙ АНТЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОМАСА ТОМКИНСА

Статья посвящена композиционно-стилистической характеристике антемов полного типа Томаса Томкинса – крупнейшего английского композитора рубежа XVI–XVII веков. Целью статьи является рассмотрение на материале творчества Томкинса модели полного антема на стыке двух эпох – Возрождения и Барокко; на ее достижение направлен анализ композиции и стилистики, полифонического письма. Отмечается опора на стилистику произведений Уильяма Бёрда. Сквозные музыкально-текстовые композиции отличаются ясными ритмо-гармоническими цезурами между разделами, которые представляют собой имитационное проговаривание синтаксических единиц вербальной основы. В небольшой группе антемов встречается преимущественно вариантный повтор смежных разделов, свидетельствующий о преломлении песенных принципов формообразования. Во всех антемах, как в трёх-пятиголосных, преобладающих в наследии Томкинса, так и в шести-двенадцатиголосных, композитор заботится о слышимости слов, опираясь преимущественно на музыкально-текстовую силлабику и различные приёмы разряжения фактуры, в том числе ритмическое педальное укрупнение партий, выключение одного из голосов фактуры. Своеобразно полифоническое письмо антемов Томкинса, в котором разрабатывается имитационно-каноническая техника, применяется дублирование партий в терцию. В хоровых партитурах антемов претворяются черты версового типа антема, также представленного в творчестве Томкинса. Автор использует разнообразные формы ансамблировки голосов (в антемах от четырёх/пяти и более голосов), включая в фактурную ткань принципы многохорности, отражающие тенденцию «итальянизации» музыкальной стилистики.

Ключевые слова: англиканская музыка, полный антем, Томас Томкинс.

FULL ANTHEM IN THE WORKS BY THOMAS TOMKINS

The article is devoted to compositional-stylistic characteristics of anthems of the full type by Thomas Tomkins – one of the great English composers of the turn of the 16-17th centuries. The purpose of the article is to consider, on the basis of Tomkins' works, a model of the full anthem at the junction of two epochs – the Renaissance and the Baroque. The article gives the analysis of composition, stylistics, and the specifics of polyphonic writing. There is a reliance on the style of works by William Byrd. End-to-end musical and textual compositions are distinguished by clear rhythm-harmonic cadence between sections, which are the imitation pronunciation of syntactic units of the lyrics. In a small group of anthems, a predominantly variant repetition of adjacent sections occurs, indicating a refraction of the song principles of compositional formation. In all the anthems, both the three-five-voiced ones (predominant in Tomkins' heritage) and six or twelve-voiced ones, the composer cares about the audibility of words, relying primarily on the musical-text syllabic and various methods of defusing the texture, including rhythmic pedal enlargement of the party, putting off one of the voices in the texture. There is a peculiarly polyphonic writing of Tomkin's anthems, in which an imitation canonic technique is developed, duplication of parties in the interval of third is used. In the choral scores of the anthems, there are some features of the verse type of anthems, as this type is also represented in Tomkins' works. The composer uses a variety of forms of voice ensemble (in anthems of four / five or more voices), including the multi-choir principles into the music texture, that reflects the tendency of «Italianization» of musical stylistic.

Key words: Anglican music, full anthem, Thomas Tomkins.

Карман Елена Витальевна
преподаватель
Новосибирский музыкальный колледж имени А. Ф. Мурова
Россия, 630099, Новосибирск
e-mail: elenakrmn@yandex.ru

Karman Elena V.
teacher at A. F. Murov Novosibirsk Musical College
Russia, 630099, Novosibirsk
e-mail: elenakrmn@yandex.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10004

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

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ВОИНСКИЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКЕ ПАРАДОВ РАБОЧЕ-КРЕСТЬЯНСКОЙ КРАСНОЙ АРМИИ 1918 ГОДА

В настоящей статье государственные праздники первых лет советской власти и сопровождавшая их музыка рассматриваются с целью установления преемственности в их художественном оформлении традициям отечественной культуры. В связи с этим изучается музыка военных парадов, и выявляются произведения, освященные воинской традицией и связывающие торжества XVIII–XIX вв. с новыми советскими праздниками.

Как отмечают исследователи культуры, в первые послереволюционные годы продолжали свое существование многие из ранее сложившихся ее форм, включая праздники. Государственным праздникам, как адресованным народным массам и имеющим агитационно-пропагандистскую направленность, уделялось особое внимание. Как известно, в начале 1918 года советская власть осуществила реформу календаря, с целью его синхронизации с западноевропейским (григорианским)[1]. В календаре 1917 года «неприсутственными» еще указаны дни восшествия на престол императора, рождения и тезоименитства членов императорской семьи, церковные праздники с главным – Пасхой. Но в 1918–1919 годах устанавливается новый круг праздников и постоянные их даты (так называемый Красный календарь): «За Первомаем в течение 18–19 года присоединились дополнительно „Кровавое Воскресение“ (9/22 января), День Парижской Коммуны (18 марта), День Красной Армии (23 февраля), Память Июльских дней (3–16 июля), Октябрьская Годовщина (7 ноября)» [7, с. 56]. Были определены опорные точки годового круга: Первомай – День Интернационала, и Октябрьская Годовщина.

Маршруты движения и центры праздничных шествий оставались в основном традиционными: в Москве – Красная площадь и Ходынское поле; в Петрограде сначала «Марсово поле (Поле Жертв Революции), а позднее и Дворцовая площадь (Площадь Урицкого)» [7, с. 56]. Церемониальная сторона праздников была достаточно ограниченной и предполагала обязательное проведение демонстрации трудящихся и военного парада.

Первый парад Рабоче-Крестьянской Красной Армии был проведен 1 мая 1918 г. в День Интернационала. В связи с подготовкой его празднования В. И. Лениным был подписан Декрет о Памятниках Республики (апрель 1918). В ознаменование «великого переворота, преобразившего Россию», необходимо было ко дню 1 мая снять с площадей и улиц «некоторые наиболее уродливые истуканы» и поставить новые временные памятники. Особой комиссии «поручается подготовить декорирование города (Москвы – *В. Д.*) в день 1 мая» и заменить название улиц, эмблем, гербов и т. п. «новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России» [2].

Однако, положения Декрета не были осуществлены в полном объёме[2]; созданная в связи с его реализацией комиссия обеспечила организацию на Красной площади демонстрации и митингов, подготовку лозунгов, транспарантов и пр. Для обращения к населению города были воздвигнуты специальные трибуны и установлены грузовики; на башнях Кремля вывешены красные флаги, а Красная площадь и улицы города были украшены гирляндами [1, с. 15–17].

Праздник, посвященный Дню Интернационала, включал несколько этапов: митинг и демонстрацию на Красной площади с прохождением войск, военный парад на Ходынском поле, демонстрацию и воздушный праздник. Началось торжество в 10.30 митингом и выступлением В. И. Ленина у памятника Минину и Пожарскому, а затем переместилось к Историческому музею.

В 11.00 колонны демонстрантов с алыми стягами и революционными песнями двинулись по Красной площади. Перед колоннами рабочих шли армейские формирования Красной Армии. В небе планировал самолет, пилотируемый военным летчиком, инструктором Московской школы авиации И. Н. Виноградовым.

С Красной площади воинские части, подразделения и курсы красных командиров двигались к Ходынскому полю, на котором в 16.30 начался военный парад. На параде присутствовали В. И. Ленин, Н. К. Крупская, М. И. Ульянова. В нём принимали участие в основном части Московского гарнизона – тридцать тысяч красноармейцев и курсантов.

День Октябрьской революции (7 ноября) стал отмечаться с 1918 года. В статье «Праздник», опубликованной в газете «Правда» от 6 ноября 1918 г. рассматривалась концепция «первого за тысячи лет рабоче-крестьянского праздника»: «Он должен быть отпразднован как-то особенно, чтобы совсем не было похоже на то, как раньше устраивались празднества» [3, Л. 2]. Как и праздник 1 мая, он состоял из митинга[3], парада на Красной площади, демонстрации трудящихся и всенародной церемонии сожжения символов старого строя (на одиннадцати столичных площадях были сожжены тряпичные и соломенные чучела царя, буржуя, помещика, кулака и пр.). Парад включал прохождение формирований пехотинцев, пулеметчиков, конницы, легкой и тяжелой артиллерии и пр. Над площадью пролетали самолеты.

В 20-х годах этот праздник утвердился как один из наиболее значимых. В постановлении Президиум центрального исполнительного комитета СССР (от 26 октября 1927 года) «О праздничных днях, посвященных годовщине октябрьской революции, и об особых днях отдыха», значилось, что празднование будет проходить в течение двух нерабочих дней (7 и 8 ноября – Дни Пролетарской Революции). Парад стал главной, ожидаемой общественностью формой этого торжества.

Вслед за парадом, посвященным празднованию первой годовщины Октябрьской революции, в Москве 24 ноября 1918 года состоялось шествие войск ко Дню Красного офицера. С целью привлечения профессиональных военных кадров в ряды Красной Армии общенародный праздник был организован в нескольких городах России. В столице к курсантам с торжественной речью обратился В. И. Ленин. Во время торжества с автомобилей и самолетов разбрасывались листовки с призывом вступать в армию [6, с. 230–231].

В 1918 г. шествия проходили и по случаю проводов воинских частей и рабочих отрядов на фронт. 10 октября 3-й кавалерийский латышский эскадрон с военным оркестром прошел церемониальным маршем по центральной улице. После митинга на вокзале, эскадрон под звуки «Марсельезы» отправился на фронт [9, с. 52].

В ритуале парадов Красной Армии 1918 года сочетались инновационные и традиционные компоненты. Исследователь военно-музыкальной культуры Т. К. Маякин отмечает, что в них были сохранены основные традиционные части: построение, встреча принимающего парад лица, объезд и поздравление им участников и торжественный марш. Также сходны команды для управления войсками [5, с. 71–72]. Их организация происходила в соответствии с единовременными указами правительства и военачальников. Установление строгой регламентации порядка проведения парадов произошло лишь в 20-х годах: в 1924 г. было утверждено «Временное положение о порядке воинских торжеств» [6, с. 230–231].

Музыкальное оформление первых парадов Рабоче-Крестьянской Красной Армии практически не подлежало регламентации. На государственных и партийных мероприятиях играл «Оркестр 11-го гренадерского Фанагорийского полка», обеспечивавший и первый парад 1 мая 1918 г., а затем являвшийся официальным военным оркестром. Как отмечает его капельмейстер Л. А. Петкевич, «специального репертуара у нас не было» [4, с. 51]. Во время парадов звучали и традиционные для императорской России и новые образцы военной музыки. По воспоминаниям Л. А. Петкевича подготовку к параду 1 мая вел Н. И. Подвойский. Парад начался с того, что на Ходынку прибыл лидер большевиков. Как только В. И. Ленин вышел из машины и направился к войскам, оркестр исполнил встречный марш. Он обошел строй и поздравил воинские части. Затем он поднялся на трибуну, и начался церемониальный марш [6, с. 229]. Парад открылся колоннами военно-учебных заведений, за ними прошла рота красногвардейцев с винтовками, далее кавалерийская школа и полевые орудия в запряжке по четыре лошади к орудию. Замыкали парад самокатчики на старых полевых велосипедах [8, с. 27]. После парада последовала демонстрация.

Как подчеркивает Л. А. Петкевич, в параде первого советского праздника В. И. Лениным был внедрен новый порядок проведения торжественных шествий – «ведь никогда прежде после военных парадов не устраивались демонстрации» [8, с. 27].

Музыкальное сопровождение парада включало «Марш Преображенского полка», «Застенчивый рыцарь» («Александр-марш» Луи-Люка Луазо де Перисиуса), «Суворовский марш» («Марш суворовцев» В. Е. Фурмана), «Прощание славянки» (В. И. Агапкина), «Богдан Хмельницкий» (неизвестного автора), фанфарный марш

«Сигнал» (*Л.* А. Петкевича) [4, с. 51]. Некоторые из них сохранялись в репертуаре военных оркестров и вошли в известные нотные издания, например, «Служебно-строевой репертуар для оркестров Красной армии», «Старинные марши», «Военные марши русской армии» и др.[4]

Во время движения парада и демонстрации звучали старые революционные песни: «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу», «Красное знамя», «Марсельеза», гимн «Интернационал». Революционные песни являлись музыкальным воплощением идеи первого советского праздника. Международные гимны «Интернационал» (Э. Потье, П. Дегейтер) и «Марсельеза» (Клод Жозеф Руже де Лиль), польские песни «Варшавянка» (В. Свеницкий) и «Красное знамя» (Б. Червинский) воплощали идею торжества мирового пролетариата. «Смело товарищи в ногу» (*Л.* П. Радина) являлась символом героизма русских революционеров.

Эти произведения в 1920–30-х гг.[5] неоднократно издавались и явились важной составляющей звукового пространства парадов войск Красной Армии, а Интернационал в 1918–1922 гг. являлся государственным гимном РСФСР, а затем вплоть до 1944 г. – СССР.

Таким образом, смена социокультурной парадигмы и идеологии сопровождалось становлением массового искусства советских праздников. В художественном «производстве» участвовали профессиональные и непрофессиональные артисты, музыканты и художники, демонстрировавшие новый подход в реализации идей революции. В творческом поиске они экспериментировали, открывая новые направления в искусстве, но нередко эти открытия основывалось на преобразовании западноевропейских и отечественных традиций.

В связи с изменением идеологических оснований армии претерпевает значительные изменения и музыкальное сопровождение парадов: установка на массовость реализуется в организации сводных оркестров (1922), постепенно создается новый репертуар. Но, при общей устремленности к инновациям, в музыке парадов наблюдается и сохранение традиции, как необходимого условия национальной идентичности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Декрет о введении в Российской республике западно-европейского календаря» рассматривался в докладе А. Д. Александровой «Рождение советских праздников: смена социокультурной парадигмы», представленном на Международной научно-практической конференции «Развлечение и искусство» в ГИИИ (Москва 16–18 ноября 2016 г.).

[2] Подробнее об исполнении Декрета см.: *Шалаева Н.* План советской монументальной пропаганды: проблемы реализации. 1918–1921 годы // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 8 (337). История. Вып. 59. С. 30–35.

[3] Подробнее о подготовке шествий и митингов, см.: [Правда, 1918, *л.* 3].

[4] См.: Служебно-строевой репертуар для оркестров Красной армии. Дирекцион. Военное издательство Народного комиссариата обороны. Москва, 1945. 156 с.; Старинные марши: для духового оркестра / ред, В. Бухарова. М.: Музгиз, 1963. 40 с.; Военные марши русской армии. Избранные полковые (встречные) и исторические марши России: партитура / сост, В. М. Халилов. М.: Музыка. 2006. 232 с.

[5] Например, см.: Песенник (к 16 годовщине октября). Ростов-на-Дону: «Северный Кавказ», 1933, 128 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Военные парады на Красной площади. 3-е изд., доп. М.: Воениздат, 1987. 255 с.

2. Декрет о памятниках Республики. 12 апреля 1918 г. URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEKRET/18-04-12.htm.

3. И. Р. [б. и.] Праздник // Правда. 6 ноября 1918 г. № 241. *Л.* 2–3.

4. *Кретов В.* Военная музыка, ставшая жизнью *Л.* А. Петкевича // Военно-исторический журнал. № 4. 2009. С. 50–53.

5. *Маякин Т.* Военно-музыкальная культура России (историко-культурологический анализ): дис. … канд. философских наук. Нижний Новгород, 2010. 149 с.

6. *Минер В.* Воинские ритуалы российской армии: История зарождения и развития: дис. …д-ра ист. наук. М., 2005. 289 с.

7. *Пиотровский А.* Хроника Ленинградских праздников 1919–1922 гг. // Массовые празднества: сборник Комитета социологического

изучения искусства. Л.: Academia, 1926. С. 53–85.

8. *Пожидаев Г.* Первый марш // Военная музыка: сборник статей и очерков. М.: Военно-дирижерский факультет при МГК им. П. И. Чайковского. 1968. С. 25–29.

9. *Хаханян Х.* Служебная деятельность военных оркестров // Советская военная музыка. М.: Военно-оркестровая служба МО СССР, 1977. С. 43–81.

REFERENCES

1. Voennye parady na Krasnoi ploshchadi [Military Parades in Red Square]. Moscow: Voenizdat Press, 1987. 255 p.

2. Dekret o pamiatnikakh Respubliki. 12 aprelia 1918 g. [Decree on Republic Monuments. April 12, 1918]. URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEKRET/18-04-12.htm.

3. I. R. Prazdnik [Holiday]. Pravda. November 6, 1918. No. 241. P. 2–3.

4. *Kretov V.* Voennaia muzyka, stavshaia zhizn'iu L. A. Petkevicha [Military Music that Became L. A. Petkevich's Life]. Voenno-istoricheskii zhurnal [Military and Historical Magazine]. № 4. 2009. P. 50–53.

5. *Maiakin T.* Voenno-muzykal'naia kul'tura Rossii (istoriko-kul'turologicheskii analiz) [Military and Musical Culture of Russia (Historical and Culturological Analysis)]: PhD Thesis. Nizhny Novgorod, 2010. 149 p.

6. *Miner V*. Voinskie ritualy rossiiskoi armii: Istoriia zarozhdeniia i razvitiia [Military Rituals of the Russian Army: History of Origin and Development]: PhD Thesis. Moscow, 2005. 289 p.

7. *Piotrovskii A*. Khronika Leningradskikh prazdnikov 1919–1922 gg. [Chronicle of the Leningrad Celebrations of 1919–1922]. Massovye prazdnestva: sbornik Komiteta sotsiologicheskogo izucheniia iskusstva [Mass Festivals: Collection of Committee on Sociological Studying of Art]. Leningrad: Academia Press, 1926. P. 53–85.

8. *Pozhidaev G*. Pervyi marsh [First march]. Voennaia muzyka (sbornik statei i ocherkov) [Military Music: Collection of Articles and Sketches]. Moscow: Military and Conductor's faculty at P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory Press. 1968. P. 25–29.

9. *Khakhanian Kh*. Sluzhebnaia deiatel'nost' voennykh orkestrov [Service Activities of Military Orchestras]. Sovetskaia voennaia muzyka [Soviet Military Music]. Moscow: Military and Orchestral Service of the Ministry of Defence of the USSR. P. 43–81.

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ВОИНСКИЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКЕ ПАРАДОВ РАБОЧЕ-КРЕСТЬЯНСКОЙ КРАСНОЙ АРМИИ 1918 ГОДА

Статья посвящена изучению музыки первых военных парадов советского государства с целью установления преемственности художественного оформления праздничных церемониалов традициям отечественной культуры. В задачи входило исследование истории первых парадов, их состава, репертуара музыкального сопровождения церемониала, выявление произведений, связывающих торжества XVIII–XIX веков с новыми советскими праздниками. Материалом исследования служили документальные фото и видео материалы о парадах, нотные записи маршей и революционных песен и воспоминания очевидцев. На примере праздников, посвященных Дню Интернационала и Октябрьской Годовщины, рассматриваются идеологические основания советской праздничной культуры. Устанавливается, что наиболее значимыми кульминационными этапами торжеств 1918 г. являются митинги и парады войск на Красной площади и Ходынском поле новой столицы. Сопровождающая их музыка свидетельствует о сочетании традиционных и инновационных элементов церемониала: наряду со старинными маршами в хоровом и оркестровом исполнении звучат песни Первой русской революции и революционного подполья. Отмечается, что музыкально-поэтический компонент торжеств претерпевает значительные изменения, однако связь с парадами дореволюционного и послереволюционного времени сохраняется в имперских и военных маршах звучащих во время прохождения войск и воплощающих идею прославления Родины и ее защитников.

Ключевые слова: музыка парадов, советский праздник, военная история России.

DOMESTIC MILITARY TRADITIONS IN PARADE MUSIC OF THE WORKERS' AND PEASANTS' RED ARMY IN 1918

The article is devoted to the music of the first military parades in the Soviet state. The author's purpose is to establish the continuity of domestic cultural traditions in music decorating of festive ceremonials. The research tasks are to study the history of the first parades, their structure, music repertoire of the ceremonial, as well as to detect the music works connecting the celebrations of the 18–19th centuries with new Soviet holidays. The material of research contains documentary photos and videos on parades, musical notations of marches and revolutionary songs, as well as reminiscence of eyewitnesses. On the example of the holidays devoted to the Day of International and October Anniversary the ideological bases of the Soviet festive culture are considered. The research points out that the most significant culmination stages of celebrations in 1918 were meetings and parades of troops in Red Square and Hodynsky field of a new capital. The music accompanying these celebrations combines traditional and innovative elements of ceremonial: along with ancient marches in choral and orchestral performance it includes songs of the First Russian revolution and revolutionary underground. It is noted that the musical and poetic component of celebrations changes, however the connection with the parades before and after the revolution remains in the imperial and military marches sounding while the troops pass. The music embodies the idea of glorification of the Fatherland and its defenders.

Keywords: music of parades, Soviet celebration, military history of Russia.

Демина Вера Николаевна
кандидат искусствоведения, и. о. доцента 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

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10005

Д. А. АХМЕТБЕКОВА
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы

КАЗАХСКАЯ МАССОВАЯ ПЕСНЯ Е. Г. БРУСИЛОВСКОГО

Имя и творчество Евгения Брусиловского неразрывно связано с казахской музыкальной культурой. Его приезду в Казахстан во многом способствовало знакомство с выдающимся казахским композитором, выпускником Ленинградской консерватории, академиком Ахметом Жубановым. По заданию правительства А. Жубанов осуществлял приглашение композиторов, творчество которых могло бы способствовать интенсификации процесса становления и функционирования академической музыки в молодой республике. По сведениям У. Джумаковой и Н. Кетегеновой Евгений Брусиловский приехал работать в Казахстан так же как Латиф Хамиди и многие другие композиторы [1, с. 38].

Родился Е. Брусиловский в Ростове-на-Дону, в семье рабочего-революционера. Окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции М. О. Штейнберга (ученика Н. А. Римского-Корсакова). Решающую роль в судьбе Е. Брусиловского сыграло знакомство с деятельностью выдающегося фольклориста Александра Затаевича и его записями казахской традиционной музыки. Композитор был покорен своеобразием казахского мелоса. Результатом глубокого изучения народного творчества стало органичное претворение элементов фольклора в его сочинениях. В демократичном жанре массовой песни эти черты стиля проявились особенно ярко.

Наиболее значимые сочинения Е. Брусиловского в жанре песни были созданы в 1940–1960-е годы. Этот период совпадает со вторым этапом развития советской массовой песни согласно классификации, выдвинутой в диссертации о проблемах жанрообразования в массовой песне российским исследователем Л. И. Шубиной [5, с. 6–7]. В эти годы песня продолжает пользоваться государственной поддержкой, и в республике работает большой отряд композиторов. Проводятся авторские концерты и фестивали, пропагандируемые и транслируемые по радио и ТВ. «Как известно, – пишет А. М. Цукер, – на протяжении десятилетий, вплоть до 60-х годов, абсолютным монополистом в области отечественной массовой музыки было творчество профессиональных композиторов-песенников, а главным жанром, соответственно, – советская массовая песня. Все другие разновидности бытового музицирования находились под её влиянием, более того, песня оказывала воздействие и на жанры академического музыкального искусства (оперу, симфонию), формируя определённые их ответвления. К советской песне было особое отношение. Она пользовалась вниманием и поддержкой властей, на неё возлагались важные социальные функции, она рассматривалась как идеологическое оружие, как мощное средство воспитания молодёжи. Можно сказать больше: советская песня была эталонной моделью советского искусства в целом, идеальным воплощением культурной политики государства» [4, с. 3].

На профессиональной казахской песне ощутимо сказалось влияние народной музыки, проявившееся, главным образом, в формах распространения и бытования песен, манеры их исполнения, отбора средств выразительности. Воздействие академической музыки отразила тенденция к масштабности формы, усложнению языка, обращению к классическим образцам высокой поэзии.

Наряду с оперой и симфонией жанр массовой песни занимает важное место в наследии Е. Брусиловского. В отдельные периоды его творческой деятельности роль песен заметно возрастала, в них разрабатывались темы созвучные темам крупных

жанров. Так, в годы войны активное развитие получили героические образы, нашедшие отражение в операх «Гвардия, алга!» («Гвардия, вперед!», либретто С. Муканова, 1942) и «Амангельды» (совместно с М. Тулебаевым, либретто Г. Мусрепова, 1945), а также в массовых песнях, таких как «Серт» («Клятва», стихи Д. Снегина в переводе И. Иманжанова, 1941), «Салынды уран» («Песня призыва», стихи А. Токмагамбетова, 1941), «Кутырган каскыр» («Взбесившийся волк», стихи К. Аманжолова, 1941), «Ак финдермен согыз туралы жыр» («Рассказ о войне с белофиннами», стихи Н. Баймухамбетова, 1941) и «Кузетте» («Пограничник», совместно с Б. Байкадамовым, стихи А. Токмагамбетова, 1941).

В послевоенные годы одной из ведущих тем музыкального искусства становится тема освоения целины. В творчестве Е. Брусиловского образы нового мирного времени воплотили опера «Наследники» (либретто Н. Анова и И. Балыкина, 1962), симфония № 4 c-moll (1957), увертюра для симфонического оркестра «Преображённая степь» (1960), сюита для хора a'cappella «Біздін совхозда» («В нашем совхозе», стихи Н. Шакенова, 1957), песни «Кел, біздін ауылга» («Приезжай в наш аул», стихи К. Бекхожина, 1952), «Доннан келген сурша кыз» («Прекрасная девушка, приехавшая с Дона», стихи К. Есенберлина, 1952) и др.

Массовых песен в творческом наследии композитора не более тридцати. Их тематика разнообразна: прославление Родины – «Алтай» (стихи Н. Баймухамедова, 1940), «Гульдерген Казакстан» («Расцветай Казахстан», стихи Н. Баймухамедова, 1940), «Казакстан» (стихи Н. Баймухамедова, 1940), «Сайра» («Пой», стихи А. Тажибаева, 1945), «Бакшабул-бул» («Соловей в саду», стихи К. Аманжолова, 1952), «Балхаш» (стихи К. Аманжолова, 1952), «Алматыга» («Алмате», стихи И. Есенбердина, 1955); героика труда – «Макташынын эні» («Песня хлопкороба», стихи А. Сарсенбаева, 1947), «Сауншы женгей» («Доярка», стихи К. Аманжолова, 1952); борьба за мир — «Бейбішілік туы берік колда» («Знамя мира в наших руках», стихи Н. Баймухамедова, 1950), «Бейбішілік жыры» («Рассказ о мире», стихи Н. Шакенова, 1951); борьба с фашизмом – «Серт», «Салынлы уран», «Кутырган каскыр», «Акфиндермен согыс туралы жыр», «Кузеттер»; освоение целины — «Кел біздін ауылга», «Доннан келген сурша кыз»; прославление молодёжи — «Жастар жыры» («Рассказ молодёжи», стихи Б. Тохтарова, 1943), «Шаттык жыры» (Рассказ радости, стихи И. Есенберлина, 1950); победа в войне — «Коктем» («Весна», стихи Н. Шакенова, 1950), «Кыз арманы» («Мечты девушки», стихи И. Есерберлина. 1951), «Жауынгер сагынышы» («Тоска воина», стихи Н. Шакенова, 1960), «Женеше» («Сноха», стихи И. Есерберлина, 1961), «Саулем» («Любимая», стихи Ш. Мурзатаева, 1961), «Тілек» («Пожелание», стихи Ш. Мурзатаева, 1960) и т. д.

В целом, песни Е. Брусиловского отличает светлый и романтичный колорит. В основном они сольные и реже хоровые. Из семи хоровых песен три являются трёхголосными («Бейбішілік жыры», «Алматыга», «Жастар жыры»), а четыре – двухголосными («Балхаш», «Коктем», «Шолпан», «Казакстан»). Использование ленточного многоголосия свидетельствует о понимании композитором необходимости постепенного приобщения слушателей и исполнителей к иному типу музыкального мышления, отличному от монодийной культуры казахов.

Так же, как и его современники (композиторы А. Жубанов, Л. Хамиди, М. Тулебаев), Е. Брусиловский создавал песни, главным образом, для массового исполнителя. Однако в наследии композитора есть и песня концертно-виртуозного стиля – это «Кос карлыгаш» («Две ласточки»), элементы которой перекликаются с «Казак вальсі» («Казахским вальсом») Л. Хамиди.

Вокальные сочинения Е. Брусиловского созданы как на тексты знаменитых поэтов Казахстана – А. Тажибаева, К. Аманжолова, Н. Шакенова, И. Есербелина, К. Бекхожина, А. Сарсенбаева, так и на стихи менее известных сочинителей – Н. Баймухамедова и Д. Снегина. Для композитора скромные художественные достоинства ряда поэтических текстов не стали препятствием на пути создания выразительных музыкальных образов. Е. Брусиловский сумел мастерски передать тонкие нюансы и особенности поэтического строя стихотворения, акцентировать его лучшие художественные качества. Отметим, что песни композитора исполняли как с оригинальным текстом, так и в переводе.

В целом, все массовые песни композитора можно разделить на лирические и героические. Среди лирических песен выделяются «Алтай» и «Шолпан», среди героических – яркие маршевые «Серт», «Бейбітшілік туы берік колда», «Кел біздін ауылга», «Сауыншы женгей» и др.

По словам Б. Г. Ерзаковича, в годы войны песня «Серт» «исполнялась хором из артистов и зрителей перед началом каждого спектакля в театре оперы и балета им. Абая»[1]. Популярность сочинению во многом обеспечил его текст, описывающий реальные военные события. Мелодия песни полна отваги и героической решимости. Её отличает подчеркнуто маршевый ритм и суровый минорный лад, а в интонациях вокальной партии запева слышны отзвуки русских революционных песен. Контраст сольного запева и хорового припева подчеркнут сменой ладового наклонения (Примеры 1, 2).

В целом военные маршевые песни Е. Брусиловского оказались менее жизнеспособными, чем песни более позднего периода. Создание

оригинальной казахской маршевой песни стало делом последующих лет творческой деятельности композитора. Задача усложнялась ввиду полного отсутствия подобных образцов в казахской традиционной песенной классике.

Среди маршевых песен послевоенного времени выделяется «Сауыншы женгей». Если в военных песнях основой ритма была грозная походная поступь, то в послевоенное время в мелодиях песен доминирует лёгкость и стремительность. Ярким примером служит сочинение «Салынды уран», в котором упругий ритм быстрого марша, общий мажорный колорит и ощущение наполненности светом передают темп современной энергии жизни, оптимизм и широкий размах деяний молодого поколения.

Подобно А. Жубанову, Л. Хамиди и М. Тулебаеву наибольшего успеха композитор добился в лирических песнях, жанре, имеющем глубокие корни в традиционной казахской музыке. Песенная лирика композитора представлена группой лирико-эпических и любовно-лирических песен. Первые прославляют Родину, природу, воплощают общенародное коллективное начало. Вторые отражают личные переживания человека, характеризуются субъективностью.

Песней лирико-эпического склада является «Алтай». Она была создана после победы в финской войне и свое второе рождение получила в годы Великой Отечественной, когда остро ощущалась потребность в произведениях патриотического содержания, наполненных верой в победу. «Гимном родному краю звучала она в исполнении певицы, народной артистки Казахской ССР Жамал Омаровой, на вокальные данные которой она и была рассчитана»[2].

Композиция песни основана на контрасте образной сферы, мелодики и ритма запева и припева. Характер запева (Пример 3) спокойно-повествовательный, чему способствует его изложение 11-сложником «кара олен» с обычной для казахской народной песни несимметричной формой 3+4+4 [2, с. 340]. Сохраняется традиционная для казахской народной песни логика мелодического развития – освоение мелодией верхнего регистра и постепенный уход в нижний. Кульминация приходится на начало припева (Пример 4). Она подчёркнута появлением контрастного типа мелодики, характер которой можно определить как речитативно-декламационный в стиле терме. Контраст с запевом усиливается и за счёт смены размера стиха (ямб сменяется хореем), изменения общего восходящего движения мелодики на нисходящее, появлению тенденции к смене трёхдольности на двухдольность и т. д.

Важно отметить, что контрастное сопоставление одноголосного запева хоровому припеву не свойственно монодийной традиционной казахской культуре. К приметам нового времени можно отнести и акценты на первый слог, а также мелодические и ритмические повторы.

Ещё одним показательным примером жанра лирико-эпической песни может служить широко известное сочинение «Сайра» («Пой», на стихи А. Тажибаева, 1945). В основе песни – эпическая величавая мелодия, своеобразие которой определяется необычным ладом (минорной пентатоникой) и переменностью метра (4/4 на 3/4). Разделы песни демонстрируют разные типы мелодики. Колоритная игра полутонов припева контрастирует ангемитонной окраске запева.

В целом, песни Е. Брусиловского объединяют некоторые общие признаки – это гомофонно-гармонический склад, куплетная форма, опора на диатонику и в основном вариантно-секвентный тип развития мелодики. Начальные мотивы, как правило, лаконичны, а ритмический рисунок запевов довольно строг. Припевам свойственна повествовательность, декламационный склад, элементы речитативных песен терме, желдерме и толгау (размышление), гибкий ритмический рисунок. Основной контраст запева и припева покоится на сопоставлении кантилены и речитатива.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Из интервью Д. А. Ахметбековой с Б. Г. Ерзаковичем, 1985.

[2] Из интервью Д. А. Ахметбековой с Б. Г. Ерзаковичем, 1985.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Джумакова У., Кетегенова Н.* Казахская музыкальная литература (1920–1980). Алматы: Искусство, 2014. С. 256.

2. *Ерзакович Б.* Песенная культура казахского народа. Алматы: Наука, 1966. 402 с.

3. *Зак В.* О мелодике массовой песни. М.: Советский композитор, 1979. 357 с.

4. *Цукер А.* Интеллигенция поёт блатные песни. URL: http://rostcons.ru/assets/works/zucker-01.pdf.

5. *Шубина Л.* Проблемы жанрообразования в массовой песне: автореф. дис. … канд. иск. М., 1987. 22 с.

REFERENCES

1. *Dzhumakova U., Ketegenova N.* Kazakhskaia muzykal'naia literatura (1920–1980) [Kazakh Musical Literature (1920–1980)]. Almaty: Art Press. 2014. P. 256.

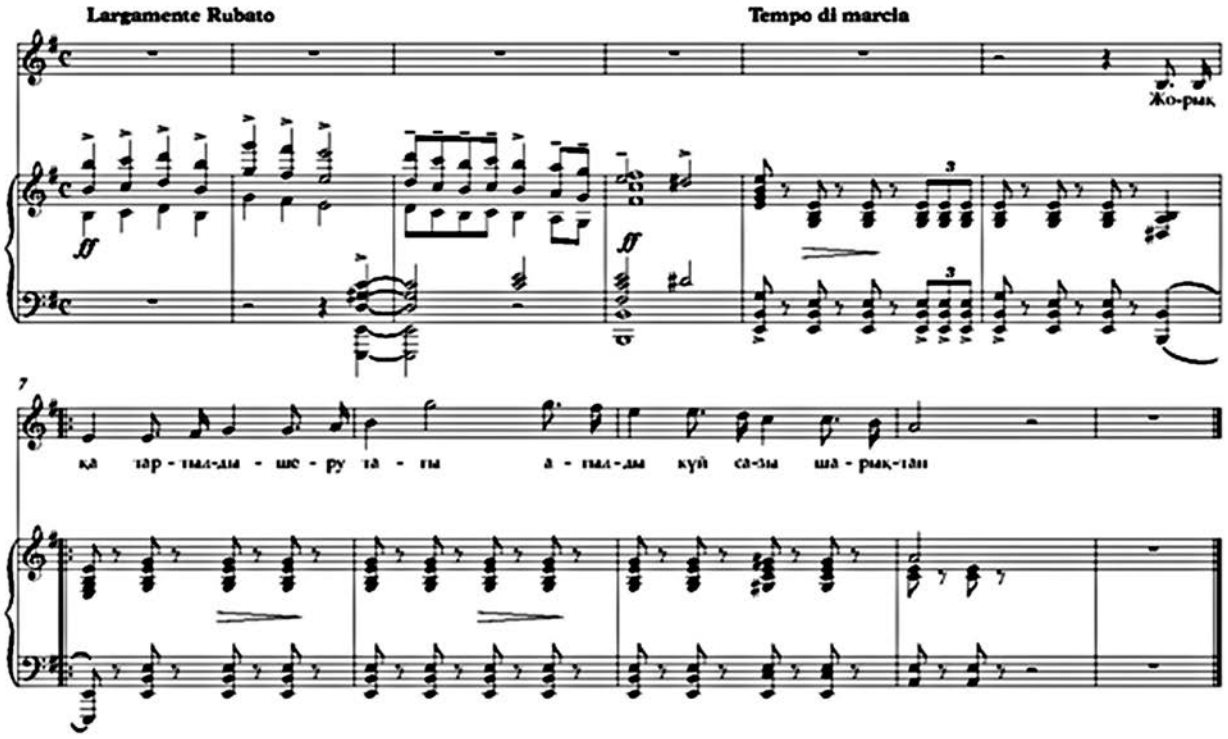
2. *Erzakovich B.* Pesennaia kul'tura kazakhskogo naroda [Song Culture of the Kazakh People]. Almaty: Nauka press, 1966. 402 p.

3. *Zak V.* O melodike massovoi pesni [About the Melody of mass Songs]. Moscow: Sovetskii kompozitor press, 1979. 357 p.

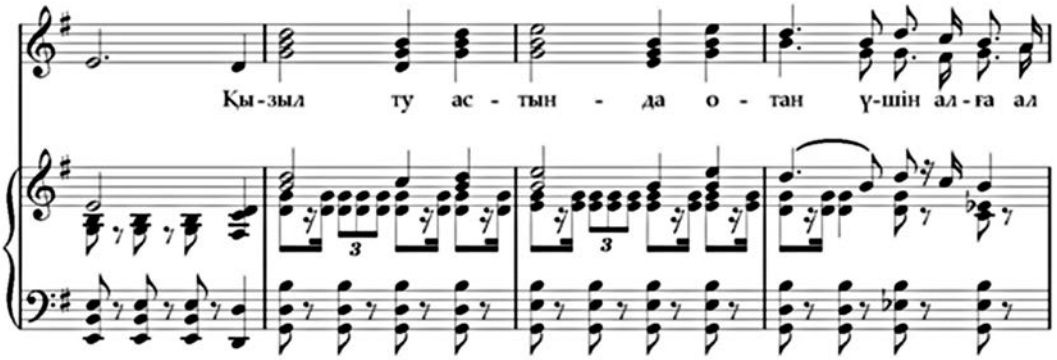
4. *Tsuker A.* Intelligentsiia poet blatnye pesni [Intellectuals Sing Bawdy Songs]. URL: http://rostcons.ru/assets/works/zucker-01.pdf.

5. *Shubina L.* Problemy zhanroobrazovaniia v massovoi pesne: avtoref. dis… kand. isk. [Problems of Genre Formation in Mass Song: PhD thesis]. Moscow, 1987. 22 p.

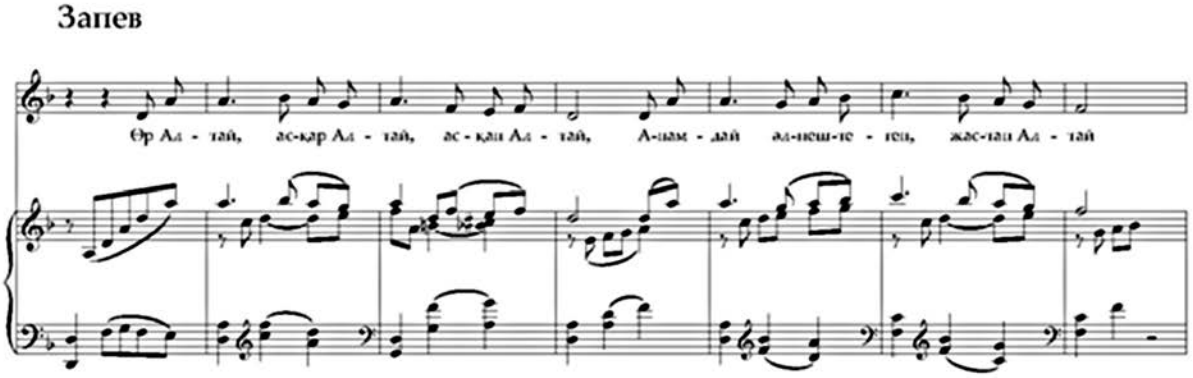
Пример 1.



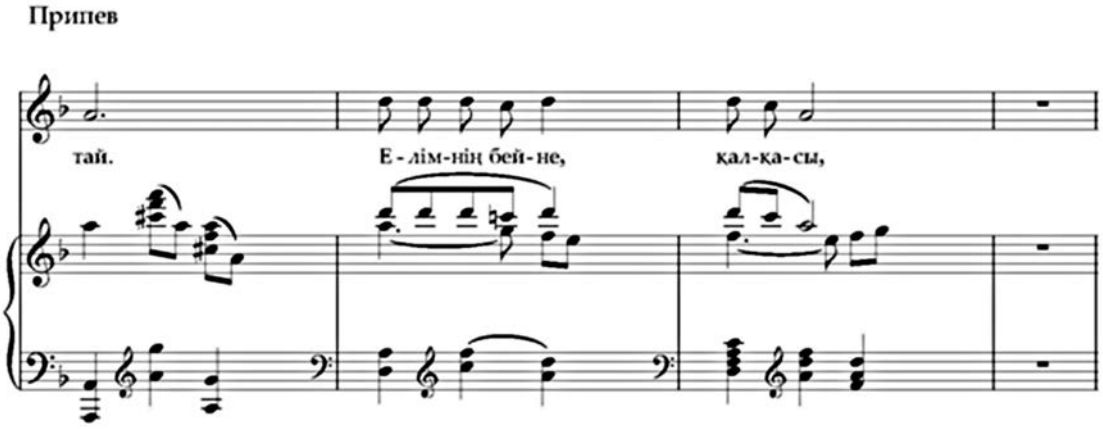
Пример 2.



Пример 3.



Пример 4.



КАЗАХСКАЯ МАССОВАЯ ПЕСНЯ Е. Г. БРУСИЛОВСКОГО

В статье даётся обзор массовых песен одного из основоположников казахстанской современной профессиональной музыки Е. Брусиловского. Анализируется песенное наследие композитора в контексте событий его биографии, определяются особенности созданных им вокальных сочинений в аспекте проявления традиционного и новаторского в жанре массовой казахской песни. Последняя рассматривается как сложившийся в современной казахской культуре музыкальный жанр, генезис, история и типология которого представляют научный интерес.

Автор разделяет песни Е. Брусиловского на лирические и героические, приводя примеры из сочинений разных лет. Ставится вопрос о стилевых и жанровых особенностях песен военного и послевоенного времени. По мнению автора к лучшим достижениям композитора относятся песни лирического характера, объединившие лирико-эпические и любовно-лирические песни. В качестве методологической основы классификации песен используются работы российских исследователей по советской массовой песне. Обращает внимание широта тематики песен Е. Брусиловского и композиторские приоритеты в выборе образных сфер вокальных сочинений. Доминирующими становятся те художественные образы, которые связаны с прославлением Родины, героическим трудом, освоением целины, победой в войне и т. д. Общий характер песен автор определяет как светлый и романтичный. Поскольку в выборе текстов композитор отдаёт предпочтение высокой поэзии, автор останавливается на некоторых методах работы Е. Брусиловского со словом. В числе поэтов, чьи стихи составили поэтическую основу массовых песен, называются имена А. Тажибаева, К. Аманжолова, Н. Шакенова, И. Есербелина, К. Бекхожина, А. Сарсенбаева и других. Автор полагает, что все массовые песни Е. Брусиловского демонстрируют органичную ассимиляцию элементов музыкального фольклора. В числе главных характеристик массовых песен композитора называются гомофонно-гармонический склад, куплетная форма, опора на диатонику и в основном вариантно-секвентный тип развития мелодики. В описании припевов выделяются повествовательность, декламационный тип мелодики, присутствие элементов речитативных песен терме, желдерме и толгау (размышление), а также гибкий ритмический рисунок.

Ключевые слова: Е. Брусиловский, массовая песня, казахская песня, терме, толгау, лирическая песня.

KAZAKH MASS SONG BY E. G. BRUSILOVSKY

The article gives an overview of the mass songs by E. Brusilovsky, who is one of the founders of Kazakhstan's modern professional music. The author analyzes the song heritage by the composer in the context of the events of his life, defines the features of his vocal works in the aspect of traditional and the innovative components being manifested in the genre of popular Kazakh songs. It is considered as a musical genre formed in modern Kazakh culture, and its genesis, history and typology are of scientific interest.

The author divides songs by E. Brusilovsky into lyrical and heroic ones, giving examples from his works of various years. The problematic issue is the question of stylistic and genre peculiarities of the songs that belong to the war and postwar periods. According to the author, the best achievements by the composer include songs of lyrical nature, combining lyrical-epic and lyrical-love songs. The works by Russian researchers on the Soviet mass song are used as the methodological basis for the classification of the songs. The breadth of the thematic fields of E. Brusilovsky's songs is noticeable, as well as composer's priorities in the selection of figurative areas of vocal compositions. Dominant artistic images are those associated with glorification of the Motherland, heroic labor, development of virgin lands, victory in the war, etc. The author defines the general nature of the songs to be bright and romantic. Since the composer prefers high poetry while choosing texts, the author focuses on some E. Brusilovsky's methods to work with the lyrics. Among the poets whose poems made the poetry basis of mass songs, there are mentioned such names as: A. Tazhibayeva, K. Amanzholova, N. Shakenova, I. Esenberlina, K. Bekhozhin, A. Sarsenbayev, and others. The author believes that all mass song by E. Brusilovsky demonstrate an organic assimilation of the elements of musical folklore. Among the main characteristics of the composer's mass songs there are such ones as: homophonic-harmonic musical texture, couplet form, diatonic harmony as the ba-

sis, and mainly variant-sequent type of melodic development. The description of the choruses points out the narrative, declamatory style of melody, elements of recitative songs such as terme, galderma and tolgau (cogitation), and a flexible rhythmic pattern.

Key words: E. Brusilovsky, mass song, Kazakh song, terme, tolgau, lyrical song.

Ахметбекова Дауреш Апетаевна
доцент кафедры музыковедения и композиции
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Казахстан, 050012, Алматы
e-mail: dauresh_cck@mail.ru

Akhmetbekova Dauresh Apetaevna
associate professor at the Department of Musicology and Composition
Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Kazakhstan, 050012, Almaty
e-mail: dauresh_cck@mail.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10006

Э. С. АЛИМОВА
Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) ФГАУ ВО "Крымский Федеральный Университет им. В. И. Вернадского" в г. Ялте

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ И РОМАНСАХ Э. ЭМИР

Имя композитора Эльвиры Эмир широко известно за пределами её родного края. Высокую оценку творчеству талантливого крымскотатарского музыканта дал выдающийся композитор XX века Алемдар Караманов, сказав, что «среди крымскотатарских композиторов номер один – Эльвира Эмир» [5].

Вокальная лирика не является главной областью творчества Э. Эмир, тяготеющей в большей степени к фортепианной, оркестровой и киномузыке. Вместе с тем в её вокальных сочинениях в полной мере претворился индивидуальный творческий метод, органично сочетающий элементы «классики» и «неофольклоризма». В области камерной вокальной музыки достижения Эмир представлены сборником «Балалар ве генчлер ичюн йырлар» («Песни для детей и юношества», 2008), а также романсами на стихи С. Есенина («Колдунья», 1979), Ю. Береева («Полярная ночь», 1985), Г. Данилевского («Бахчисарайская ночь», 1997), М. Василисиной-Шевченко («Благослови», 1993) и И. Асанина («Ватан дуйгъусы» – «Предчувствие Родины», 1997).

В «Песнях для детей и юношества» целью композитора стало введение юных слушателей в мир образов крымскотатарской народной музыки. Принцип построения сборника «от простого – к более сложному» придает ему характер цикла-альбома по образцу «детских альбомов» Р. Шумана, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, А. К. Лядова. Всего в сборнике-цикле шестнадцать номеров, последний из которых «Балалар ичюн хайтарма» («Детская хайтарма») написан для фортепиано, без участия голоса. Этот номер явно выполняет функцию финала и демонстрирует наиболее характерные элементы крымскотатарского фольклора.

Черты цикла просматриваются и в группировке песен по принципу контраста, и в наличии образно-жанровых «арок». Первые четыре песни на стихи известного певца и актера Крымскотатарского музыкально-драматического театра Дилявера Сеттарова – «Къара къойчыкъ» («Черная овечка»), «Папийлер» («Утята»), «Копечигим» («Моя собачка»), «Алиме» представляют собой жанрово-характеристические миниатюры (сценки-зарисовки), предназначенные для детей младшего возраста. Эти песни отличает простота музыкального языка, двудольность, чёткая ритмика. В области гармонизации автор прибегает к некоторым красочным усложнениям в виде альтераций и аккордов с побочными тонами в духе эстрадно-джазовой стилистики. В мелодике наблюдается ритмическое синкопирование, идущее от популярной крымскотатарской песни стиля 70–80-х годов XX века, но не чуждое и фольклорным образцам (степные «ногайские» песни).

С пятого номера, песни «Бизим тараф» («Наш край») на слова того же автора, начинается новая фаза цикла, связанная с лирико-патриотической и пейзажной тематикой. Если предыдущие номера строились на основе стилистики «степных» напевов с минимумом орнаментики и чёткостью интонационно-ладовых формул, то уже с пятого номера в мелодию активно включаются характерные южно-крымские обороты, связанные с вариантно-попевочным развитием и «переливами» диатонических ладов (фригийская II, увеличенная секунда, дорийская VI и инструментальные арабески в «пейзажном» № 5).

Своеобразным концентратом крымскотатарского песенного стиля в цикле становится миниатюра «Айнени» («Колыбельная») на слова Черкез-Али с ее типизированными мелодическими и гармоническими оборотами, отходящими от традиционной мажорно-минорной функциональности (основные сопряжения в гармонии – терцовые и секундовые; применяются трезвучные и септаккордовые «ленты»). В мелодике появляются внутрислоговые распевы, интенсивная мелизматика, переменный размер, что способствует выявлению национального колорита.

После миниатюрной «Къар ягъа» (№ 6, «Снег идет») на стихи З. Аббасовой (первой в сборнике песни с хором) следует несколько жанровых зарисовок на стихи Д. Сеттарова – «Акъ манълай» («Белый лоб»), «Инатлар» («Упрямцы»), «Къы-

рымтатар халкъ адылары» («Крымскотатарские имена»). Они достаточно просты по фактуре, но в отличие от предыдущих образцов сочетают красочные гармонические «изыски» в духе «русского Востока» (Н. А. Римский-Корсаков) с диссонантностью и ритмикой джазовых «хорусов».

В песне «Кемане» («Скрипка») на слова Д. Сеттарова откровенно имитируется народный крымскотатарский инструментальный стиль в его бытующем варианте («чал»). В музыке остроумно показан процесс настройки скрипки с «подтягиванием» двух верхних струн от «ля-бемоль» – «ми-бемоль» к «ля» – «ми» (1–6 тт. фортепианного вступления). Эту песню отличают элементы оркестровости, представленные антифонными перекличками аккордики «тутти» с сольными репликами вокалиста и условной «скрипки» в аккомпанементе.

Песня № 12 – «Арзы къызнынъ чешмеси» («У источника Арзы», по мотивам легенды «Арзы-къыз») на слова С. Османова – написана в стиле классического русского бытового романса. Однако мелодика этой песни типично крымскотатарская с исходным призывным квартовым «зачином» и синкопированными окончаниями фраз на выдержанных звуках, приходящихся на слабые метрические доли. В конце фраз возникают характерные терцовые окружения устоев, а сама мелодия строится на «чистой» диатонической основе доминантового лада с двумя тониками – «си-бемоль» и «фа», что придает ей фригийскую окрашенность («соль-бемоль» при тонике «фа»).

Два следующих номера – № 13 «Дженклер, етер» («Войны, хватит») на стихи Р. Мемиша и № 14 «Будыр меним Ватаным» («Это моя Родина») на стихи З. Куртнезира – объединяет патриотическая тематика. Антивоенная песня «Дженклер, етер» отличается пафосностью и активной призывностью интонаций, многозвучностью инструментальной партии, достигающей в коде туттийной звучности на фортиссимо. Исходный трёхдольный размер – «трёхдольный марш», как в «Священной войне» А. Александрова, сменяется четырёхдольным в инструментальной коде. Мелодика вокальной партии построена с учетом законов маршевого жанра (пунктиры, триоли на сильных долях), но без подчеркивания ямбических затаков, характерных для маршевости в европейской традиции.

Вокально-инструментальная пьеса «Али-баба» (по мотивам легенды «Арзы къыз») на слова С. Османова продолжает линию образов «легенды» и «Родины». Живительный источник, связанный с легендой об Али-бабе и девушке Арзы, – это символ возрождения культуры крымскотатарского народа, что и было для Эмир главной темой детско-юношеского песенного сборника. В «Али-бабе» ощутимо влияние фортепианного стиля А. Караманова, особенно его Первого «Юношеского» фортепианного концерта, с его октавной техникой, мелизматикой и красочной гармонией, сочетанием диатоники и хроматики, полифактурности в организации музыкальной ткани[1]. Тот же тип фортепианного стиля Эмир демонстрирует и в заключительном инструментальном номере сборника «Балалар ичюн къайтармасы» («Детская хайтарма»).

Если сборник создавался с целью популяризации крымскотатарской жанровой стилистики и преследовал в первую очередь дидактические цели, то романс как «свободный» для авторской интерпретации жанр лирического высказывания позволяет композитору в полной мере воплотить современные музыкальные техники. В этом плане чрезвычайно показательным является сочинение «Бахчисарайская ночь» (на ст. Г. Данилевского), созданное композитором в 1997–1998 гг.

По своим жанровым признакам «Бахчисарайская ночь» не укладывается в рамки лирического романса с песенной мелодикой. Преобладающий тип вокальной интонации здесь декламационный, тесно связанный с интонированием слов текста. Во втором разделе формы, в целом представляющей собой репризную трехчастность свободно-вариантного типа, декламация сменяется речитацией и переключает внимание слушателя на фортепианную партию с ее звукоизобразительными эффектами (в тексте речь идет о «тихом плеске фонтанов от дворца»).

Характерной особенностью данной вокально-фортепианной миниатюры является своеобразный диалог вокальной и фортепианной партий, построенных не по традиционной модели песенно-романсового жанра, где музыка «обобщает», а слово «детализирует»,а наоборот. В музыкальной интонации «Бахчисарайской ночи» «обобщаются» образы текста стихотворения Г. Данилевского, а музыка Эмир «детализирует», гибко отражает их содержание, трактуемое как в звукоизобразительном, так и эмоционально-психологическом планах.

В начале произведения происходит показ образа интонационно-обобщающего характера, что видно в инструментальном вступлении (1–5 тт.), из которого вырастает вокальная партия. Комплекс «гармония-фактура» здесь сжато охватывает основную интонацию и жанрово-стилистические признаки дальнейшего развития музыки. Исходной является попевка, складывающаяся из терцового окружения условного

устоя (басовый «ре-диез» – доминанта исходной тональности «ля-бемоль»), которая в модально-гармонической системе романса имеет тенденцию смещаться на другую высоту. Основными интервалами смещений в микромасштабах выступают секунды и терции, а на уровне более крупных синтаксических единиц – больших фраз, периодов – кварты и квинты. Наряду с модальностью, граничащей с хроматической тональностью и даже временами со свободной атональностью, характерной особенностью музыкальной ткани становится нерегламентированность синтаксических построений, метрики (переменные размеры), фактурная дробность.

Развитие музыки в первом разделе (Moderato, 31 т.) связано с постепенным внедрением в изложение «ноктюрновости» в сочетании с «фантазийной» импровизационностью. Ноктюрн, вытекающий из названия стихотворения Г. Данилевского, постепенно заявляет о своем жанровом имени через внедрение фигураций смешанной мелодико-гармонической формы в аккомпанементе (6, 12 тт., 16–20 тт.). С 21 т. «ноктюрновая» фигурация уже полностью господствует в сопровождении и сохраняется вплоть до фортепианного ритурнеля – перехода к Agitato (20–31 тт.).

«Фантазийность» проявляется во фрагментарности и постоянном свободно-вариантном обновлении мелодики вокальной партии, из которой постепенно уходит кантиленность, присутствующая в первой фразе. Мелодический рельеф развивается «уступами» в пределах достаточно большого диапазона – от «си» малой до «ми-бемоль» второй октавы; меняются тактовые размеры; четкий ритм стиха (хорей) преодолевается за счет внутрислоговых распевов в духе восточной импровизационности; в ладовом колорите выявляется и «восточная» увеличенная секунда – «ля-диез» – «соль» (каданс в 10–13 тт.).

Авторская ремарка ad libitum в ритурнеле-связке 13–21 тт. относится к партии фортепиано – инструментальному наигрышу в духе «ночного соловья» с характерными форшлагами. В вокальной партии повторены последние слова поэтической строфы, позволяющие отступить от симметричности построений. Второе предложение условного периода первого раздела (22–31 тт.) строится сообразно смене поэтического образа – «песня муэдзина так грустна…» – и основано на мелодике широкого дыхания с кульминацией на «ми» второй октавы. Здесь происходит возвращение основного интонационного комплекса, показанного еще в фортепианном вступлении, преобразованного в духе «ночной» восточной элегии с типичными признаками южнобережной крымскотатарской песни, близкой макъаму: ладовый «перелив» в окраске ступеней, глиссандирующая мелизматика, опора на «витиеватые» мелодические заполнения после опорных «тематических» скачков на кварту (22 т.) и тритон (25 т.).

Характерная композиционная особенность первого раздела романса – итоговая (суммирующая) функция его второй строфы. Здесь объединены тематизм, фактура, гармонии, показанные еще во вступлении, но в красочной и многослойной вокально-фортепианной партитуре, в которой выделены три пласта – «макамный» напев, «ноктюрновая» фигурация и «поступь» низких басов, излагаемых октавами. Все это соответствует кульминации в лирическом содержании стиха – «…тоски кручины вся душа полна», знаменующей завершение его первой «психологической» части.

Средний раздел (Agitato) построен на воспроизведении «пленэрных» образов, связанных со звуками ночной природы и картинами, близкими «тоске-кручине» лирического героя: «Ханское кладбище глухо и темно и как пепелище призраков полно…». В среднем разделе сохраняется лейт-интонационный комплекс, показанный в первом разделе формы, но его вариантные преобразования весьма существенны: мелодика вокальной партии, вытекающей все из той же «заполненной кварты», приобретает речитативный характер. Его подчёркивает триольная ритмическая фигурация-остинато параллельными квартами в аккомпанементе в размере 12/8. Начальное «оцепенение» постепенно сменяется взволнованной речью с достижением местной кульминации в ходе из двух восходящих кварт (вторая из них – уменьшенная) к «фа» второй октавы (35 т.). Далее следует уже «чистый» речитатив на звуке «си-бемоль» малой октавы (его исток – триоль на этом же звуке перед началом вокальной партии первого раздела).

Начиная с 41 т., после «зависающего» каданса на увеличенном трезвучии (в стиле Н. А. Римского-Корсакова) следует пространственно-изобразительный эпизод с имитацией журчания знаменитого бахчисарайского фонтана («Тихий плеск фонтанов от дворца летит…»). Тематически этот эпизод (раздел) – повтор трех предыдущих: все та же восходящая кварта в вокальной партии (причем в исходном варианте – ми-бемоль–ля-бемоль), речитативность раздела Agitato. Однако в фактурном оформлении это совсем иная музыка, концентрат образа водной стихии, что показано «каплями» равномерно движущихся аккордовых триолей в аккомпанементе, а затем «арфовыми» фигурациями по

чёрным клавишам фортепиано, образующим пентатонику.

Полное, но снова вариантно-вариационное и на этот раз еще более сжатое, восстановление первоначального интонационного комплекса происходит в условной репризе (от т. 49 до конца романса). Несмотря на «фантазийность» и полижанровость, «Бахчисарайская ночь» – все же «песня» с чертами куплетности. В последнем куплете резюмируется содержание музыки и текста: «И молчат утесы, и сады молчат и одни лишь слезы в тишине звучат». В «молчании слез» сливаются воедино поэтические образы стихотворения и музыки, что показано через тщательный подбор лаконичных средств, ни одно из которых не является новым; все мелодические (вокальная партия) и фактурно-гармонические (партия фортепиано) формулы уже звучали ранее, но в более развернутом виде.

Такая трактовка материала, его выбор и разработки в полном «контакте» с содержанием поэтического текста – характерная черта песенно-романсового стиля Э. Эмир. Для композитора важен эмоционально-психологический подтекст, составляющий основное содержание лирического жанра, как в поэзии, так и в музыке. Вместе с тем, выраженные черты сюжетности позволяют трактовать содержание стихотворения в изобразительном, интонационно-наглядном плане[2]. Композитор мастерски ассимилирует национально-почвенную крымско-татарскую интонационность с системой устоявшихся стилевых моделей песенно-романсного жанра. В связи с этим в настоящее время можно говорить о вполне сложившемся стиле крымскотатарской вокальной лирики, вышедшей за пределы этнографизма и включенной в контекст жанрового стиля, присущего ведущим мировым песенным культурам, из которых наиболее близкими крымскотатарским композиторам являются классические русская и украинская.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. об этом в диссертации О. Крипак [3].

[2] Термин «интонационная наглядность» применяет П. Вульфиус для характеристики «стихотворений с музыкой» Х. Вольфа [1, с. 96].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вульфиус П.* Гуго Вольф // Советская музыка. 1960. № 4. С. 96–105.

2. *Гарбузов Н.* Древнерусское народное многоголосие // Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог / под ред. Ю. Н. Рагса. М.: Музыка, 1980. С. 59–79.

3. *Кріпак О.* Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром): автореф. дис. … канд. мистецтвознав. Харків, 2012. 20 с.

4. *Крымский А.* Тюрки, их языки и литературы: очерки. Киев: Всеукраинская Академия наук, 1930. Вып. 2. 102 с.

5. Талант – это единственная новость, которая свежа всегда: интервью. URL: http://medeniye.org/ru/node/314.

REFERENCES

1. *Vul'fius P.* Gugo Vol'f // Sovetskaia muzyka [Soviet Music]. 1960. № 4. P. 96–105.

2. *Garbuzov N.* Drevnerusskoe narodnoe mnogogolosie [Ancient Russian Folk Polyphony] // N. A. Garbuzov – muzykant, issledovatel', pedagog / red., predisl. Iu. N. Ragsa [H. A. Garbuzov – Musician, Researcher, Teacher / ed. by Yu. N. Rags]. Moscow, 1980. P. 59–79.

3. *Kripak O.* Kontsertno-fortepiannii stil' A. Karamanova (na materiali tr'okh kontsertiv dlia fortepiano z orkestrom) [Piano-concerto Style of A. Karamanov (Exampled with the Three Concertos for Piano and Orchestra)]: Synopsis of the PhD Thesis. Kharkiv, 2012. 20 p.

4. *Krymskii A.* Tiurki, ikh iazyki i literatura [Turks, Their Languages and Literature]: essays. Kiev, 1930. № 2. 102 p.

5. Talant – eto yedinstvennaya novost', kotoraya svezha vsegda [Talent is the only news that is always fresh]: interview. URL: http://medeniye.org/ru/node/314.

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ И РОМАНСАХ Э. ЭМИР

В статье исследуется песенно-романсовое творчество выдающегося крымско-татарского композитора Эльвиры Эмир в контексте стилевой принадлежности. На примере «Песен для детей и юношества» и романса на стихи Г. Данилевского «Бахчисарайская ночь» выявлены особенности индивидуального стиля композитора, основанного на национальных фольклорных традициях в сочетании с современными стилевыми концепциями, а именно неоромантической и импрессионистической. Автор полагает, что вокальное творчество Э. Эмир уникально в аспекте преломления индивидуального и традиционного в неофольклористической, неоромантической а также импрессионистической стилевых моделях. Опора композитора на крымскотатарский фольклор в традиционных жанрах романса и песни придает неповторимый колорит и оригинальность ее творчеству. В результате подробного анализа ряда вокальных сочинений автор приходит к выводу, что вокальное творчество Эльвиры Эмир – характерный образец профессиональной крымскотатарской вокальной лирики, вышедшей за пределы этнографизма и включенной в контекст жанрового стиля, присущего ведущим мировым песенным культурам.

Ключевые слова: Эльвира Эмир, вокальное творчество, крымскотатарский мелос, национальный стиль, неофольклоризм, стилистический синтез.

STYLISTIC SYNTHESIS IN VOCAL CYCLES AND ROMANCES BY E. EMIR

The article examines the song-romance works by the prominent Crimean Tatar composer Elvira Emir in the context of style they belong to. The peculiarities of the composer's individual style are revealed being exampled with "Songs for Children and Youth" and the Song based on G. Danilevsky's poems "Bakhchisarai Night". These stylistic features are based on national folklore traditions combined with modern stylistic concepts, namely neo-romantic and impressionistic. The author believes that vocal works by E. Emir are unique in the aspect of combining individual and traditional origins in neo-philosophical, neo-romantic and impressionistic stylistic patterns. The composer's reliance on Crimean Tatar folklore in traditional genres of romance and song gives a unique flavor and originality to her works. As a result of the detailed analysis of a number of vocal compositions the author comes to the conclusion that vocal works by Elvira Emir are the characteristic samples of the professional Crimean Tatar vocal lyrics, which went beyond ethnography and was included in the context of the genre style inherent in the world's leading song cultures.

Keywords: Elvira Emir, vocal works, melodies by the Crimean Tatar, national style, neofolklorism, stylistic synthesis.

Алимова Эльвина Смагиловна
и. о. доцента, кандидат искусствоведения
Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) ФГАУ ВО
"Крымский Федеральный Университет им. В. И. Вернадского" в г. Ялте
Россия, 298635, Ялта
e-mail: elvina_ibraimova@mail.ru

Alimova Elvina S.
Acting associate Professor, PhD in Art Studies
Humanitarian-pedagogical University (branch) of V. I. Vernadsky Crimean Federal University in Yalta
Russia, 298635, Yalta
e-mail: elvina_ibraimova@mail.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10007

L. ATLAS
Royal Conservatoire of Scotland

THE RUSSIAN CONNECTION – INTERPRETATION OF SELECTED MUSIC AND THE PERFORMING QUALITIES OF THE PLAYERS

"Not long ago I listened to a performance of a work in the company of the composer. After it had been going on for a few minutes he turned to me and said: 'it's murder, isn't it?'"[5, p. 16].

"Why do we always hear Russian music spoken in terms of its Russianness, rather than simply in terms of music?"[6, p. 95].

Musicologist Marina Frolova-Walker suggests that nineteenth-century Russian critics created myths in accordance with Herderian romantic nationalism, and Soviet musicology canonised them, adding a further layer of mythology prompted by party ideology. "So much critical writing, so many articles, monographs and textbooks of the last 150 years cannot blithely be set aside: they continue to feed programme and liner notes, encouraging and reinforcing audiences' fond belief in an intrinsic Russianness that mysteriously subsists beneath every note of this perennially popular repertoire" [10, p. 21].

The temptation to take the romantic metaphors in Russian music too literally proves irresistible even among scholars like Alfred Swan. Elaborating on Asafyev's description of Rachmaninov's melodies as 'valley-like' he writes: "This Russianness derives from the strong influence of the north-central planes which he had imbibed during the summers spent on his grandmothers' Novgorod estates" [7, p. 172]. Even in works dedicated to the technical aspects of interpreting and performing we can find the following: "As a whole this movement [1st movement of Shostakovich's Fourteenth String Quartet] could almost be compared to the vast monolithic landscapes of Siberia (which, even if one has never experienced them at first-hand, somehow come clearly to mind with the help of photographs, combined with willing imagination)" [4, p. 40].

Richard Taruskin in his essay "Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music" points out that the habit of speaking of Russian music in terms of its Russianness has ingrained many prejudices and lazy habits of thought. "It is often taken for granted that everything that happened in Russian music has a direct relationship, positive or negative to the national question . . . this in turn can and often does become a normative criterion: an overtly quotational national character is taken as a mark of value or authenticity, and its absence, conversely, as a mark of valuelessness" [8, p. 323–324].

This careless criterion of value sometimes results in extreme opinion, which curiously echoes the repressive arts policies of the Soviet State. Gerald Abraham for example dismisses the work of foreign musicians in the eighteenth and nineteenth centuries in the Russian court by saying that: "They neither influenced nor, except in a few doubtful cases, were they influenced by, church music or folk music…it can hardly be said that they contributed much or directly to the music of the Russian people" [1, p. 49–50]. In 1984 Richard Taruskin wrote: "There is no area of music historiography that is in greater need of fundamental revision than that of Russian

music, and here the corrective can only come from the West" [8, p. 323].

Taruskin could not have known of course, that everything was about to change with explosive force. Following the collapse of the Soviet Union the task of the fundamental revision of Russian music historiography was aided by works of scholars emerging from the ruins of Soviet musicology. The cultural context changed completely after 1991: there was no longer any pressure, control or censorship. But in spite of this new freedom, something was definitely missing. Art, literature and music were tending to be less social and more academic. This is very unusual for Russia, where culture has always been presented as a substitute for real life. Alexander Ivashkin gives his definition of Russianness in the context of new realities. "Russian art seldom goes in the same direction as real life. Primarily, that has been because of the very individual, personal, and sometimes even selfish character of Russian music, poetry, prose and painting . . . A work of Russian art is a confession. There is nothing commonplace in it, nothing decretive, well balanced or moderate. Everything is extreme, sometimes shocking, and strange. We treat music as something more than just music; it is a means to express something spiritual . . . The Russian School has always been very advanced in the technical sense, but in Russia they have never had art for the sake of art. Even the Russian avant-garde at the beginning of the 20th century only used their extreme means to express a new metaphysical image, for the Russian style is, first of all, a metaphysical one . . . The real content, the real tensions are between the words, the colours or the sounds" [2, p. 544–546].

Following on from this definition, the ideal performing qualities for the players performing in this research should include the ability "to treat music as something more than music," to be able to ensure that "all the events, all the written notes, all the words or colours do not conceal the content of the work", and finally, to be aware that "the real content, the real tensions are between the words, the colours or the sounds" (see above).

In order to be able to transform these ideas into practical performance, all players involved in this research had to possess similar performing qualities and attitudes, at least to a certain degree. The basic foundations and some technical aspects of the Russian school of strings will be analysed in the following section.

Technical Aspects

The origins of the Russian School of violin are normally traced back to the towering figure of Leopold Auer. Auer however, was the last in a succession of great violinists who came to take employment with the Tsars of Russia. The first was the Belgian Vieuxtemps, who became the Director of Violin Studies at the St. Petersburg Conservatoire and the Solo Violinist to the Imperial Court in 1846. In 1860 the Pole Henryk Wieniawski succeeded Vieuxtemps in St. Petersburg. He held the position for twelve years and was replaced by the Hungarian born Leopold Auer, who remained in Russia for over four decades, emigrating in 1918.[1]

The most important element of the Russian School of violin is the development of bow-hold and the use of the bow. Carl Flesch in his remarkable two-volume tome "The Art of Violin Playing" maintained that the Russian School as represented in Auer's studio held the bow with the index finger higher on the stick, at or past, the second joint of the index finger, with a high elbow and a pronated forearm. This is just a technical description, and such hard and fast stipulation is not by any means a part of Russian teaching tradition. It is important that students find their own personal way of holding a bow that suits their physique. Nevertheless, there are elements in this position which explain the philosophy behind the whole approach to sound production, to the finding and creating of 'the Voice'. In my own teaching practice I try to communicate to students the following: the bow should not be perceived as an instrument which needs to be manipulated and forced to produce different strokes/sounds. Rather than physically forcing the result with rigid movements of the hand/wrist, it should be led to move freely and fluidly.

The best way to explain the relationship between the bow-hand and the bow is through the equestrian metaphor. To operate the bow is like riding a horse; the best riders never force the animal to do anything by applying rigid pressure or too tight control. The rider becomes a continuation of the animal. With a slight push the horse starts moving and you ride with it, interfering at the crucial moments only with the minimum force required. This is the best way in which I can describe my own relationship with the bow. It is that kind of proficiency I wanted to see as the prerequisite for the selection of the players of this research.

The other important element of the performing qualities is the mastery and use of *vibrato*. There is a widespread misconception about the nature of the 'Russian violin sound': "Sustained cantilena – the epitome of dark, noble Russian string sound" [4, p. 31]. For many musicians and music lovers the Russian violin sound is just that – rich *cantilena* 'enhanced' by strong and continuous *vibrato*. "In this part [first movement of Tchaikovsky's Violin Concerto] Oistrakh uses pretty wide vibrato, which is typical of the Russian School of Violin and he also uses the whole bow from the frog to the top as frequently as pos-

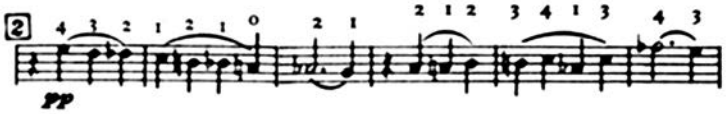
sible which is also one of the characteristics of the Russian School" [3, p. 5].

The truth of the matter is actually completely opposite to the opinions expressed above. From the very beginning the most flexible use of *vibrato* is demanded from every student in Russia; it is a wide and distinctive palette of sound and not wide and continuous *vibrato* which is at the heart of the Russian School's sound production. Everyone who has closely studied the technique of Oistrakh and Rostropovich will have noticed an almost constant 'unrest' of the left hand. This is however not a sign of continuous *vibrato* but rather a sign of freedom and lack of tension.

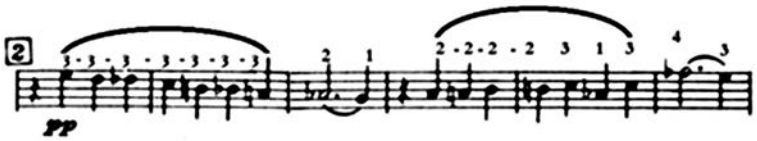
Lastly, the quality that every performer of Russian music needs to possess is the readiness to see "between the words, the colours or the sounds". The Borodin String Quartet gives us a masterclass of just such a readiness in their interpretation of Shostakovich's Eighth Quartet. In the opening section after *fugato*, the first violin starts to play a chromatic figure.

In the following example, I demonstrate the fingerings which I copied from the recordings of the same piece by the Fitzwilliam Quartet (Example 1), compared to the fingerings used by Dubinsky in the Borodin String Quartet version (Example 2).

Example 1.
Shostakovich, String Quartet No. 8**:** First Movement, Figure 2 (Fitzwilliam Quartet)



Example 2.
Shostakovich, String Quartet No. 8**:** First Movement, Figure 2 (Borodin String Quartet)



The first violinist of the Fitzwilliam Quartet (Rowland) uses normal chromatic fingerings, but in Dubinsky's version he slides down and up the chromatic scale using just one (third) finger in *vibrato*-like *portamento* motion which is exceedingly difficult for both the intonation and the rhythm.

When I asked Professor Alexandrov (who pointed out these fingerings to us), what the reason behind such fingerings could be, he answered: "it might look as a chromatic scale to you but for Rostik it was a wail, a cry and therefore should be played as such"[2].

On The Question of Interpretation

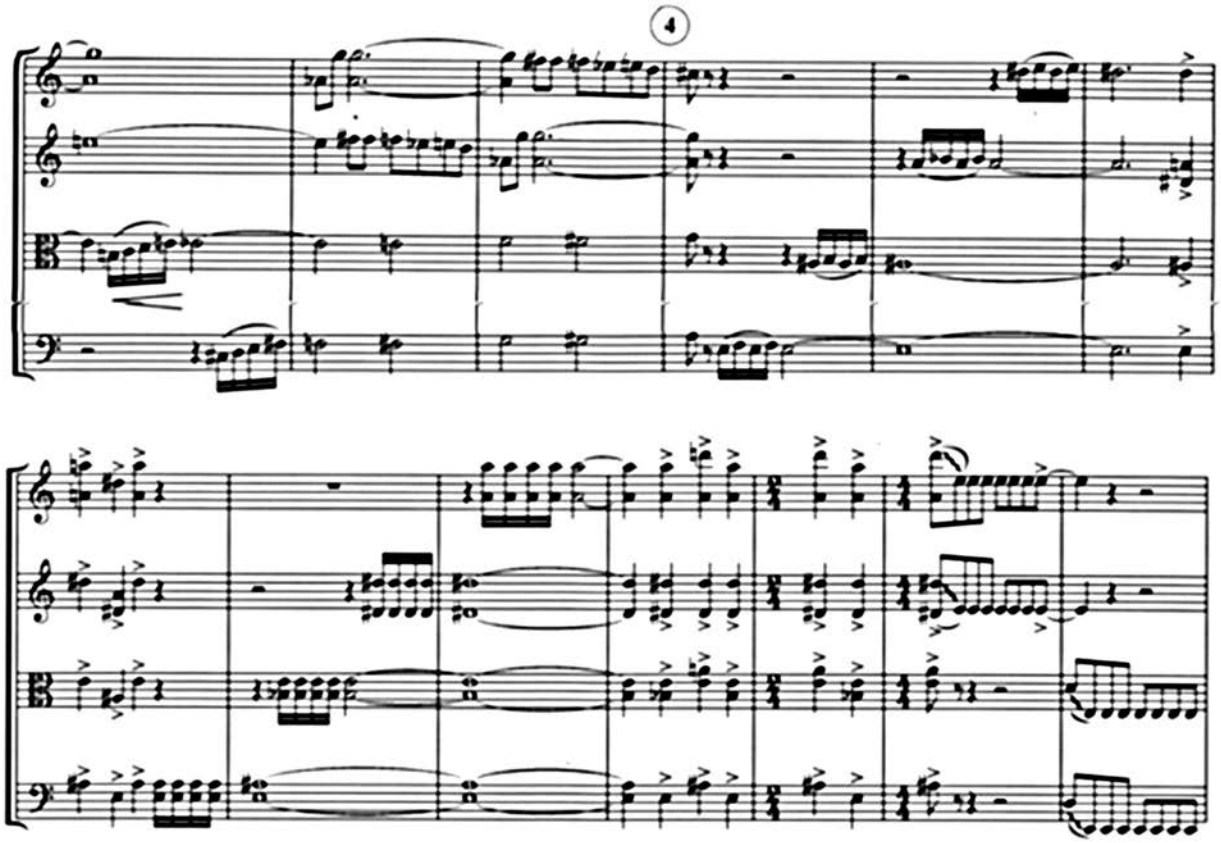
In his celebrated essay "The Interpretation of Music: A Theory of Communication", E. O. Turner defines the meaning of the term "a work of art" as "a communication from the mind of the creator through certain symbols to the mind of the recipient . . . It is a highly organized unity of complex impulses . . . Both the intellect and emotions must be involved. . . The creator transmits, expresses, and embodies the impulses of his mind through the symbols of his technique in an objective medium, notes and expression, line and colour, or words and meter" [9, p. 299–300].

So where does this definition leave the performer? No matter how much time has been invested into rehearsing or how much inside knowledge the performer has from the composer, decisions must be made ultimately by the performers themselves.

In the course of recording the pieces selected for this research I encountered a number of interpretive issues. Khodosh's string quartet was probably the easiest in term of interpretation. This piece bears close structural, modal and expressive allusions to Shostakovich's output. Like Shostakovich, Khodosh is absolutely explicit about note lengths and the mode of bowing.[3] In the first movement between figures 8 and 9, while in all instruments quavers are marked *détaché*, two crotchets at the end of each 3/4 bar are marked with dots. This could easily be overlooked, but we made a point of executing this precisely, giving the music a curious sarcastic limp which was probably the intention of the composer.

Composers are often the first to acknowledge that their metronome marks are not always the best guidance on pace for performers (in the recording of Shostakovich's 'Cello Sonata, Shostakovich and Rostopovich play *scherzo* something close to ♩=182, while the metronome mark for this movement is ♩=152). In Khodosh's string quartet the third movement tempo mark is ♩=170. In both recordings of this latter piece (original 1985 and the current) we used the speed close to ♩=158, which helped to play the passages (such as in figure 4, Example 3) much more smoothly and expressively, and gave a strutting, rolling quality to the whole movement which was quite impossible to achieve in the much faster tempo.

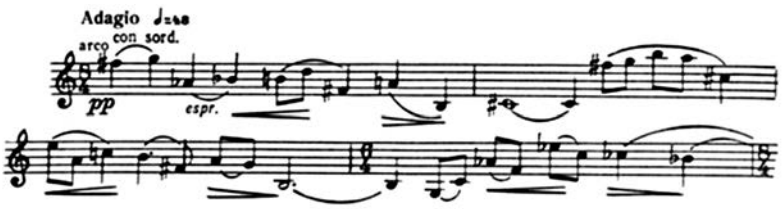
Example 3.
Khodosh, String Quartet: Third Movement Figure 4



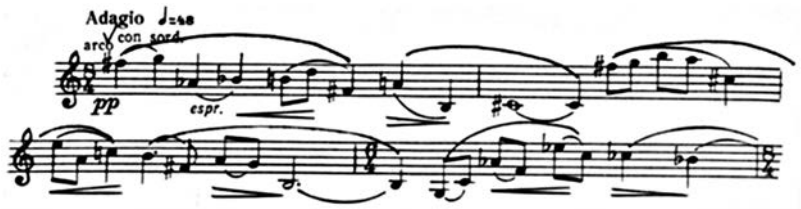
Dynamics are often an issue for the interpreter. In Zhukov's Concerto-Partes, in the second movement between figures 8 and 15 a minimum dynamic is *forte*. Internal balancing by performers is crucial and the composer assists in ambiguity by marking parts *sul pont* and *esspressivo.* It became clear that the movement loses its surging quality if projected too loudly for too long, so *diminuendos* and *subito pianos* were inserted in a few strategic places clearing the balance and aiding the culminations. This was endorsed by the composer.

In Kusyakov's piano trio (Example 4) I encountered an interpretation problem of another sort. The composer meticulously bowed the strings in the third movement, splitting phrases into short sections. Combined with the dynamics marking of *pp,* tempo marking ♩=48 and general marking *con sord esspressivo* this created a flowing, quite strongly rolling movement of music. During the rehearsals back in 1974 Kusyakov did not like the feel of this, saying that he envisaged it like a lament sang by a girl. We did not, however, change bowing at that time, and I did my best to play within the constraints of the composer's bowings. This second time around I re-bowed the movement creating much longer sentences (Example 5). It took a great effort to maintain an extremely slow bow while keeping the melody alive in the left hand, but the result was much more satisfying and I think the composer would have agreed with it too.

Example 4.
Kusyakov, Piano Trio, Third Movement, Opening (original bowing)



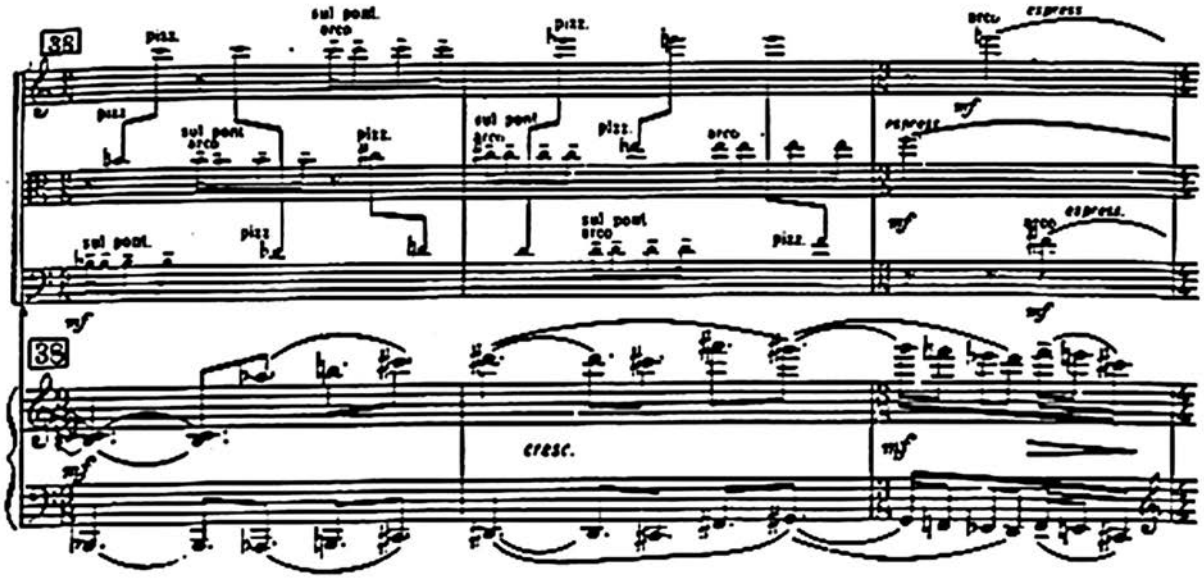
Example 5.
Kusyakov, Piano Trio, Third Movement, Opening (re-bowed)



Even a brief examination of Denisov's string trio reveals a very high level of detail, meticulously marked by the composer. And the importance of every single detail is stressed by the composer himself in no uncertain terms. The main challenge for every performer of this piece will be finding the balance between the execution of extremely concentrated musical information and at the same time being able to switch between very short multiple phrases and dynamics and long breathtaking melodies, revealing the 'lyrical romantic' side of this composer.

While the string trio did not present many difficulties in the way of interpretation due to very detailed musical information passed to us by the composer through the score, the piano quartet by Busogly gave us a different interpretation experience. Extended recitatives usually leave the composer more vulnerable to the expressive eloquence of the performer than at any other time. In the opening of Busogly's piano quartet we tried our best to level out our respective entries to present three consecutive recitatives as one continuous expressive line rising from the "cello through viola to the high notes of the violin". The musical interpretation of this work was clearly self-evident from the dedication to the memory of Shostakovich. A crucially important consideration with this piece (and this could be said as well about Shostakovich's chamber music in general) is in the deployment of sound and colour, which does not always coincide with the markings in the score. An example of such an interpretive problem can be found in figure 38 of the first movement of Busogly's piano quartet (Example 6), where all three instruments play a succession of *pizzicati* and *sul pont arco* short passages intended as a digital effect by the composer. The dynamic markings are *piano* for the violin and viola and *mezzo forte* for 'cello and piano. This however, did not work and could not be balanced.

Example 6.
Busogly, Piano Quartet: Figure 38



A similar problem was encountered by the Fitzwilliam Quartet when they were preparing Shostakovich's Thirteenth Quartet for performance. "The effect of these taps . . . is often shattering . . . and marking of *piano* might just be increased . . . The same applies to the first violin's *pizzicato* at fig. 40 and fig. 46 where Shostakovich asked our leader to play these *forte* rather than *piano"* [4, p. 29]. Following the example of the Fitzwilliams Quartet we increased the dynamics and achieved a much better balance and atmosphere in the section. "The composer is subject to the same emotions as we are; the symbols he uses form a language common to us all; his greatly superior gifts are those of originality in utterance, in coordinating his impulses, in achieving that complex unity of thought and feeling that is far beyond our power to initiate, but not to understand and follow . . . A tremendous responsibility rests on the shoulders of the interpreter, therefore, he must not distort the message in transmitting it" [9, p. 303].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] For more on the history and development of the Russian School see B. Schwarz, Great Masters of the Violin, New York, Simon and Shuster, 1983.

[2] Y. Alexandrov, personal communication, September 1984.

[3] For more on Shostakovich's carefulness and attention to detail during the rehearsal process see Rowland C. , George A., O*p. cit*., P. 13-45.

REFERENCES

1. *Abraham G.* The Tradition of Western Music. Berkeley: University of California Press, 1974. P. 49–50.

2. *Ivashkin A.* The Paradox of Russian Non-Liberty // Musical Quarterly, 1992.Vol. 76. No. 4. P. 544–546.

3. *Popovich M.* P. I. Tchaikovsky Concerto for Violin and Orchestra Op. 35, [Unpublished Master's Thesis]. University of Agder, 2012.

4. *Rowland C., George A.* Interpreting the String Quartets // C. Norris [ed.], Shostakovich: The Man and His Music. London: Lawrence and Wishart, 1982. P. 13–45.

5. *Rutland H.* Composers and Performers // The Musical Times, 1960.Vol. 101. No. 1403. P. 16–18.

6. *Stravinsky I.* Poetics of Music in the Form of Six Lessons. New York: Vintage Books, 1959. 146 p.

7. *Swan A.* Russian Music and its Sources in Chant and Folk Songs. New York,: Baker, 1973. 234 p.

8. *Taruskin R.* Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music // The Journal of Musicology, 1984. Vol. 3. No.4. P. 323–324.

9. *Turner E.* The Interpretation of Music: A Theory of Communication // Musical Quarterly, 1944. Vol. 30. No. 3. P. 299–300.

10. *Frolova-Walker M.* On Ruslan and Russianness // Cambridge Opera Journal, 1997.Vol. 9. No. 1. P. 21–45.

THE RUSSIAN CONNECTION – INTERPRETATION OF SELECTED MUSIC AND THE PERFORMING QUALITIES OF THE PLAYERS

In the course of this research the question of 'Russianness' in relation to both the music selected and the performing qualities of players who would be taking part in the project has continually arisen. In the presented article the author will try to give a very brief summary of some of the opinions on this subject from both Western and Russian musicologists (this summary is selective only and is not intended to be exhaustive or comprehensive). After that author addresses the question of 'Russianness' in terms of technique and interpretation rather than through vague or subjective concepts. Interpretation is discussed in terms of general meaning and in the context of this research. Practical aspects of applicature and bowings analysed in preparation for performance and recordings, importance of the informative approach to this characteristics is also discussed . The end result of above mentioned application is presented and considered.

К ВОПРОСУ О «РУССКОСТИ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ТЕХНИКЕ ИСПОЛНЕНИЯ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д. ШОСТАКОВИЧА, В. ХОДОША И ДР.)

В ходе исследования камерных произведений Д. Шостаковича, В. Ходоша, А. Кусякова, Э. Денисова и др. был поставлен вопрос о «русскости» как в аспекте анализа избранных музыкальных сочинений, так и мастерства упоминаемых в статье исполнителей. В связи с этим, автор цитирует западных и российских музыковедов, излагающих собственные точки зрения на терминологический аппарат, принятый в советском музыкознании в отношении заявленной проблематики. Автор указывает, что с позиции некоторых западных исследователей анализ «русскости» в указанных произведениях отличает присутствие неопределённых и субъективных понятий. В свою очередь феномен «русскости» рассматривается автором на уровне техники исполнения и приёмов интерпретации с использованием широко принятой терминологии. Обсуждаются также практические аспекты аппликатуры и техники владения смычком в процессе подготовки к концертному выступлению и студийной записи.

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

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

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10008

М. Ю. ПЛЮЩЕНКО
Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского

ТРАНСКРИПЦИИ АЛЕКСАНДРА НАЗАРЕНКО: ИНДИВИДУАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ СПЕКТРЫ ЖАНРА

Проблемы художественной интерпретации в композиторском и исполнительском творчестве являются актуальной областью современного музыкознания. Одним из аспектов её изучения становятся жанры переложения и транскрипции, в которых взаимодействуют композиторский и исполнительский компоненты музыкального мышления. В сфере творчества для народных инструментов их актуальность связана с таким немаловажным фактором, как формирование репертуара, значительную часть которого составляют переложения, инструментовки, транскрипции. Специфика некоторых из них состоит в том, что они относятся к вторичному творчеству по модели в виде её исполнительской или композиторской версии, которая фиксирует определённые содержательные уровни оригинала и привносит в них новый художественный смысл.

Изучению феномена транскрипции посвящён обширный ряд исследований современных отечественных и зарубежных музыковедов. Среди них работы М. Борисенко [1], М. Голомб [2], А. Жаркова [3], И. Палий [5], Н. Прокиной [6] и др. Специфика жанра транскрипции позволяет отнести его к сфере композиторской интерпретации, в процессе которой происходит взаимодействие двух стилевых систем – системы оригинала (первоисточника) и системы версии (транскрипции). Если исходную систему рассматривать как целостный интонационный замысел, образно-интонационную идею, то в жанрах композиторской интерпретации каждый уровень этой целостной «идеи-интонации» может стать объектом переинтонирования, переосмысления, интерпретации. Её факторами, в первую очередь, оказываются наиболее «адаптивные» к новым звуковым условиям, так называемые неспецифические средства музыкальной выразительности, к которым относятся фактура и тембр. Но в синтезирующем действии именно они становятся важнейшими, а значит специальными факторами транскрибирования, если последнее понимать и как процесс интерпретации-постижения смысловых уровней оригинала, и как его специфический результат.

В связи с вышесказанным отметим, что в методологии анализа транскрипционных образцов следует учитывать два подхода. Первый из них опирается на рассмотрение фактурных и тембровых преобразований системы оригинала как относительно самостоятельных уровней музыкальной формы-содержания. Второй, очевидно, должен предусматривать их комплексное взаимодействие и применение, что отвечает самой художественной практике транскрибирования, поскольку для раскрытия новых тембровых возможностей и характеристик инструмента (инструментов), для которого создаётся транскрипционная версия оригинала, необходимы (а часто и неизбежны) его фактурные преобразования и наоборот.

Исходя из этого, автором статьи предложена методология сравнительного анализа исходной и производной систем, опирающаяся на совместное действие темброво-фактурного комплекса. Объединяя два таких важных для транскрипции компонента музыкального содержания и формы, как тембр и фактура, необходимо учитывать то, что фактура сама является синтезирующим компонентом, поскольку вбирает в себя все уровни выразительности музыкального текста. Как отмечает М. Борисенко, «Фактура, соотносящаяся и с формой, и с её элементами, становится фокусом всех процессов, происходящих в музыкальном развитии, их системным отражением, а поэтому и одним из главных аспектов изучения транскрипций» [1, с. 25].

Автор данной статьи опирается на новые музыковедческие термины, предложенные и дефинированные М. Борисенко – «фактурная интонация», и «фактурная интонация оригинала и версии» [1]. Именно фактурная интонация «позволяет точнее понять в транскрипциях процедуру “фактурного переинтонирования”», осознать его как «...дополнительное неспецифическое средство, способное значительно влиять на специфические уровни оригинального музыкального содержания – мелодику, гармонию,

ритм – благодаря действию в них единой сферы интонационного» [1, с. 25–26]. Каждый из этих уровней вступает во взаимодействие с тембровым фактором, а значит определённым образом (прямо или косвенно) влияет на него. Характер данного взаимодействия может быть типичным или индивидуализированным, специфическим, в зависимости от конкретных целей интерпретатора.

Теоретические основы объединения фактуры и тембра в единый семантический и функциональный комплекс заложены в исследованиях В. Цуккермана, который оперирует понятием «тембро-фактурной функциональности» [8, с. 343], О. Трофимчука, затрагивающего вопросы взаимосвязи тембра с фактурными и структурными элементами в партитурах украинских народных оркестров [7], М. Борисенко, которая, в частности, пишет: «...в транскрипциях они [здесь фактура и тембр. – М. П.] взаимодействуют, образуют целостный интонационный комплекс, так же как взаимодействуют все другие интонационные факторы преобразований оригинала – мелодико-интонационные, ладогармонические, структурно-тематические, метроритмические. Эта взаимообусловленность музыкальных компонентов в процессе развития произведения закономерно влияет и на методы их рассмотрения и анализа в транскрипции – не только дифференцированно друг от друга, что является более традиционным для работ по транскрипционному жанру, но и в совокупном, комплексном действии для целостного представления о его глубинных закономерностях как синтетического интерпретационного явления» [1, с. 25].

Проследить эти закономерности позволяет анализ музыкальных образцов. В данной публикации материалом исследования стали обработка Ф. Липса[2] и транскрипция А. Назаренко[3] одного и того же произведения – Вальса «Дрожащие листья» П. Норрбака. Необходимо отметить, что А. Назаренко, в процессе создания авторской версии, опирался не на оригинал Вальса П. Норрбака, а на обработку Ф. Липса, выступающую в данном сравнительном анализе в роли произведения-модели.

Необходимо отметить, что нотный текст оригинальной пьесы П. Норрбака, сочиненной им в шестнадцатилетнем возрасте, был утрачен. Во всеобщем доступе имеются лишь ноты обработки Ф. Липса и запись с грампластинки Апрелевского завода 1958 года в исполнении самого П. Норрбака. Версия А. Назаренко Вальса «Дрожащие листья» (созданная в 2013 году) становится показательной для композиторского стиля харьковского музыканта.

В данном произведении А. Назаренко работает с несколькими компонентами фактуры – мелодическим тематизмом, гармоническими голосами, педалью, ритмом, тембром, а также реестром исполнительских средств. Учитывая предложенную в статье методологию исследования, опирающуюся на комплексное взаимодействие компонентов фактуры, рассмотрим некоторые из них. Ведущим фактором данного взаимодействия оказывается тембровая колористика. Транскриптор обогащает темброво-гармоническую колористику, предложенную Ф. Липсом путём насыщения фактуры дополнительными гармоническими голосами, которые выведены из скрытого голосоведения или заново сочинены интерпретатором. В результате, фактура обретает гармоническую полноту звучания, уплотняется гармоническая вертикаль, вместе с тем увеличивается «плотность фактуры», а также «фактурной массы» (см. об этом: [5]). Расстояние между голосами сокращается, пространство заполняется гармоническими элементами.

Перманентное изменение числа голосов-участников наблюдается уже во вступлении пьесы. Здесь волнообразное нисходящее мелодическое движение скрыто в среднем фактурном пласте (средние голоса). Отсюда преобладание гармонической краски звучания, обогащение тембрового колорита. Усиление роли гармонического фактора в транскрипции А. Назаренко происходит и благодаря введению гармонической педали. В целом, гармонический параметр закономерно влияет и на тембровый колорит. Звучание баяна в транскрипции обретает новые выразительные свойства.

В отличие от А. Назаренко Ф. Липс отдаёт предпочтение относительно прозрачной фактуре. В то же время, здесь ощущается органное звучание баяна благодаря широкому расположению аккордов, наличию колористических удвоений – октавных дублировок, децим, дуодецим. Утяжеляется нижний пласт фактуры благодаря переносу мелодического голоса в басовую партию. Вновь наблюдаем связь тембровой колористики с характером фактурной интонации.

Показательным с точки зрения различий художественных целей становится сравнительный анализ вступления. В обработке Ф. Липса ведущую роль во вступлении играет нисходящее мелодическое движение волнообразного характера с постепенной кристаллизацией основной тональности ля-минор. Мелодической функции подчинены все голоса фактуры, изложенные в виде вторы – параллельного движения голосов в децию, октаву и сексту. Гармонический фактор подчинён мелодическому движению и формируется именно благодаря последнему, од-

нако мелодические вторы и построенные на их основе звуковые комплексы (1–3 такты) не дают полноценного представления о гармоническом содержании, поскольку являются, по сути, удвоенными интервалами. И лишь с 4-го такта голоса перестают дублировать друг друга, разделяясь в самостоятельные гармонические тоны. При этом их общее число не превышает трёх, что является вполне достаточным для полноты гармонического звучания. В 7–8-м тактах тип фактуры кардинально меняется – прежде мелодические вторы и, собственно, мелодическое движение переходит в новую ритмо-фактурную формулу жанра вальса – бас-аккорд.

В транскрипции А. Назаренко фактурная драматургия вступления иная. Мелодический тематизм завуалирован в верхнем, среднем и нижнем фактурных пластах. К нему добавлены также другие фактурные компоненты, в частности, отдельные гармонические голоса, аккорды готовой клавиатуры, гармоническая педаль, которая чередуется в каждом из фактурных пластов – верхнем, среднем и нижнем (как и мелодический тематизм). Фрагментарно гармоническая педаль снимается, уступая место мелодическому движению. Так возникает гармоническая наполненность музыки и одновременно скрытая полифония (контрапункт к основному мелодическому тематизму), отсутствующие у Ф. Липса.

Фактура вступления, таким образом, в транскрипции А. Назаренко значительно обогащена новыми компонентами, усиливающими художественный образ «дрожащих листьев». Добавим, что фактурная идея, отвечающая образному содержанию, реализована и в числе голосов-участников. Условно принимая за основу их большее или меньшее количество, можно выявить следующую закономерность: первый такт – больше голосов (7–4), второй – меньше (3), третий – больше (7–3), четвёртый – меньше (3), пятый – больше (6–3), шестой – больше (6), которые сменяются так же, как и у Ф. Липса бас-аккордовой вальсовой формулой. В такой «дышащей» изменчивой фактуре транскриптор достигает, во-первых, звукоизобразительного эффекта «дрожащих листьев», дуновения ветра, движения воздуха, усиленного тремолированием меха баяна, во-вторых – определенного эмоционального настроя: внутреннего трепета, волнения, эмоционального порыва. Эти образные планы призваны передать не только транскриптор, но, разумеется, и исполнитель.

Отметим, что у А. Назаренко нижний фактурный пласт снят вообще, он перенесён в средние голоса, то есть тембровая окраска баяна, в отличие от его «органного амплуа» у Ф. Липса, теряет «звончатость», но обретает акустический объём, густоту, насыщенность звучания. У Ф. Липса же, при широком расположении голосов, в звучании обнаруживается некая «пустота».

Помимо гармонического фактора на характеристики темброво-фактурного взаимодействия оказывают влияние ритм, синтаксис, исполнительские средства. В связи с этим кратко отметим, что в затактах к 9, 17, 25 и 33 тактам А. Назаренко меняет триольные восьмые (Ф. Липса – П. Норрбака) на дуольные, что сообщает музыкальному движению динамику, создает эффект раскачивания начала фраз. Данная особенность свидетельствует о стремлении автора к звукоизобразительной трактовке баяна, театрализации музыки и тембрового амплуа солиста средствами неравномерной ритмики в мелодической линии, что вызывает ассоциации с образами свободно падающих и «дрожащих листьев». Благодаря многократному повторению на протяжении всего произведения незначительная, на первый взгляд, деталь музыкального текста становится содержательной для транскрипции в целом.

Не имея возможности в рамках одной публикации подробно остановиться на системном анализе всех разделов музыкальной формы рассматриваемой пьесы, укажем лишь некоторые показательные моменты. Так, в среднем разделе Вальса (пьеса написана в простой трёхчастной форме) в процессе развития его тематического материала транскриптор обнаруживает скрытое многоголосие в самом мелодическом голосе, маркатируя опорные метрические доли в триольных фигурах, а затем превращая их в реальный подголосок. Это придает музыкальному образу обаяние, изящество, особую пластику, украшает основной тематизм мелодико-ритмическими узорами. Слушатель невольно дорисовывает образ танцевальной вальсирующей пары, её круговые движения, завуалированные в мелодических узорах. А. Назаренко динамизирует музыкальную ткань путём постепенного отказа от репетиционной техники в пользу «ажурных» триольных фигур с проходящими звуками и опевающими оборотами. Этот же принцип как сквозная идея переносится транскриптором в третий репризный раздел, в котором вместо двухголосного используется трёхголосный склад, возникающий в результате появления среднего контрапунктирующего голоса. Данная особенность ярко отличает транскрипцию А. Назаренко от обработки Ф. Липса.

В целом, транскрипция А. Назаренко представляет собой концертную интерпретацию обработки Ф. Липса, что обусловливает значительное обогащение фактурного параметра музыкального содержания, непосредственно

влияющего на тембровое звучание и образную семантику инструмента, в данном случае – баяна. Это подтверждают исполнительские средства, рассмотрение которых может стать предметом отдельного изучения данного музыкального образца.

Резюмируем основные положения исследования в виде тезисов:

1. Баянная версия А. Назаренко пьесы П. Норрбака в обработке Ф. Липса демонстрирует её новое художественное содержание, обогащённое дополнительными смысло-образами, композиционно-семантическими и композиционно-структурными элементами.

2. Специальными факторами транскрибирования здесь выступают, в первую очередь, фактура и тембр, а также их синтезирующее действие. Это отвечает самой художественной практике транскрипций, поскольку для раскрытия новых тембровых возможностей и характеристик инструмента (инструментов), для которого создаётся транскрипционная версия оригинала, необходимы (а часто и неизбежны) его фактурные преобразования и наоборот.

3. На тембровый фактор в транскрипциях влияют все компоненты фактуры, через которую реализуются содержательные уровни оригинала – мелодический тематизм, гармония, ритм и другие. Фактура в диалоге с тембром выступает как комплексное динамическое выразительное средство.

4. Во взаимодействии с другими фактурными компонентами определяется функция тембрового фактора в фактуре, его художественное значение, характер тембрового звучания.

5. Синтезирующие свойства тембро-фактуры проявляются в тембро-гармонии, ведущим фактором данного взаимодействия оказывается тембровая колористика. Выразительные средства гармонии в транскрипции А. Назаренко играют ведущую роль, поскольку интерпретатор насыщает фактуру дополнительными гармоническими голосами, воссоздаёт их в скрытом голосоведении или сочиняет заново, добавляет гармоническую педаль. В результате этого фактура обретает гармоническую полноту звучания, увеличивается число голосов гармонической вертикали (а вместе с тем и плотность фактуры, фактурная масса и насыщенность тембрового звучания).

Средствами взаимодействия фактуры и тембра также оказываются мелодия, ритм, синтаксис, определяющие жанровое и стилевое амплуа тембра инструмента, как концертного и виртуозного, наделённого возможностями театральных, звукоизобразительных эффектов. Они создают новый художественный образ Вальса П. Норрбака, преобразуют тембровую колористику, насыщают форму сквозным развитием. В результате А. Назаренко создаёт новую версию музыкального произведения, дающую возможность в полной мере продемонстрировать тембровый потенциал баяна (или аккордеона), технические возможности исполнителя, что является главными задачами концертной транскрипции.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Назаренко Александр Иванович – харьковский музыкант-баянист, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, член Национального Всеукраинского музыкального союза, педагог, исполнитель и дирижёр.

[2] Играем на бис! Из репертуара Фридриха Липса: Произведения для баяна. М.: Музыка, 2002. С. 38–42.

[3] *Назаренко А. И.* Пьесы, обработки, транскрипции. Харьков: Мадрид, 2014. С. 80–86.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Борисенко М.* Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. …канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 195 с.

2. *Ґоломб М.* Транскрипції музичних творів у XIX ст. Спроба типології на прикладі творів Фридерика Шопена // Фридерик Шопен: зб. ст. / Ред. Я. Якубович. Львів: СПОЛОМ, 2000. С. 201–222.

3. *Жарков О.* Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. К., 1994. 19 с.

4. *Игнатченко Г.* О динамических процессах в музыкальной фактуре: автореф. дис. ...канд. иск. К., 1984. 25 с.

5. *Палий И.* К определению понятия «трансдукция» в музыковедении // Когнітивне музикознавство: зб. ст. Харків : «С.А.М», 2010. Вип. 29. С. 387–395.

6. *Прокина Н.* Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра: автореф. дисс. …канд. иск. М., 1989. 21 с.

7. *Трофимчук О.* Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. К., 2007. 17 с.

8. *Цуккерман В.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1970. 560 с.

REFERENCES

1. *Borysenko M.* Zhanr transkryptsiyi v systemi indyvidual'noho kompo-zytors'koho stylyu: dis. … kandidata mistetstvoznavstva [Genre of Transcription in the System of Individual Composer's Style: PhD Thesis]. Kharkiv, 2004. 195 p.

2. *Golomb M*. Transkryptsiyi muzychnykh tvoriv u XIX st. Sproba typolohiyi na prykladi tvoriv Fryderyka Shopena [Transcriptions of Music Works in the XIX Century. An Attempt of Typology on the Example of Works by Frederic Chopin] // Fryderyk Shopen: zb. st. / red. Ya. Yakubovych. [Frederic Chopin: Collection of Articles / Ed. Y. Yakubovich]. Lviv: SPOLOM Press, 2000. P. 201–222.

3. *Zharkov O*. Khudozhniy pereklad v muzytsi: problemy i rishennya: avtoref. dis. ... kandidata mystetstvoznavstva [Art Arrangement in Music: Problems and Solutions: Synopsis for the PhD Thesis]. Kiev, 1994. 19 p.

4. *Ignatchenko G*. O dinamicheskikh protsessakh v muzykal'noi fakture: avtoref. dis. ...kandidata iskusstvovedeniya [About Dynamic Processes in a Musical Texture: Synopsis for the PhD Thesis]. Kiev, 1984. 25 p.

5. *Palii I.* K opredeleniyu ponyatiya «transduktsiya» v muzykovedenii [To the Definition of the Concept of "transduction" in Musicology] // Kognitivne muzikoznavstvo: zb. st. Kharkiv [Cognitive Musicology: Collection of Articles]: Kharkiv, «S.A.M» Press, 2010. Vol. 29. P. 387–395.

6. *Prokina N*. Fortepiannaya transkriptsiya. Problemy teorii i isto-rii zhanra: avtoref. dis. ...kandidata iskusstvovedeniya [Piano Transcription. The Problems of Theory and History of the Genre: Synopsis for the PhD Thesis]. Moscow, 1989. 21 p.

7. *Trofymchuk O*. Tembrova evolyutsiya v ukrayins'kiy narodno-orkestroviy muzytsi: avtoref. dis. …kandidata mystetstvoznavstva [Timbre Evolution in Ukrainian Folk and Orchestral Music: Synopsis for the PhD Thesis]. Kiev, 2007. 17 p.

8. *Tsukkerman V*. Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etyudy [Musical and Theoretical Essays and Studies]. Vol. 2. Moscow: Sovetskiy Kompozitor Press, 1970. 560 p.

ТРАНСКРИПЦИИ АЛЕКСАНДРА НАЗАРЕНКО: ИНДИВИДУАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ СПЕКТРЫ ЖАНРА

В статье рассматриваются теоретические и практические аспекты изучения жанра транскрипции, обосновываются его стилевые особенности. Поднимаются вопросы опоры на модель чужого произведения, наличия двойного авторства, действия механизмов композиторской интерпретации. Темброво-фактурный комплекс определяется автором как важнейший фактор транскрибирования.

Материалом исследования становятся концертная обработка Ф. Липса и транскрипция А. Назаренко одного первоисточника – пьесы «Дрожащие листья» П. Норрбака. Спецификой анализируемого музыкального материала, предложенного в статье, является сопоставление двух обработок – Ф. Липса и А. Назаренко – с целью выявления различий между ними, а также раскрытия индивидуально-стилевых спектров жанра транскрипции в творчестве А. Назаренко. При этом отмечается, что А. Назаренко, в процессе создания авторской версии, опирался не на оригинал Вальса П. Норрбака, а на обработку Ф. Липса, выступающую в данном сравнительном анализе в роли произведения-модели.

В ходе анализа двух версий используются различные методы исследования: сравнительный; интерпретационный, касающийся проблем исполнения на баяне; жанровый и стилевой, характеризирующие композиционно-драматургические особенности, жанрово-стилевую специфику музыкальных образцов; органологический, способствующий рассмотрению специфики инструмента, в данном случае баяна, в контексте сравнения его выразительных возможностей в двух пьесах. Результатом исследования стало определение кардинальных различий в методах художественной интерпретации двух авторов.

Ключевые слова: художественная интерпретация, жанр транскрипции, темброво-фактурный комплекс, баянное творчество, баянное исполнительство.

TRANSCRIPTIONS BY ALEXANDER NAZARENKO: INDIVIDUAL-STYLE SPECTRA OF GENRE

This article considers theoretical and practical aspects of research in the sphere of transcription genre, grounds its stylistic properties, reliance on the model of another's work, double authorship, and action of composer's interpretation. These issues are projected onto the timbre-texture complex in this genre as the most important factor of transcription.

The material of the research is the concert arrangement by F. Lips and the transcription by A. Nazarenko that belong to one original source – the composition "Shivering Leaves" by P. Norrbak. The article is to provide the comparative analysis of the two arrangements in order to identify the distinctions between them, as well as the individual-style spectra of the transcriptions genre in the works by A. Nazarenko. At this, it is noted that in the process of creating the author's version A. Nazarenko relied not on the original Waltz by P. Norrbak, but on the arrangement by F. Lips, this one being a work-model in this comparative analysis.

Within the analysis of the two versions, various methods of research are used, besides the comparative one – they are also: interpretational analysis, considering the problems of bayan performance; genre and style analysis, which characterizes the compositional and dramatic features, genre-style specificity of musical exponents; organological analysis, contributing to the research of the specificity of the instrument, which is bayan in the context of comparing its expressive possibilities in the two works. The research resulted in the identification of the principal distinctions in methods of artistic interpretation by the two authors.

Key words: artistic interpretation, transcription genre, timbre texture complex, bayan oeuvre, bayan artistic performance.

Плющенко Максим Юрьевич
Аспирант кафедры теории музыки
Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: maxplus73@gmail.com

Pliushchenko Maksym Yu
Postgraduate student at the Department of Music Theory
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: maxplus73@gmail.com

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10009

Н. М. ДИДЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

С. В. РАХМАНИНОВ В ДИАЛОГЕ С БАРОЧНОЙ ЭПОХОЙ

Наряду с широко распространённой трактовкой композиторского творчества С. В. Рахманинова как своего рода «квинтэссенции романтического» в XX веке (см.: [4]), исследователями на протяжении последних десятилетий довольно активно разрабатываются иные аспекты, связанные с традиционными истоками рахманиновской музыки. В частности, ряд публикаций посвящён взаимодействию художника с барочным искусством. «Я хотел бы подчеркнуть, – пишет Петер де Йонг, – что Рахманинов определённо не имитирует некоторые фрагменты барокко как некие вставки; он идентифицировал себя с композитором барокко и уподобляет свой собственный путь композиции особой технике барокко». Говоря о влиянии Баха на творчество Рахманинова, исследователь ссылается на фрагменты из Третьего фортепианного концерта (II часть), Вариации на тему Корелли, «где очевидны орнаментика и аподжиатуры в духе Д. Скарлатти и органные речитативы в духе И. С. Баха», прелюдии ор. 23 и ор. 32, а также на «"Сюиту" (Прелюдия – Гавот – Жига) – рахманиновскую транскрипцию, основанную на скрипичной Партите Ми мажор Баха, – правдивое идиоматическое проявление глубокого интереса композитора к Баху и барокко» [3, с. 31].

Очевидная полемическая заострённость приведённого высказывания, на первый взгляд, усугубляется некоторыми общеизвестными фактами биографии Рахманинова. Так, появление Вариаций на тему Корелли и «Сюиты», указывает В. Брянцева, было инспирировано активным творческим общением композитора с Ф. Крейслером, «...перу которого принадлежит широко репертуарная обработка (свободная редакция) вариаций А. Корелли с названием "La Folia"… Существует крейслеровская редакция Прелюдии и Гавота из ми-мажорной Партиты Баха, которые в 1933 году обработал для фортепиано Рахманинов, добавив к ним ещё и Жигу. Рахманинов и Крейслер совершили также "взаимный обмен" транскрипциями» – речь идёт, с одной стороны, о фортепианных «версиях» вальсов «Муки любви» и «Радость любви», с другой, о скрипичных обработках романса «Маргаритки» и фрагмента из Второго концерта [2, с. 539]. Иными словами, Крейслер – признанный «специалист» в сфере барочной музыки (и прославленный мистификатор, чьи «Классические манускрипты» долгое время считались подлинными пьесами композиторов XVII–XVIII столетий) – фактически вдохновил Рахманинова на создание крупного концертного сочинения и транскрипций пьес из ми-мажорной Партиты Баха.

Признавая обоснованность указанной точки зрения, следует всё же подчеркнуть: «крейслериана», описываемая В. Брянцевой, оказалась впечатляюще плодотворной в значительной степени благодаря подготовленности и предрасположенности композитора к «диалогам» с барочным наследием. На протяжении 1910-х и особенно 1920-х годов соответствующая часть рахманиновского концертного репертуара неуклонно пополнялась и обогащалась. Так, наряду с популярными в профессиональной среде обработками органных сочинений И. С. Баха, принадлежащими Ф. Листу и К. Таузигу, здесь появились транскрипции Ф. Бузони («Чакона», хоральные прелюдии), к нескольким пьесам из «Хорошо темперированного клавира» добавились Токката e-moll, «Итальянский концерт», клавирная Партита D-dur, «Английская» сюита a-moll, «Французская» сюита E-dur... (Тогда же Рахманинов осуществил студийную запись Сарабанды из Партиты D-dur для одной из грампластинок.) В общей сложности, итоговый «баховский» список Рахманинова-пианиста насчитывал около полутора десятка произведений. Отметим и неизменный рахманиновский интерес к транскрипциям знаменитого родственника, друга и консерваторского педагога А. Зилоти, чьё «бахианство» уже в дооктябрьский период было широко известно российской аудитории, и чья фортепианная транскрипция Прелюдии из скрипичной Партиты E-dur (опиравшаяся на баховскую «автопародию» из Кантаты BWV 120a) создавалась задолго до крейслеровской версии названной пьесы. Да и музыкальная атмосфера

Западной Европы и Северной Америки этого периода в целом характеризовалась ощутимым тяготением к многогранно трактуемому наследию барочной эпохи.

Аналогичное тяготение обнаруживается в литературных трудах Рахманинова – вне какой-либо зависимости от «крейслеровских интенций». Еще в феврале 1910 года, выступая с концертами в США и Канаде, Рахманинов опубликовал статью «Моя Прелюдия cis-moll» с размышлениями о жанровых и образно-эмоциональных истоках данной пьесы, некоторых особенностях её драматургии, композиции, исполнительского воплощения и т. д. В статье прямо указывалось, что идеальной жанровой моделью для современного композитора служит баховский «...удивительный цикл прелюдий ("Хорошо темперированный клавир". – Н. Д.), являющихся источником бесконечного наслаждения для музыкально развитого слушателя». При этом особую роль приобретают «красота и разнообразие формы», с учётом которых и выстраивается единая драматургическая линия на протяжении рахманиновской Прелюдии cis-moll. В частности, как бы «вослед Баху», здесь индивидуально претворяется барочная техника basso ostinato: «В рассматриваемой Прелюдии я старался привлечь внимание к начальной теме. Эти три ноты в виде октавного унисона должны прозвучать торжественно и угрожающе. Мотив из трёх звуков затем проходит на протяжении 12 тактов первого раздела, а в противовес ему... звучит контрастная мелодия в аккордовых последованиях. <…> Сущность главной темы – это массивный фундамент; контрастом ему становится гармонизованная мелодия; её функция – рассеять мрак» [5, с. 64]. Приведённое авторское описание явственно ассоциируется с принципом «единовременного контраста» (Т. Ливанова), доминирующим в музыке XVII–XVIII веков и с подлинно впечатляющей органичностью преломляемым в рахманиновской пьесе на рубеже XX столетия (Прелюдия cis-moll была создана в 1892 году).

Другой показательный образец «бахианских размышлений» – интервью Рахманинова «Интерпретация зависит от таланта и индивидуальности», опубликованное двумя десятилетиями позднее и посвящённое (вопреки не слишком точному заглавию публикатора) обширному спектру важнейших проблем современного музыкального исполнительства. В данном тексте весьма примечателен раздел «Общее направление», свидетельствующий о довольно передовых (для того времени) взглядах Рахманинова на баховское клавирное творчество. Ратуя за историческую достоверность в сегодняшнем прочтении этой музыки, великий артист упомянул «обстановку, в которой... жил» и творил Бах: «У него не было большого современного инструмента с клавиатурой широкого диапазона и, что важнее, с мощным звуком. <…> Поэтому в баховских (клавирных. – Н. Д.) сочинениях студент должен избегать громкого звука с большим резонансом. Ему надлежит быть сдержанным и не форсировать звук. Так он сможет приблизиться к тому качеству звучания, которое имел в виду Бах, когда играл свои сочинения на клавикордах». Равным образом Рахманинов подчеркнул особое значение многоплановой фактурной дифференциации в исполняемых баховских произведениях, обусловленное их полифонической природой [5, с. 118].

Учитывая вышесказанное, представляется по-своему закономерным выбор специфического жанра для «Сюиты», написанной Рахманиновым «по мотивам» баховского творчества. Интерес великого музыканта XX века к наследию гения барочной эпохи заведомо не исчерпывался областью композиции либо исполнительского искусства; подлинный же синтез указанных сфер мог быть достигнут именно в области транскрипции. Отнюдь не случайно современными специалистами акцентируется «эффект соавторства», пронизывающий все части вновь созданного цикла: «В этих пьесах чувствуется властная рука великого композитора и пианиста, создавшего на основе баховского текста новые произведения в своей собственной манере. <…> Форма и фактура отличаются рельефностью чеканки. Детали не загромождают общей линии развития, а служат композиционному замыслу, который отличается определённостью и цельностью» [1, с. 176]. Или: «В транскрипции Прелюдии, Гавота и Жиги Рахманинов априори ставит задачу досочинения к чужой музыке авторского контекста, который репродуцирует не только баховский стиль как явление синтетического порядка, но и стилистику старинных музыкальных жанров. <…> Подчинение Рахманиновым авторского материала композиционному процессу, заданному Бахом, исключает поверхностную стилизацию, поскольку направлено на сохранение логики баховской музыкальной формы как целостной системы взаимосвязей всех составляющих её элементов. Сочинённый Рахманиновым музыкальный текст, как представляется, гармонирует с оригинальным» [7, с. 223–224].

В чём же заключается своеобразие «соавторства», декларируемого композитором XX века? Поиск «художественных эквивалентов» барочным принципам изложения и развития музыкального материала характеризуется продуманностью и строгим отбором приме-

няемых средств. Так, в «диалоге с Бахом» и сюитностью его времени естественно возникает новая циклическая форма, опирающаяся на закономерности трёхчастного концерта или сонаты («быстро – умеренно медленно – быстро»). Данное решение, разумеется, никоим образом не могло быть подсказано Крейслером, рассматривавшим баховские сюиты лишь как «сборники» вполне самостоятельных миниатюр. На протяжении крайних частей Рахманиновым используются приёмы, либо господствующие в оригинале (Прелюдия), либо характерные для баховской трактовки соответствующего жанра (Жига). Быть может, при этом наш современник учитывал имеющийся опыт авторской обработки Партиты E-dur для лютневого клавесина или собственно лютни (BWV 1006a). Так или иначе, констатирует Б. Бородин, «в Прелюдии все наиболее часто встречающиеся добавления "закодированы" в основной теме сочинения»; при этом «дыхание XX века» ощутимо на драматургическом уровне: «...в транскрипции Рахманинова отчётливо прослеживается... выверенное постепенное фактурное нарастание, закономерно приводящее к финальному кадансу» [1, с. 176–177]. Аналогичная тенденция характерна для фугированного развития в Жиге, поскольку клавирные образцы соответствующих пьес у Баха отличаются тяготением к свободному имитационному развитию «финальных» фугированных форм (см.: [6, с. 500–501]). Целенаправленное проведение темы в различных голосах при этом нередко сменяется фактурно-гармоническими «уплотнениями». По сути, Рахманиновым как бы «..."реставрируется" не нотированная Бахом гармония в результате проекции образуемых интонационной графикой мелодических фигур на вертикально-гармоническую плоскость, переноса в авторскую аккордику мелодических ладовых функций» [7, с. 223]. Отмеченная «вертикализация горизонтали» также прямо ассоциируется с композиционными техниками XX века, хотя и сохраняет стилистически корректную ясность изложения и голосоведения.

Наиболее ощутимое приближение к современности характерно для рахманиновской обработки Гавота – здесь «...скромная гармонизация оригинала расцвечивается мягко диссонирующими септаккордами, придающими пьесе черты пикантности» [1, с. 177]. Однако общая тенденция к варьированию (интонационному, фактурному или гармоническому) повторяющегося рефрена рондальной формы вполне укладывается в барочную стилистику – её границы, скажем так, не «деформируются», но искусно раздвигаются Рахманиновым. Опыт «сотворчества» в данном случае подсказывает нашему современнику весьма органичное решение – «диалог стилей» перерастает в «контрапункт стилей», направляемый едиными законами комплементарности и «изящного вкуса».

О серьёзности творческой задачи, поставленной и с блеском разрешённой Рахманиновым в «Сюите», наглядно свидетельствует весьма длительный процесс создания указанной транскрипции: композитор работал над ней с перерывами около десяти месяцев (Прелюдия впервые исполнялась в феврале 1933 года, цикл полностью был продемонстрирован публике лишь в ноябре). Ещё более трудным оказался путь Рахманинова-интерпретатора к записи упомянутой «Сюиты»: первая попытка, в 1935 году, была забракована самим исполнителем, которому удалось достичь вполне «удовлетворительного» результата лишь в 1942-м, незадолго до смерти. Волею судьбы именно этой записью Рахманинов простился с публикой, подарив ей немеркнущий шедевр своего композиторского и исполнительского творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бородин Б.* История фортепианной транскрипции: монография. М.: Дека-ВС, 2011. 508 с.

2. *Брянцева В. С.* В. Рахманинов: монография. М.: Сов. композитор, 1976. 647 с.

3. *Йонг П. де* Рахманинов и барокко: «новый стиль» контрапункта и гармонии // Фортепиано. 2002. № 1. С. 28–31.

4. *Паисов Ю.* Жизнестойкость романтического миросозерцания: Рахманинов // Русская музыка и XX век: монография / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 91–122.

5. *Рахманинов С.* Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. 648 с.

6. *Симакова Н.* Контрапункт строгого стиля и фуга: История. Теория. Практика: учебное пособие: в 2 ч. М.: Композитор, 2007. Ч. 2: Фуга: её логика и поэтика. 800 с.

7. *Скирта М.* Транскрипции С. Рахманинова: К проблеме интерпретации музыкального первоисточника // С. Рахманинов: на переломе столетий: материалы Международного симпозиума. Харьков: Майдан, 2004. С. 215–225.

REFERENCES

1. *Borodin B*. Istoriya fortepiannoy transkriptsii [History of Piano Transcription]: monograph. Moscow: Deca-VS Press, 2011. 508 p.

2. *Bryantseva V*. Sergey Rakhmaninov [Sergey Rachmaninoff]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1976. 647 p.

3. *Yong P. de* Rakhmaninov i barokko: «novij stil» kontrapunkta i garmonii [Rachmaninoff and Baroque: "The New Style" of Counterpoint and Harmony]. Fortepiano. 2002. No. 1. P. 28–31.

4. *Paisov Yu*. Zhiznestoykost' ronanticheskogo mirosozertsaniya: Rakhmaninov [The Viability of the Romantic World-view: Rachmaninoff]. Russkaya muzyka i XX vek [Russian Music and the 20th Century]: monograph. Compiled and edited by M. Aranovskiy. Moscow: State Institute of Arts, 1997. P. 91–122.

5. *Rakhmaninov S*. Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]: in 3 vol. Compiled and edited by Z. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1978. Vol. 1: Reminiscences. Articles. Interviews. Letters. 648 p.

6. *Simakova N*. Kontrapunkt strogogo stilya i fuga: Istoriya. Teoriya. Poetika [Counterpoint in the Strict Style and Fugue: History. Theory. Poetics]: educational supply: in 2 vol. Moscow: Kompozitor Press, 2007. Vol. 2: Fugue: Its Logics and Poetics. 800 p.

7. *Skirta M*. Transkriptsii S. Rakhmaninova: K probleme interpretatsii muzykal'nogo pervoistochnika [Transcriptions by S. Rachmaninoff: To the Problem of Interpretation Conformably to Music Origin]. Sergey Rakhmaninov: na perelome stoletiy [Sergey Rachmaninoff: On the Turning-point of Centuries]: materials of International symposium. Kharkov: Maidan Press, 2004. P. 215–225.

С. В. РАХМАНИНОВ В ДИАЛОГЕ С БАРОЧНОЙ ЭПОХОЙ

Статья посвящена барочным истокам фортепианного творчества С. В. Рахманинова. Последние характеризуются на примере транскрипции трёх пьес И. С. Баха для скрипки solo (Прелюдии, Гавота и Жиги из Партиты E-dur), выполненной Рахманиновым в 1933 году, а впоследствии записанной на грампластинку (1942). Исследователь рассматривает версию, выдвинутую специалистами, о возникновении замысла упомянутой транскрипции как следствии творческого сотрудничества С. В. Рахманинова с выдающимся скрипачом Ф. Крейслером. Данная версия, при всей её внешней убедительности, нуждается в существенных дополнениях. Приводимые факты позволяют утверждать, что ещё в 1910-е годы С. В. Рахманинов упоминал о собственном интересе к клавирному наследию И. С. Баха (статья «Моя Прелюдия cis-moll»). На протяжении 1910–1920-х годов великий пианист целенаправленно расширял свой баховский репертуар, исполняя как оригинальные произведения, так и соответствующие транскрипции Ф. Листа, К. Таузига, Ф. Бузони. Исходя из этого, появление сразу двух сочинений, вдохновлённых идеей диалога с барочной эпохой и самобытно преломляющих композиционные принципы и исполнительские техники упомянутой эпохи – «Вариаций на тему Корелли» и баховского «триптиха» («Сюиты»), – представляется автору статьи вполне закономерным.

Ключевые слова: С. Рахманинов, фортепианная транскрипция, барочные композиционные техники, Ф. Крейслер, «Прелюдия, Гавот и Жига» по И. С. Баху.

S. RACHMANINOFF IN THE DIALOGUE WITH THE BAROQUE ERA

The article is devoted to the Baroque sources of the piano heritage by S. Rachmaninoff. These sources are characterized on the example of the transcription of I. S. Bach's solo violin pieces (Prelude, Gavotte and Gigue from Partita in D Major) arranged by S. Rachmaninoff in 1933 and later recorded (1942). The researcher considers the version of some specialists regarding to the origin of the transcription itself as consequence of creative collaboration between S. Rachmaninoff and the outstanding violinist F. Kreisler. This version for all its superficial convincingness requires the essential addition. The adduced facts venture to assert that S. Rachmaninoff as early as in 1910s mentioned about his interest to J. S. Bach's heritage for clavier (the paper «My Prelude in C sharp Minor»). During 1910–1920s a great pianist purposefully extended his Bach's repertoire performing both original works and appropriate transcriptions by F. Liszt, K. Tausig and F. Busoni. Hence the appearance of the two

pieces at once to be inspired by the idea of dialogue with the Baroque era and distinctively interpreted the principles of composition and performing techniques of the named era («Variations on a theme by Corelli» and Bach's «Triptych», or «Suite») seems to the author of the article quite appropriate.

Key words: S. Rachmaninoff, piano transcription, the Baroque compositional techniques, F. Kreisler, "Prelude, Gavotte and Gigue" by I. S. Bach in origin.

Диденко Надежда Михайловна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: 2346176@mail.ru

Didenko Nadezhda M.
PhD in Art Studies, Associate Professor
at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: 2346176@mail.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10010

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

С. П. САХАРОВА И ЕЁ ШКОЛА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА: ПО СТРАНИЦАМ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ

В 2016 году исполнилось 80 лет со дня рождения С. П. Сахаровой, посвятившей консерватории почти три десятилетия своей творческой жизни. Именно С. П. Сахарова заложила прочный фундамент кафедры камерного ансамбля и открытого годом позже отделения концертмейстерства. Её обширный опыт в сфере камерно-вокального, фортепианного и органного искусства, а также педагогические достижения в области камерного исполнительства легли в основу самобытной школы, если понимать её как «систему художественных, музыкально-эстетических, исполнительских принципов и порождаемых ими методов работы, сформированную субъектом с высокой способностью к персонализации» [1].

Светлана Сахарова стала наследницей традиций, идущих от педагога и просветителя А. Н. Котляревского и его великих наставников – музыковеда Р. И. Грубера и органиста И. А. Браудо. Ещё в юности, занимаясь в Ужгородском музыкальном училище, она освоила практические концертмейстерские навыки, приобрела опыт концертных выступлений и сформировалась как яркий творческий лидер. После окончания Львовской консерватории по классу камерного ансамбля у А. Н. Котляревского, Светлана Павловна какое-то время работала в Новосибирской консерватории в классе концертмейстерства и камерного пения, сочетая преподавание с исполнительством.

Неоспоримая ценность методических очерков и рекомендаций Сахаровой, как скромно именовала свои труды сама Светлана Павловна, заключается в гибком умении совместить профессиональные интересы педагогов и учащихся. Обобщение ценного опыта призвано в значительной мере облегчить молодым концертмейстерам путь к постижению этой сложной и увлекательной профессии. Сегодня методические находки Сахаровой в значительной мере компенсируют несовершенства учебного плана, согласно которому педагогическая практика студентов-пианистов почти целиком ориентирована на сольное исполнительство, а специальный курс, посвященный теоретическим основам концертмейстерства, вообще не предусмотрен.

Основной труд С. П. Сахаровой – «Методические рекомендации по вопросам работы над камерно-вокальным произведением в классе концертмейстерской подготовки» – может быть без преувеличения назван профессиональным манифестом, обращенным к начинающим концертмейстерам и их наставникам. Как заявлено в подзаголовке, в центре внимания автора оказывается начальный этап обучения, который, по словам В. Д. Калининой, есть «процесс эмоционально-смысловой децентрализации, сопровождающийся проникновением в художественный мир партнера по ансамблю» [2, с. 10]. На этом этапе ученику предстоит по-настоящему осознать себя «не единственным, а *одним из участников* (курсив мой – Е. П.) музыкального действия» [2, с. 15], переместить свое внимание с себя самого на певца, подробно изучить «специфику инструмента своего партнера», к тому же инструмента сложного, живого.

Чтобы помочь молодому музыканту справиться с психологическими сложностями, возникающими в процессе бурного роста его профессионального сознания, Светлана Павловна предлагает продемонстрировать студенту самые притягательные стороны нового для него вида деятельности. В работе «Камерно-вокальное творчество Глинки и Даргомыжского» она пишет о «внутренней одухотворенной увлеченности, влюбленности в поэзию, музыку, процесс музицирования» [4, л. 2].

Зачастую неопытный концертмейстер сталкивается с целым комплексом проблем, связанных с сохранением целостности формы и темпового единства, с освоением разных типов педализации (от густой до запаздывающей и совсем прозрачной полупедали), с необходимостью наполнить значением каждую цезуру, «обратить внимание на художественное значение пауз» [5, *л*. 16], расслышать их «звучание». Постигать психофизику исполнительского процесса молодой музыкант должен не механически, а осознанно: «Осмысление – ключ к верному исполнению» [5, *л*. 20]. Так преодолеваются ступени мастерства.

Первоочередной задачей оказывается постижение такой специфической составляющей этого единства, как звучание голоса. «Главной психологической установкой методики преподавания в концертмейстерском классе на фортепианном отделении музыкального училища в течение первого года обучения является осмысление учащимся единства всех четырех строчек вокального произведения – партии певца, стихотворного текста и фортепианного (двухстрочного сопровождения)», – пишет С. П. Сахарова [5, *л*. 2]. Автор явно отдает предпочтение индуктивному методу и предлагает продвигаться в своих познаниях новой для ученика звуковой субстанции от эмпирики к теории. Бесспорно, «особо пристальное внимание, – отмечает С. П. Сахарова,– следует уделить партии певца, дать учащемуся основу знаний, касающихся работы с певцом» [там же]. Только на этой основе можно «формировать основные принципы ансамблевого содружества пианиста с солистом – не следование “за певцом”, а совместное исполнение цельного произведения при взаимодействии двух творческих индивидуальностей» [там же].

С. П. Сахарова рекомендует новичкам «освоить тембральные особенности лирического и драматического голоса» [5, *л*. 4]. В качестве подспорья она предлагает свою схему по тоническому трезвучию фа мажора, удобную для запоминания и наглядно представляющую основной и практический диапазон голосов, разделенных на низкие, средние и высокие. Однако процесс развития тембрового слуха пианиста потребует времени, поскольку слуховой багаж концертмейстера должен отличаться разнообразием и основываться на прослушивании различных записей выступлений выдающихся вокалистов. Эта серьёзная самостоятельная работа неотделима от творческого поиска ёмких обозначений и красочных эпитетов для определения каждого типа голоса – словом, тесно связана с развитием ассоциативного мышления. Важно сформировать у учащегося чёткое представление о том, что «большинство оперных партий предназначено для определённой лирической или драматической тембральной окраски голоса исполнителей, хотя такого обозначения в клавире ни композитор, ни редактор не ставят» [5, *л*. 5].

Для того чтобы легко «считывать» авторские требования и распознавать соответствующий художественному замыслу образ-тембр, учащимся предстоит решить «вопрос о соотношении тесситуры вокальной партии и ее ключевой записи», научиться безошибочно судить о реальном диапазоне и преобладающей тесситуре в каждом конкретном произведении. Только данные признаки, а не ключевая запись, подчеркивает автор, указывают на выбор композитора, нередко допускающего исполнение своего опуса различными типами голосов [5, *л*. 6]. Постигнув это, ученик будет готов выступить в роли составителя и режиссера концертной программы.

Важная ступень постижения концертмейстерского мастерства связана с овладением навыками разучивания вокального произведения. Даже на начальном этапе взаимодействия с солистом скромный дебютант осваивает педагогический аспект своей профессии, о котором пишут современные исследователи – В. Л. Бабюк, В. Н. Бикташев, Д. О. Лебедева, Е. А. Островская и др. Уже на первых порах совместной работы с певцом над незнакомым опусом ученику надлежит продемонстрировать качества музыкального гида, своего рода инструктора и наставника по отношению к вокалисту.

Таким образом, начальный этап ознакомления учащихся с выразительным потенциалом певцов предполагает решение сразу нескольких задач: 1) расширение диапазона художественных впечатлений; 2) развитие понятийного аппарата, связанного с вокальным исполнительством; 3) формирование навыков концертмейстерской работы с разными типами голосов.

Приобщению к азам темповой культуры Светлана Павловна всегда придавала большое значение: она рекомендовала начинать обучение с освоения метронома, разделяя авторские (без скобок) и редакторские указания (в скобках), обращая внимание на то, что «метроном указывает на темповую основу, которая может иметь довольно много отклонений и изменений» [5, *л*. 13]. Наряду с этим автор пособия предостерегала от чрезмерного педантизма в отношении темповых обозначений, имеющих цифровой эквивалент, и, наоборот, призывала чутко прислушиваться к общим и, особенно, «оттеночным указаниям», снабженным «эпитетами» и напоминающим те-

атральные ремарки: «andante con moto, allegro moderato, andante con dolore и т. п.» [5, *л*. 14].

Постепенно, накапливая слуховые впечатления и отрабатывая профессиональные навыки, ученик сможет продемонстрировать точность темповых решений каждого исполняемого опуса и тонкость темповых ощущений внутри сочинения. Индивидуальные свойства голоса, степень плотности и полетности звука способны облегчать или утяжелять темп. Однако, «в первую очередь, естественно, темп определяется общим смысловым и эмоциональным содержанием произведения» [5, *л*. 15]. Конкретные темповые ощущения, которые возникают у самих исполнителей, а затем проецируются на слушательское сознание, с трудом фиксируются в цифрах: они в значительной мере зависят от фактурных особенностей интерпретируемой музыки в сочетании с поэтической строкой.

Нельзя сбрасывать со счетов необходимость вдумчивой темповой транскрипции камерной музыки и внимательного прочтения ритмической партитуры романса, на основе чего «пианист легко убедится в различии восприятия темпов романсов слушателем и фактической протяженностью во времени» [5, *л*. 17]. За данным определением стоит серьезная попытка настройки профессионального сознания того, кто претендует на высокое звание художественного интерпретатора: он должен, как говорила Маргарита Лонг, научиться «не умножать ритмы, а *обладать ритмом*» [курсив мой – Е. П.] (Цит. по: [6, с. 65]). Сходную позицию остроумно и образно выразил Н. Перельман в своих «кратких рассуждениях»: «Невежество не знает сильной доли, посредственность опирается на нее, талант распоряжается ею» [3, с. 50]. Наряду с этим Светлана Павловна предостерегала неопытных концертмейстеров «от утрировки агогических отклонений» [5, *л*. 20].

Прочным фундаментом союза певца и пианиста служит временной и звуковой баланс. И снова тембр солирующего голоса, его звучность, полетность и степень плотности влияют на динамическое наполнение фортепианной партии. Понятно, что одинаково обозначаемые нюансы, например, forte и piano, получают у баса и колоратурного сопрано совершенно разное преломление. При этом концертмейстеру (особенно в сольных эпизодах: вступлении, заключении, интермедиях) не следует «услужливо» убирать звук, делать его «тусклым, нивелированно приглушенным, как бы заранее демонстрирующим второстепенность фортепианного сопровождения» [5, *л*. 21]. Иными словами, «соотношение голоса и фортепиано всегда должно быть в центре внимания пианиста» [5, *л*. 23]. И потому динамический строй романсовой партитуры обоим участникам ансамбля необходимо тщательно выверять как по вертикали, так и по горизонтали.

Суть педагогического метода Сахаровой заключался не столько в предоставлении ученику стандартных решений и готовых подсказок, сколько в организации его мыслительной деятельности. В своих «Рекомендациях» Светлана Павловна убедительно доказала, что только исполнительская практика концертмейстера с различными голосами обеспечит ему необходимый уровень мастерства. Систематизация методических принципов Сахаровой имеет важное теоретическое значение и служит надежным подспорьем для последовательного, поэтапного формирования профессионального сознания молодых концертмейстеров.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Варламов Д., Виноградова Е.* Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве // Фундаментальные исследования. 2013. № 11 (часть 7). URL: https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=33355.

2. *Калинина В.* Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста: Автореф. дис… канд иск. Саратов. 2015. 31 с.

3. *Перельман Н.* В классе рояля. Короткие рассуждения. М.: Классика-XXI, 2016. 160 с.

4. *Сахарова С.* Камерно-вокальное творчество Глинки и Даргомыжского. Рукопись. Библиотека РГК, 1985. 16 *л*.

5. *Сахарова С.* Методические рекомендации по вопросам работы над камерно-вокальным произведением в классе концертмейстерской подготовки (начальный этап обучения в музыкальном училище). Рукопись. Библиотека РГК, 1990. 25 *л*.

6. *Хентова С.* Маргарита Лонг. Музыканты-исполнители. М.: Музгиз, 1961. 104 с.

REFERENCES

1. *Varlamov D., Vinogradova E.* Teoreticheskie i metodologicheskie osnovy issledovaniia ispolnitel'skoi shkoly v muzykal'nom iskusstve [Theoretical and Methodological Basis of Research of a Performing School in Music Art] // Fundamental research. 2013. № 11 (Vol. 7). URL: https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=33355.

2. *Kalinina V.* Bazovye komponenty i professional'naia spetsifikatsiia v tvorcheskoi deiatel'nosti kontsertmeistera-pianista: Avtoref. dis… kand isk. [The Basic Components and Professional Specification in Creative Activity of a Pianist-Accompanist: Synopsis for the PhD Thesis. Saratov. 2015. 31 p.

3. *Perel'man N.* V klasse roialia. Korotkie rassuzhdeniia [In a Piano Class. Short Reflection]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2016. 160 p.

4. *Sakharova S.* Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Glinki i Dargomyzhskogo. Rukopis' [Vocal Chamber Works by Glinka and Dargomyzhsky. Manuscript]. RSRC Library, 1985. 16 p.

5. *Sakharova S.* Metodicheskie rekomendatsii po voprosam raboty nad kamerno-vokal'nym proizvedeniem v klasse kontsertmeisterskoi podgotovki (nachal'nyi etap obucheniia v muzykal'nom uchilishche). Rukopis' [Methodical Recommendations to Work on Chamber and Vocal Pieces in the Accompanying Piano Class (Initial Stage of Training in the Music Colledge). Manuscript]. RSRC Library, 1990. 25 p.

6. *Khentova S.* Margarita Long. Muzykanty-ispolniteli [Margaret Long. Musicians-performers]. Moscow: Muzgiz Press, 1961. 104 p.

С. П. САХАРОВА И ЕЁ ШКОЛА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА: ПО СТРАНИЦАМ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ

В статье обобщаются и систематизируются педагогические методы и приёмы талантливого российского педагога Светланы Павловны Сахаровой (1936-2011). Впервые в научный обиход вводятся ценные положения неопубликованных работ Сахаровой: «Камерно-вокальное творчество Глинки и Даргомыжского» (1985) и «Романсы А. Бородина: методическое пособие для концертмейстерских классов музыкальных училищ» (1993). В центре исследовательского интереса закономерно оказывается основополагающий труд С. П. Сахаровой «Методические рекомендации по вопросам работы над камерно-вокальным произведением в классе концертмейстерской подготовки (начальный этап обучения в музыкальном училище)» (1990). Автор полагает, что методы Сахаровой находятся в русле современной инновационной педагогики, стратегия которой не снабжать ученика готовыми решениями, а указывать пути их самостоятельного поиска. Ценность данных педагогических методов зиждется на равноправном партнёрстве певца и концертмейстера, нацеленного на конечный художественный результат. С точки зрения Сахаровой формирование навыков концертмейстерской работы с разными типами голосов неразрывно связано с целостным прочтением четырехстрочной партитуры романса, с глубоким проникновением пианиста в специфику вокального искусства, а также его умением соотносить авторский замысел и свои исполнительские намерения с индивидуальными возможностями певца. Систематизация педагогических методов С. П. Сахаровой имеет важное практическое значение в подготовке студентов-концертмейстеров.

Ключевые слова: С. П. Сахарова, вокальная педагогика, концертмейстер, камерно-вокальная музыка.

S. P. SAKHAROVA AND HER SCHOOL OF ACCOMPANIST SKILL: LOOKING THROUGH THE SHEETS OF UNPUBLISHED WORKS

The article summarizes and systematizes the pedagogical methods and techniques by the talented Russian teacher Svetlana Pavlovna Sakharova (1936-2011). The valuable provisions of unpublished works by Sakharova are introduced in scientific practice for the first time. These works are "Vocal Chamber Works by Glinka and Dargomyzhsky" (1985) and "Romances by Borodin: a Manual for Accompanying Classes in Music Colledges" (1993). The main issue of the research interest is naturally the fundamental work by S. P. Sakharova "Methodical Recommendations to Work on Chamber

and Vocal Pieces in the Accompanying Piano Class (Initial Stage of Training in the Music Colledge)" (1990). The author believes that Sakharova's methods are in line with modern innovative pedagogy, the strategy of which is not to supply a student with ready-made solutions, but to show the ways of their independent search. The value of these pedagogical methods is based on an equal partnership of singer and accompanist, aimed at the final artistic result. From the point of view by Sakharova, the formation of accompanist's skills to work with various types of voices is inextricably linked with a holistic reading of the four-line score of a romance, the deep penetration of pianist into the specifics of vocal art, as well as his/her ability to correlate the composer's idea and his/her own performing intentions with the individual capabilities of a singer. Systematization of pedagogical methods by S. P. Sakharova is of important practical value in the training of students-pianists.

Keywords: S. P. Sakharova, vocal pedagogy, accompanist, chamber and vocal music.

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

Ponomareva Elena Ivanovna
Associate Professor of Chamber Ensemble and Accompaniment training
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-am-Don
e-mail: ponomareva20878@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10011

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

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ КАК ПРЕДМЕТ МУЗЫКОЗНАНИЯ

В 30-е годы XX века немецкое театроведение в лице Макса Германа, а в 70-е – Дитриха Штайнбека, Арно Пауля и других выдвинуло идею о спектакле как основном предмете театроведческой науки. Теоретики направили свои изыскания по двум основным направлениям: одно из них стало поводом для бурного развития театральной семиотики (театр как текст с системой знаков-кодов), другое, противоположное, для обоснования так называемой «эстетики перформативности» (спектакль как независимая от каких-либо текстов система взаимоотношений актёра и зрителя). Российское театроведение не осталось в стороне. В работе «Структура действия и современный спектакль» Ю. Барбой называет спектакль феноменом, «который в художественном отношении полноправно представляет театральное искусство, более того … единственно полноправно» [2, с. 17].

Попытки с помощью семиотики привести к некоему общему знаменателю театральный и музыкальный коды на практике разбиваются о сложность дешифровки звуков в смыслы и, тем более, в смыслы театральные, обусловленные законами сцены и спектакля. Поэтому требования к постановщикам опер в современном музыкальном театре «ставить так, как написал композитор», не совсем корректны. Пока мы не научимся читать заложенные театральные коды в досценическом варианте музыкального текста с позиции музыкальной науки, мы будем продолжать выдавать за них свою личную или исторически сложившуюся интерпретацию (что отнюдь не обусловливает непогрешимость последней).

Есть мнение, что музыкальный спектакль не является «единственно полноправным представителем» оперного искусства, а взаимоотношения между оперным текстом и его воплощением не относятся к области музыковедения. Однако оперного текста вне сцены не существует, а музыкальная партитура – пусть и главная, но всё же только часть данного текста. Композиторы, в подавляющем большинстве, пишут оперу как произведение для сцены и априори закладывают в текст некий театральный код. О наличии такого кода ещё в 1963 году писала М. Д. Сабинина, введя в научный обиход термин «композиторская режиссура» [7, с. 302–322].

В условиях бурного развития музыкального театра разрыв между наукой об опере и оперно-постановочной практикой увеличивается. На наш взгляд, путь их сближения лежит через осознание музыкального спектакля как научного предмета музыкознания, ибо, сколько бы составляющих не входило в понятие «опера», «государственным языком» в этом «синтетическом художественном тексте» [6, с. 107] всегда является музыка.

Поиск этих путей начался ещё в XIX веке, когда реформатором музыкального театра Рихардом Вагнером была высказана революционная идея об актёрском исполнительстве как части музыкального текста [3, с. 553–554]. Создателя музыкальной драмы в некоторой степени можно считать одним из основоположников «эстетики перформативности»: его представления о спектакле и об актёре как главных «носителях» художественных смыслов, воздействующих на публику, вполне вписываются в современную теорию театра. В работах Вагнера мы читаем: «создателями художественного эффекта являются только исполнители, тогда как автор пьесы имеет отношение к самому искусству лишь в той мере, в какой он при написании своего сочинения продумал и рассчитал воздействие игры артиста на публику» [3, с. 568]. В письмах к Ф. Листу, разъясняя свой замысел относительно постановки «Лоэнгрина», Вагнер пишет: «Если говорить о музыке по существу, честно, без эгоизма, то мы обязаны признать, что, взятая в большом масштабе, она является только средством к цели. Эта цель для

всякой осмысленной оперы – драма, и драма эта всецело находится в руках сценических лицедеев» [4, с. 29]. Огромная часть оперного наследия «поствагнеровской» эпохи («Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, «Воццек» А. Берга и многие другие) – это, по сути, *драматические пьесы, сыгранные певцами-актёрами* средствами музыкальной декламации и оркестра.

Научные исследования последних десятилетий – диссертации А. Сокольской [8], С. Лысенко [6] и др., – убедительно доказывают синтетический характер оперного жанра. Однако главная проблема заключается в отсутствии методологической основы для изучения *театральных кодов оперного текста*. Необходимо обнаружить средства выразительности, в равной степени органичные и для музыки, и для театра, разработать методы для их исследования и соответствующую терминологию. Одним из таких «объединяющих» явлений, может служить феномен «действия», имеющий место в обоих видах искусства.

В музыкальном искусстве о действии одним из первых пишет Б. Асафьев в работе «Музыкальная форма как процесс». Воспринимая музыкальное произведение как один из видов превращения энергии от композитора к слушателю, от творческого акта к восприятию и переживанию, Б. Асафьев указывает на свойства этой энергии, а именно, её способность реализовываться в движении, и, одновременно, организовывать это движение, то есть *действовать* (курсив мой – М. К.). Следовательно, действие в музыке – это некий процесс, который обеспечивает передачу творческой энергии от автора к зрителю [1, с. 29–36].

К. С. Станиславский посвятил феномену действия основные теоретические труды, где обосновал два основных метода создания спектакля: метод *действенного* анализа и метод физических *действий* (курсив мой – М. К.). Метод действенного анализа описан в широко известной книге М. О. Кнебель «О действенном анализе пьесы и роли» [5, с. 3–10]. Схематично этот метод можно представить следующим образом: основу драмы составляет конфликт между двумя (или несколькими) персонажами (обстоятельствами, либо персонажем и обстоятельством); прямое «столкновение интересов», при котором изменяются взаимоотношения персонажей, образует событие; события, в свою очередь, выстраиваются в «событийный ряд», состоящий из исходного события (оно должно произойти до начала драмы), основного (завязка драмы), центрального (решительный перелом в ходе драмы), главного (часто совпадающее с финальным) и собственно финального. Процесс движения от одного события к другому и есть действие. В результате действия возникает та или иная эмоция. Иными словами, здесь, как и в музыке, умение «действовать» означает передачу энергии через актёра к зрителю.

Данный *метод действенного анализа* представляется наиболее перспективным для музыкального искусства. Момент события легко определяется традиционными музыкальными приёмами: контрастным столкновением тем, сменой лада и тональности, игрой тембров и т. д. Анализ *действия* расширяет эти рамки, помогая рассмотреть особенности оперной драматургии в целом.

Попробуем применить данный метод анализа в исследовании оперы Дж. Верди «Аида», либретто которой, изобилует алогизмом. Так, в первом сольном номере Радамес в качестве доказательства любви к Аиде обещает завоевать её народ в удачном военном походе. В дуэте III действия в ответ на упрёки Аиды он сообщает, что намечается второй поход на эфиопов, в котором он снова победит и в награду попросит у фараона саму Аиду. Что же ему мешало озвучить эту просьбу после первой победы? Как он допустил столь двусмысленные отношения с Амнерис? Боялся, что дочь фараона отомстит Аиде? Но «храбрый герой» должен был быть готовым либо с самого начала защищать свою любовь, либо отказаться от неё – ведь ничто не могло помешать Амнерис отомстить. Или Радамес опасался, что египетская принцесса разрушит его будущее? Тогда речь идёт уже о моральных качествах героя. Радамес не первый и, вероятно, не последний, кто выдаёт государственную тайну во время любовного свидания. Но, в отличие от Самсона, который и у Генделя, и у Сен-Санса полон раскаяния и тяжело переживает свою вину, Радамес отнюдь не склонен считать себя предателем. «Уста мои виновны, но делом я не грешен», – заявляет он Амнерис в IV действии. Но в том-то и дело, что он виновен!

В порыве ревности, несколько раз на протяжении оперы дочь фараона говорит о желании отомстить, но ни разу в своих действиях не опускается до мести. Единственное, в чём можно упрекнуть египетскую принцессу – это ловушка, в которую она заманила Аиду, чтобы получить подтверждение её любви к Радамесу. Но эта ловушка выглядит вполне невинно по сравнению с изощрённым коварством Аиды, которая склоняет к предательству Радамеса. Амнерис лишь провоцирует соперницу, Аида же завлекает в западню человека, который испытывает к ней самые пылкие чувства и глубоко доверяет. Любит ли девушка Радамеса, настаивая на его бегстве в Эфиопию, где она, как эфиопская принцесса, конечно, будет счастлива? То, что на родной

земле Радамеса станут считать презренным предателем, Аиду, по-видимому, не волнует. Её самолюбивый характер проявляется уже в дуэте с Амонасро. Поначалу ужаснувшись тому, что ей предстоит сделать, Аида вовсе не безропотно подчиняется воле отца, а решительно заявляет: «их рабою больше не буду». Однако желание в конечном итоге разделить трагическую судьбу Радамеса, раскрывает подлинные чувства Аиды и говорит о силе её характера.

Необъяснимы и поступки Амонасро. В III действии он внезапно выходит из укрытия во время сцены Аиды и Радамеса. Вместо того чтобы, подслушав нужные сведения, тихо отвести свой отряд в ущелье и перебить египетское войско, Амонасро собственными руками «вышибает краеугольный камень» столь хитро задуманной интриги. Согласно либретто этот коварный и расчётливый человек не понимает, что растерявшийся Радамес, может, и не сразу, но всё-таки позовёт стражу (которая находится неподалёку, ибо место для свидания выбрано неудачно: рядом храм, куда часто приходят Рамфис и Амнерис). В результате Амонасро с Аидой приходится заново – и, на сей раз, безуспешно – уговаривать Радамеса, теряя драгоценное время и обеспечивая трагический финал оперы.

Нелогичность развития сюжета поднимает вопрос о соответствии музыкального материала характерам героев. Анализ литературной основы доказывает, что Аида отнюдь не «беспомощная жертва», какой рисует её оперный лейтмотив. Превосходным лирическим тематизмом отличаются мелодии, характеризующие малодушного Радамеса.

Возможно, жанр «большой оперы», в котором написана «Аида», не предполагает психологических тонкостей. Можно традиционно обвинить во всех нелепостях А. Гисланцони, хотя почти треть либретто написано самим Дж. Верди [3, с. 268–290] и Гисланцони виновен, разве что, в слишком слабом сопротивлении перед натиском темперамента и славы маэстро. Всё вышеизложенное могло бы послужить объяснением алогичности «Аиды», если бы ко времени её создания уже не была написана другая «большая опера» – гениальный «Дон Карлос», а ещё ранее – безупречные в соотношении драмы и музыки «Травиата» и «Риголетто». Не следует забывать, что после «Аиды» Верди создал свой главный драматургический шедевр в области музыкального театра – «Отелло».

Конечно, литературная основа во всех этих сочинениях была куда солиднее. Шекспира, Шиллера, Гюго и даже Дюма-сына невозможно поставить в один ряд с Мариоттом. Определить, почему Верди возвращается в «Аиде» к оперным штампам 1840-х гг. , можно с помощью метода действенного анализа.

Определим «исходное событие». Верди излагает его в Preludio: человеческое чувство пытается пробиться сквозь мощные преграды социума. Тема эта является цетральной в творчестве Верди («Трубадур», «Травиата», «Сила судьбы», «Дон Карлос» и др.). Столкновение лейтмотива Аиды (который, правильнее было бы назвать «темой Аиды в представлении Радамеса») и лейтмотива жрецов (в данном контексте «темы власти социума»), как «исходное событие», объясняет многие противоречия либретто. Ибо, как бы ни был нерешителен Радамес и благородна несчастная Амнерис, они априори принадлежат разным социальным слоям. В глазах Радамеса Амнерис прежде всего олицетворяет тот самый «социум», с которым он не в состоянии справиться.

Масштабы статьи не позволяют проанализировать все особенности оперы, поэтому мы сосредоточим наше внимание только на образе Радамеса. Если непоследовательность поступков главного влечёт много вопросов, то его музыкальная характеристика вносит ещё большую путаницу. Образ Радамеса представлен либо в лирическом (I действие), либо в героическом ключе (IV действие). Легко согласиться с тем, что светлая лирика Романса I действия и маршевый ритм восходящих секст в Дуэте IV акта, скорее, исключают, чем дополняют друг друга. Довольно сложно объединить только средствами музыки в органичное целое состояние страха перед Амнерис (I действие), бурную восторженность Дуэта из III акта, растерянность и смятение из финальной сцены того же действия. Способ соединения заложен в «театральном коде».

Необходимо отметить, что Верди в 1870-е годы уже не писал оперные типажи «героического» или «лирического» тенора. Он создавал образы живых людей, которые сомневаются, любят, страдают, совершают глупости и расплачиваются за них. Интересно, что в письмах к А. Гисланцони композитор особенно настаивает на внимании к эпизоду, в котором Радамес узнаёт о подлинной роли отца Аиды (по терминологии действенного анализа – это «главное событие» в развитии образа главного героя). Ради «психологичекого эффекта» Верди пожертвовал логикой действия и вывел на сцену Амонасро.

Композитор использует автоцитирование, почти в точности повторяя фразы самого экзальтированного из своих персонажей – Дона Карлоса (Примеры 1 и 2).

Казалось бы, неожиданная и порождающая множество вопросов ассоциация: неприкаянный, бездействующий инфант – и воин-победитель. Тем не менее, оба любимы двумя женщинами одновременно, оба даже не пытаются преодолеть не только глобальные препятствия на пути собственных чувств, но и разрешить «любовный треугольник»; их обоих, увы, неудачно, но самоотверженно стараются спасти именно те женщины, которых они не любят (Эболи и Амнерис).

Смятение чувств Радамеса обусловлено его страстной любовью – весь событийный ряд так или иначе выстраивается «под знаком» Аиды: основное событие (избрание полководцем) он воспринимает, как возможность положить славу к её ногам, центральное (триумф) как попытку избавления возлюбленной от рабства, главное (собственное предательство) как единственную возможность быть вместе с Аидой, финальное (молчание на суде) как искупительную жертву, дающую его любимой возможность жить. Весь разнонаправленный музыкальный материал без труда «встраивается» в этот пылкий, порывистый, но реальный образ. Развитие этого образа происходит по законам логики, определяемой с помощью метода действенного анализа.

Таким образом, метод действенного анализа служит для изучения *связей* между музыкальными и сценическими характеристиками персонажей, обогащая представление о драматургии оперы в целом. Ещё раз подчеркнём: опера – это не только музыкальная партитура, это сложный синтетический текст, в котором театральная составляющая органически вплетена в собственно музыкальный ряд и вносит не менее значимый вклад в произведение в целом. Исследование оперы без учёта всех составляющих её компонентов и связей между ними не может дать исчерпывающего представления о жанре. Метод действенного анализа – один из возможных способов изучения данных связей в музыкальном спектакле, который является «единственной эстетически адекватной формой воплощения произведения, предназначенного для театра, будь то опера или драма» [7, с . 55].

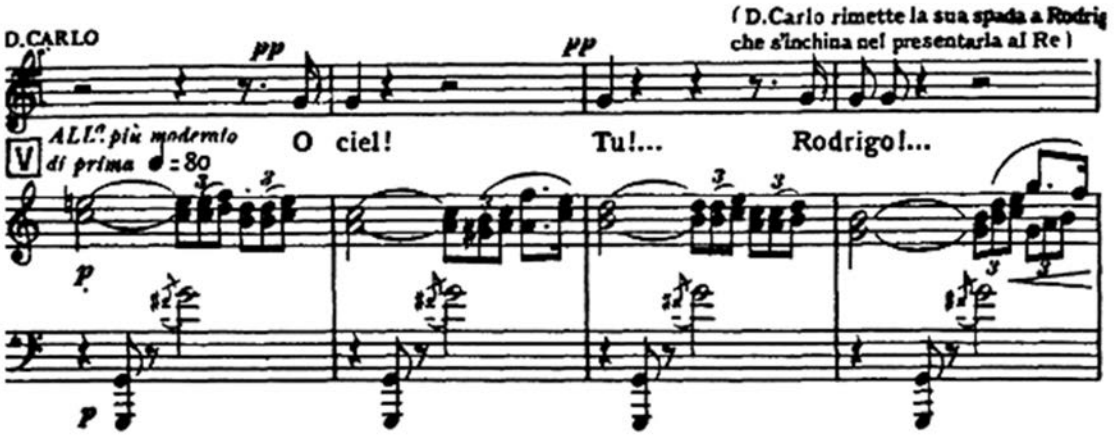
ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б*. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. *Барбой Ю.* Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМИК, 1988. 201 с.
3. *Вагнер Р*. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
4. *Вагнер Р*. Моя жизнь. Мемуары. Письма: в 4-х т. СПб: Грядущий день, 1911. т. 4. 553 с.
5. *Кнебель М.* О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2014. 218 с.
6. *Лысенко С*. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дис. … д-ра иск. Новосибирск, 2014. 465 с.
7. *Сабинина М.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 327 с.
8. *Сокольская А.* Оперный текст как феномен интерпретации: дис. … канд. иск. Казань, 2004. 163 с.

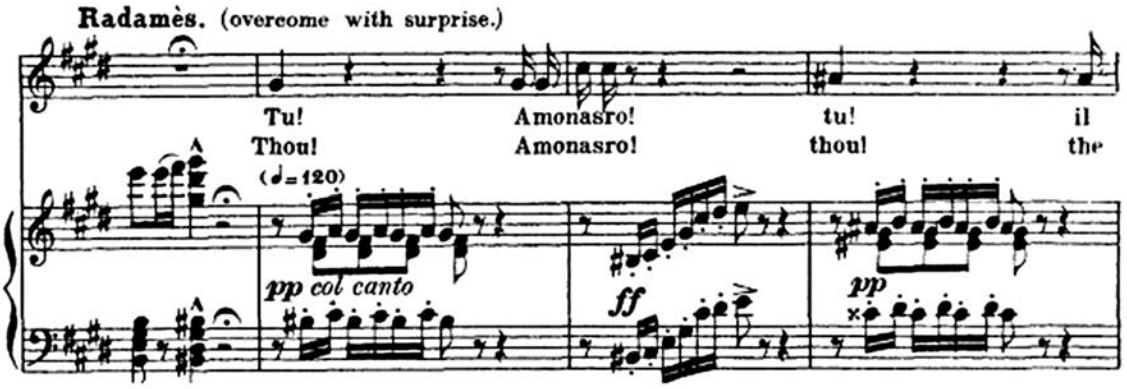
REFERENCES

1. *Asaf'ev B*. Muzykal'naia forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
2. *Barboi Iu*. Struktura deistviia i sovremennyi spektakl' [Structure of Actions and Contemporary Performance]. Leningrad: Leningrad Institute of Theater, Music and Cinematography Press, 1988. 201 p.
3. *Vagner R*. Izbrannye raboty. [Selected works] Moscow: Iskusstvo Press, 1978. 695 p.
4. *Vagner R*. Moia zhizn'. Memuary. Pis'ma. [My Life. A Memoir. Letters]: in 4 Vol. Saint-Petersburg: Griadushchii Den' Press, 1911. Vol. 4. 553 p.
5. *Knebel' M*. O dejstvennom analize p'esy i roli [About Action Analysis Method of a Play and a Role]. Moscow: Russian Institute Of Theatre Arts Press, 2014. 218 p.
6. *Lysenko S*. Sinteticheskii khudozhestvennyi tekst kak fenomen interpretatsii v muzykal'nom teatre [Synthetic Literary Text as a Phenomenon of Interpretation in Music Theater]: PhD Thesis. Novosibirsk. 2014. 465 p.
7. *Sabinina M.* Vzaimodeistvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke [Interaction of Music and Drama Theatre in the Twentieth Century]. Moscow: Kompozitor Press, 2003. 327 p.
8. *Sokol'skaia A*. Opernyi tekst kak fenomen interpretatsii. [Opera Text as a Phenomenon of Interpretation]: PhD Thesis. Kazan'. 2004. 163 p.

Пример 1. Дж. Верди «Дон Карлос» 3 д.



Пример 2. Дж. Верди «Аида» 3 д.



МУЗЫКАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ КАК ПРЕДМЕТ МУЗЫКОЗНАНИЯ

В статье поднимается важная тема взаимоотношений музыкального и театрального рядов в оперной музыке. Рассматривая музыкальный спектакль как неотъемлемую часть оперного текста, автор размышляет о необходимости создания универсального метода, позволяющего изучать спектакль с позиции музыкознания. В статье исследуются возможные «точки пересечения» музыки и театра. Определяя «действие» как феномен, функционирующий одновременно в музыкальном и театральном искусстве, автор предлагает использовать для изучения оперных партитур метод действенного анализа, созданный в прошлом столетии К. С. Станиславским. Целью статьи является апробирование данного метода в музыкальной науке. На примере оперы Дж. Верди «Аида» выявляются некоторые особенности драматургии, обусловленные взаимодействием музыкального, литературного и театрального рядов. Автор приходит к выводу о больших возможностях метода действенного анализа в практике исследования музыкально-сценических текстов. Данный метод позволяет изучать связи между музыкальной и театральной сторонами оперного жанра, используя понятие «действия» в качестве основы оперной драматургии. Применение метода действенного анализа даёт возможность более глубоко и точно исследовать способы организации и развития музыкально-сценического конфликта, заложенные в композиторском замысле и реализованные в музыкальном спектакле.

Ключевые слова: опера, драматургия, метод действенного анализа, Дж. Верди, «Аида».

MUSICAL PERFORMANCE AS THE SUBJECT OF MUSICOLOGY

The article deals with the important problem of interaction between music and theatre lines in opera music. Considering musical performance as an integral part of the opera text, the author reflects on the need to create a generic method that allows to study the performance from the position of musicology. The article examines the possible 'points of intersection' between music and theatre. Defining 'action' as a phenomenon operating simultaneously in musical and theatrical art, the author proposes to use the method of 'active analysis', created in the last century by S. Stanislavsky, while studying opera scores. The purpose of this article is to test this method in musical science. For example Verdi's "Aida" identifies some features of the drama, due to the interaction of music, literary and theatre lines. The author comes to the conclusion about the great possibilities of the active analysis method in the practice of studying musical and stage texts. This method allows us to study the connections between the musical and theatrical aspects of opera genre, using the concept of 'activ' as the basis of opera dramaturgy. The application of the active analysis method makes it possible to explore the ways of organizing and developing musical and stage conflict more deeply and accurately in the composer's plan and the musical performance.

Keywords: opera, dramaturgy, active analysis method, Verdi, "Aida".

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

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

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10012

И. А. ГРАЙФЕР
Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова

РИТУАЛЬНОСТЬ И ОБРЯДОВОСТЬ В ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЕ Л. Д. МИХАЙЛОВА: К ИСТОКАМ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА

Одной из показательных тенденций в оперной режиссуре второй половины XX века является тотальное «обытовление», чреватое утратой полноценной осмысленности и глубины воссоздаваемых жизненных процессов. В частности, на протяжении 1960–1970-х годов упомянутая тенденция была характерна не только для музыкального театра, однако именно опера с особой чуткостью и наглядностью отреагировала на происходящее. «Мы утратили всякое представление о ритуалах и обрядах – это в равной мере относится к рождественским праздникам, дням рождения и к похоронам, – но слова остались, и прежние импульсы будоражат наши нервы. Мы чувствуем, что ритуалы необходимы, что мы должны "что-то сделать", чтобы они вновь появились, и браним художников за то, что они не могут "отыскать" их для нас. Поэтому художники иногда пытаются создавать новые ритуалы, используя единственный доступный им источник – своё воображение; они подражают внешним формам языческих обрядов или формам барокко, добавляя, к несчастью, кое-что от себя, и редко добиваются убедительных результатов», – писал П. Брук [2, с. 88].

Этот процесс «обмирщения», «десакрализации», «деритуализации», а в перспективе – обессмысливания бытия, чья многоплановость сводится к сугубо практическому «потреблению жизни», остро ощущался оперным режиссером Л. Михайловым. Он с тревогой размышлял об «отставании» оперы от современного восприятия действительности и снижении зрительского интереса к оперному искусству с его «надбытовой» спецификой. Л. Михайлов был убеждён: оперная «...специфика нужна вовсе не для того, чтобы защититься от требований современной жизни, современного театра, современного зрителя. Владение ею необходимо именно для того, чтобы удовлетворять этим требованиям» [6, с. 159].

Вот почему поиски широко трактуемого поэтического (структурного, ритмического, а значит, осмысленного) начала как метода постановки оперы стали, без преувеличения, делом всей жизни Л. Михайлова. Целеустремлённость, с которой он работал над решением упомянутой задачи, воспринимается ныне как своеобразный протест-предсказание, страшное пророчество относительно прискорбной ситуации, в которой оказались оперный театр, да и в целом театральная культура, в XXI веке.

Но почему внимание Л. Михайлова в указанный период было обращено к ритуалу и обряду? Напомним, что функция режиссёра прежде всего связана с переводом определённого смысла (композиторской картины мира) из двухмерной плоскости партитуры в четырёхмерную реальность сценического пространства. Исходя из этого, к работе режиссёра, имеющего дело с двумя специфическими языками, можно применить категории и термины языкознания. В самом деле, «язык играет неоценимую роль в общей картине мира, так как закрепляет значения, присущие национальной культуре» [4, с. 59]. Соответственно, обращение к родному языку и неразрывно с ним связанным, исторически присущим народу обрядам и ритуалам и есть апелляция к строго закрепленным исторической памятью значениям, которые будут считываться воспринимающим на уровне подсознания. Речь идёт о «надбытовых» значениях, которыми вполне бытовые вещи и явления наделяются в контексте ритуалов и обрядов. Режиссёр должен научиться отбирать специфические средства выражения, позволяющие воссоздать авторское мироощущение. Задача представляется тем более актуальной, что «надбытовая» природа оперы продиктована постановщику самой «технической стороной» устройства оперного спектакля: «В наших театрах – большие залы. Сидит оркестр – восемьдесят музыкантов. Какова же должна быть мысль, чтобы она перелетела через оркестр, захватила зал!». Действительно, «опера – искусство крупных идей, масштабное искусство» [6, с. 204]. Но как практически воплотить эту масштабность, какими средствами создавать «высокие обобщения»?

Опыт работы в Новосибирском театре оперы и балета (1953–1959 гг.) закономерно привёл

Л. Михайлова к осознанию того факта, что духовность упомянутого жанра, его «бытийственный» статус (оперному театру издревле присуща высокая поэтичность) и обмирщение, обессмысливание, десакрализация жизни, господство прагматического мышления – вещи несовместимые. Противоречия между «укрупнённостью» оперы и эпохой всеобщего «обмельчания» приобретали всё большую остроту. Требование «опера должна быть современной» (см.: [5]), адекватной зрительскому восприятию, которое неизбежно обновляется в различные исторические периоды, более-менее явно игнорировалось профессиональной средой, интерес аудитории к оперному зрелищу неумолимо снижался. XX век повсеместно утверждал стремительный темп жизненных процессов, классическая же опера, как правило, «никуда не торопилась», демонстрируя зрителю мельчайшие оттенки чувств и эмоций запечатлеваемых персонажей. Как совместить эти противоречащие друг другу установки: стремление к «современному» характеру высказывания и ориентацию на специфические закономерности, изначально свойственные опере?

Безусловно, первым и главным источником режиссёрской интерпретации в опере служит вокальная музыка, где слово – всего лишь «материальная оболочка мысли» (К. Маркс), звук же является «конденсатом» эмоции. Однако оперный театр при этом остаётся зрелищем. Значит, постановщику необходимо понять, «...существует ли какой-нибудь другой язык, столь же точный, как язык слов? Существует ли язык действий, звуков, язык, где слово – часть движения, где слово – обман, где слово – пародия, где слово – бессмыслица, где слово – противоречие, язык слов-ударов, слов-криков? Если мы говорим о чём-то, что таится за словом, если поэзия заключает [в себе] нечто мистифицирующее и всепроникающее, быть может, здесь и скрывается то, что нам нужно?» [2, с. 94]. Где может существовать такой язык? Внимание Л. Михайлова, как и П. Брука, было устремлено к национально-фольклорным истокам: «В поисках сценического эквивалента вечным человеческим проблемам я... обращаюсь к вечным источникам – к народному театру, к обрядам», поскольку «убеждён, что обряд – один из источников оперы, как и ритуальный театр» [6, с. 17, 14]. В «возврате к древним национальным источникам театра» видел режиссёр «один из путей обновления, если хотите – омоложения оперной сцены» [6, с. 101].

Следует подчеркнуть, что Л. Михайлов опирался при этом на традиции русского оперного театра: обрядам и ритуалам как важнейшей части жизни народной издавна придавалось большое значение в отечественной опере. Зачастую, отмечает Б. Асафьев, русские оперные композиторы стремились по-своему «интонировать привлекательные для музыканта качества народной обрядности», прежде всего – «переключив обряд в эмоциональный драматический план, тесно связав с ним действие». В процессе изучения отечественного классического оперного репертуара мы нередко обнаруживаем «эпико-драматическое яркое развитие... обряда»: свадебного – в «Снегурочке» и «Китеже» Н. А. Римского-Корсакова, календарно-земледельческого – во «Вражьей силе» А. Н. Серова (где творчески переосмыслено «обрядово-русско-карнавальное шествие»), погребального – в «Хованщине» М. П. Мусоргского (обряд отпевания предстаёт здесь эпической «панихидой по любви»). Музыкальная ткань русских классических опер подчас основывается на обрядовых и культовых лирико-эпических напевах: таковы песня Любаши в «Царской невесте», плач Антониды в «Иване Сусанине», гадание Марфы в «Хованщине», «плач-причет» Ярославны в «Князе Игоре», заклинание Чёрта и «дуэт-причитание» Оксаны и Солохи в «Черевичках», «симфонизированное» отпевание Германа и «колыбельные» интонации в арии Лизы («Пиковая дама»), «песнь на свадебном пиру» Наташи в «Русалке», хоры-плачи в «Борисе Годунове» [1, с. 48–49].

В чём же Л. Михайлов усматривал сходство между оперой и ритуалом (обрядом)? Первое и главное – в «сакральности». Разумеется, речь не идёт о религиозных догматах какой-либо конфессии, отражённых в ритуальном действе. Понятие «сакральности», которым жили древние, «было основано на принципе, согласно которому всё в мире является сакральным», то есть имеющим определённый смысл. При этом последний характеризовался единством, которое пронизывало все вещи и явления мира; оно, в частности, обнаруживалось даже «...у тех вещей, которые находятся вне компетенции религии, догматики: например, особое переживание природы, политических и социальных событий, не квалифицируемых конкретно внутренних состояний» [3, с. 89]. Применительно к оперному сценическому действию аналогом «сакрального» должна выступить идея произведения, принадлежащая автору и заключённая в партитуре. Тогда структура сценического действия будет представлять собой «...семиотическое единство различных способов означения и передачи сакрального знания... Никакая из его ритуалогем, т. е. минимальных значимых частей, отвечающих критерию воспроизводимости, не реализует своего семиотического и семантического потенциала вне соответствующего контекста» [9, с. 61].

Второе. Благодаря «сакрализации» любой субъект и объект мира воспринимается и обретает ценность не как «вещь в себе» или самодостаточная форма, а как часть сокровенного единства, невидимой огромной идеи, явленной в этой форме. «Только в этом случае форма признается совершенной и... распознаётся как образ, символ, сгусток духовной энергии, "силы"» [3, с. 90]. Следовательно, в обряде человек взаимодействует не с предметом или явлением напрямую, а с той невидимой идеей, которая проявляется посредством данного предмета или явления. По словам М. Элиаде, «человек узнает о сакральном потому, что оно проявляется, обнаруживается как нечто совершенно отличное от профанического.<…> Речь идёт о таинственном акте, проявлении чего-то "потустороннего", какой-то реальности, не принадлежащей нашему миру, в предметах, составляющих неотъемлемую часть нашего "естественного" мира, т. е. в "профаническом"». Собственно, в описываемом механизме ритуала и заключено искомое воспроизведение «невидимого», о котором писал П. Брук. Ведь «...речь не идёт об обожествлении камня или дерева самих по себе. Священным камням или священным деревьям поклоняются именно потому, что они… "показывают" нечто совсем иное, чем просто камень или дерево» [10, с. 17, 18]. Происходящее или фигурирующее на сцене не может быть случайным (внешне иллюстративным); закономерно отражая грани и оттенки единой идеи, наподобие частей обряда, каждый элемент постановки устремляется к «сакральному смыслу».

Третье. Вышеописанное мировосприятие всегда чревато сильными эмоциональными потрясениями, поскольку стихийно протекающее постижение невидимого содержания вещи или явления «...вызывает в душе человека очень своеобразное резкое чувство, особый трепет, который сопряжён с широким комплексом сложных ощущений – от захватывающего восторга до леденящего душу ужаса». Наиболее ярко сакральное проявляет себя в «пиковые», «пограничные» моменты человеческого бытия (недаром же им сопутствуют специальные обряды, помогающие пережить острое, подчас невыносимое эмоциональное ощущение единства сокровенной идеи мира). Весьма типичными примерами таких ситуаций являются «...смерть, или чудовищное преступление, или, наоборот, грандиозная победа в сражении, невероятная неожиданная всепоглощающая радость». Иначе говоря, обряд начинается там, где эмоции человека соприкасаются со смыслопорождением и приобретают неконтролируемый характер: «...это то, в отношении чего человек испытывает предельное напряжение чувств, и несёт в себе одновременно и ужас, и счастье, и ощущение невероятной глубины или высоты». Вот почему сакральное «...есть то, что противостоит обыденному опыту, что растворяет его, делает бледным и пресным, плоским до невыносимости» [3, с. 90–91]. Данный принцип может быть положен в основу эффективной коммуникации зрителя с оперным сценическим действием: аудитория, «разгадывающая» идею, «узнающая» её в деталях сценического действия, в поведении актеров, испытывает сильные эмоции, восходя к глубинному пониманию того, о чём идёт речь «на самом деле».

Четвёртое. Ритуал, обряд – пространственно-временной феномен, в основе которого «... находится устойчивое единство… слова и действия… регулярно воспроизводящееся в рамках той или иной религиозной традиции и восходящее к обыденному, т. е. несакрализованному высказыванию на естественном языке» [7, с. 170]. Оперное действие, также развёртываемое в пространстве и времени, может быть построено по принципу ритуала, если оно «сакрализовано», т. е. пронизано единством замысла, понятного зрителю. При этом не обязательно, чтобы текст, который поют актеры, отличался «возвышенной» религиозной лексикой, а сами ситуации трактовались бы в качестве «культовых»: ведь «в религии смысл не всегда полностью связан со спецификой текста… некоторые ритуальные тексты черпают силу, вдохновение и концепции из окружающей их среды. <…> В то же самое время они остаются независимыми от этой среды, дабы содержать более глобальный, универсальный и даже вечный вызов» [11, p. 8]. Главное заключается в другом: чтобы под воздействием пения и сценического пространственно-временного разворота действия зритель «распознавал» смысл, заложенный автором и режиссёром-постановщиком, смысл, «сакрализующий» обыденные, казалось бы, ситуации и предметы.

Пятое. Сопоставление «не случайных», не «иллюстративных» слов, поступков и вещей, как в ритуале, позволяет придать воплощаемой идее бесконечное многообразие оттенков; благодаря этому сокровенная сущность изображаемой жизни предстаёт более глубокой, чем при «буквальном» воспроизведении на сцене собственно сюжета оперы: «В сложных ритуалах единство слова и действия предполагает взаимодействие различных форм и способов смыслопорождения, включающих язык жеста, цвета и даже запаха... использования особых сакральных предметов и т. п.» [8, с. 112]. При условии «сакрализации» сценического действия – сопряжения

всех происходящих событий с идеей воплощаемого произведения, – зритель не сможет воспринять соответствующих значений вне указанной идеи.

И последнее. Ритуал протекает в особом пространстве, структуризация которого также осуществляется в соответствии с «сакральным» смыслом. Поэтому «простые и сложные ритуалы обладают способностью формировать вокруг себя особое символическое пространство – особую символическую реальность, которая зачастую существует независимо от исторического времени и пространства. <…> Символизм ритуала приводит в действие механизмы реинтерпретации действительности, позволяющие человеку интерпретировать мир в соответствии с заданными целями» [12, p. 78].

Вышеперечисленные характеристики ритуально-обрядового действа как нельзя более точно соответствовали интуитивным поискам, реализуемым в ранних постановках Л. Михайлова. «В национальных истоках театра, – указывал режиссёр, – неисчерпаемый источник поэтичности, в основе которой – значительность события и соответствующая масштабность его переживания <…> Поэзия требует отбора, квинтэссенции эмоций и мысли. Опера – тоже». Однако, чтобы добиться подобного эффекта, актёры должны воссоздавать не сугубо внешние перипетии сюжета, а некую «пограничную» ситуацию. Ситуацию, способную «...поднимать участника оперного действа на такой градус переживания, чтобы человеку естественно захотелось запеть, а не заговорить», поскольку с пребыванием человека в пограничной зоне между жизнью и смертью связываются главные обрядовые действа – свадьбы, похороны, дни рождения, равно как сопутствующее им повышенное напряжение эмоциональной составляющей, которое «...связано с явлениями жизни, выходящей за рамки обыденного её течения» [6, с. 15–16, 14].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Об опере: избр. статьи. Л.: Искусство, 1976. 336 с.
2. *Брук П.* Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976. 240 с.
3. *Дугин А.* Философия политики: Лекции. М.: Аркогея, 2004. 614 с.
4. *Колшанский Г.* Объективная картина мира в познании и языке. М.: Наука, 1990. 108 с.
5. *Михайлов Л.* Опера должна быть современной // Советская музыка. 1981. № 1. С. 55–60.
6. *Михайлов Л.* Семь глав о театре: Размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. 336 с.
7. *Прилуцкий А.* Применение коэффициента конвергенции при решении задачи классификации гуманитарного знания // Системы управления и информационные технологии: Перспективные исследования (Воронеж). 2006. № 1. Т. 1. С. 169–174.
8. *Прилуцкий А.* Структурно-семиотическое значение ритуала и проблема трансформации смыслов // Вестник ПСТГУ. Серия «Богословие. Философия». 2014. Вып. 4. С. 109–122.
9. *Прилуцкий А.* Функционально-семиотический анализ модификаций и трансформаций религиозного ритуала // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. Серия «Философия». 2011. № 4. Т. 2. С. 56–65.
10. *Элиаде М.* Священное и мирское. М.: МГУ, 1994. 144 с.
11. *Green J. B.* Scripture and Theology: Failed Experiments, Fresh Perspectives // Interpretations. 2002. Vol. 56. P. 5–20.
12. *Schilbrack K.* Ritual Metaphysics // Journal of Ritual Studies. 2004. No. 18. Vol. 1. P. 77–90.

REFERENCES

1. *Asafiev B.* Ob opere [About Opera]: selected articles. Leningrad: Muzyka Press, 1976. 336 p.
2. *Bruk P.* Pustoe prostranstvo [The Empty Space]. Moscow: Progress Press, 1976. 240 p.
3. *Dugin A.* Filosofiya politiki [Philosophy of Politics]: series of lectures. Moscow: Arkogeya Press, 2004. 614 p.
4. *Kolshanskiy G.* Ob'ektivnaya kartina mira v poznanii i yazyke [An Objective Picture of World in Cognition and Language]. Moscow: Nauka Press, 1990. 108 p.
5. *Mikhailov L.* Opera dolzhna byt' sovremennoy [Opera Should Be Up-to-date]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1981. No. 1. P. 55–60.
6. *Mikhailov L.* Sem' glav o teatre: Razmyshleniya, vospominaniya, dialogi [Seven Chapters about Theatre: Reflections, Memoires, Dialogues]. Moscow: Iskusstvo Press, 1985. 336 p.

7. *Prilutskiy A.* Primenenie koeffitsienta konvergentsii pri reshenii zadachi klassifikatsii nauchnogo znaniya [Application of Convergence Factor when Solving the Problem of Scientific Knowledge Classification]. Sistemy upravleniya i informatsionnye tekhnologii: Perspectivnye issledovaniya (Voronezh) [Systems of Direction and Informational Technologies: Promising Researches (Voronezh)]. 2006. No. 1. Vol. 1. P. 169–174.

8. *Prilutskiy A.* Strukturno-semioticheskoe znachenie rituala i problema transformatsii smyslov [Structural-Semiotic Significance of Ritual and the Problem of Senses Transformation]. Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo instituta. Seriya «Bogoslovie. Filosofiya» [Orthodox St. Tikhon's University of Humanities Bulletin. Series «Theology. Philosophy»]. 2014. Issue 4. P. 109–122.

9. *Prilutskiy A.* Funktsional'no-semioticheskiy analiz modifikatsiy i transformatsiy religioznogo rituala [Functional-Semiotic Analysis of Religious Ritual Modifications and Transformations]. Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. Pushkina. Seriya «Filosofiya» [Leningrad State A. Pushkin University Bulletin. Series «Philosophy»]. 2011. No. 4. Vol. 2. P. 56–65.

10. *Eliade M.* Svyaschennoe i mirskoe [Sacred and Profane]. Moscow: Moscow State University, 1994. 144 p.

11. *Green J. B.* Scripture and Theology: Failed Experiments, Fresh Perspectives. Interpretations. 2002. Vol. 56. P. 5–20.

12. *Schilbrack K.* Ritual Metaphysics. Journal of Ritual Studies. 2004. No. 18. Vol. 1. P. 77–90.

РИТУАЛЬНОСТЬ И ОБРЯДОВОСТЬ В ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЕ *Л. Д.* МИХАЙЛОВА: К ИСТОКАМ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА

Статья посвящена одному из аспектов режиссёрского наследия *Л. Д.* Михайлова (1928–1980), связанному с формированием «современной» постановочной концепции создаваемого оперного спектакля. Как полагал режиссёр, истоки подобной концепции могут быть связаны с индивидуальным претворением национальных (прежде всего фольклорных) ритуально-обрядовых традиций. Отсюда проистекают важнейшие особенности «современной» оперной постановки, рассматриваемые в статье. «Сакральность» спектакля обусловливается безоговорочным господством авторской идеи, воплощаемой режиссёром и пронизывающей все элементы сценического действия. Указанные элементы образуют «сокровенное единство», освобождаясь от внешних значений и смыслов. Аудитория спектакля вовлекается в процесс интенсивного постижения репрезентируемой концепции, что благоприятствует возникновению ярких эмоциональных переживаний. Их усилению закономерно способствует комплементарное взаимодействие музыкального и сценического рядов, предполагающее тесную координацию в работе режиссёра и ведущих исполнителей – участников спектакля: дирижёра, хормейстера, певцов-солистов. Помимо этого, представляется необходимым многообразное преломление авторской идеи в деталях художественного оформления и целенаправленной «структуризации» сценического пространства. Отмеченные устремления, интуитивно реализуемые Михайловым в его оперных спектаклях 1950-х годов, явились основополагающим импульсом к масштабному претворению «ритуально-обрядовых» тенденций, характерному для зрелого творчества выдающегося мастера.

Ключевые слова: режиссёрское наследие *Л.* Михайлова, оперная режиссура, постановочная концепция, «ритуально-обрядовые» тенденции, «сакральность».

RITENESS IN THE OPERATIC DIRECTION OF L. MIKHAILOV: TOWARDS THE SOURCES OF HIS CREATIVE METHOD

The article is devoted to some aspect of director's heritage by L. Mikhailov (1928–1980). This aspect is connected with formation of the «modern» staging concept of the operatic performance. L. Mikhailov thought, that the sources of such conception can be correlated with an individual transubstantiation of national (to begin with folklore) ritual traditions. Hence the major features of the «modern» opera staging examined in the article are resulted from. The «sacredness» of staging is conditioned by unreserved predominance of the author's idea. The latter (to be realized by the director) runs through elements of stage action in the whole. The mentioned elements form «the innermost unity»

become free from any superficial significances and senses. The audience of a play is drawn to process of intensive comprehension conformably to representing conception; it furthers the emerging of lively emotional experiences. The aggravation of these experiences is appropriately made by complementary interaction between music and stage lines that presupposes a tight coordination of the director and leading performers taking part in a play (conductor, master of choir, solo vocalists). Besides, it seems to be necessary the varied interpretation of author's idea in the details of artistic decorative design and purposeful «structuration» of the stage space. The marked aspirations intuitively realized by L. Mikhailov in his operatic productions of 1950s were the fundamental urge to large-scale conversion of the «ritual» tendencies that was typical for the mature creative work of the prominent master.

Key words: director's heritage of L. Mikhailov, operatic direction, staging concept, «ritual» tendencies, «sacredness».

Грайфер Ирина Александровна
старший преподаватель кафедры ансамбля
Государственный музыкально-педагогический институт
им. М. М. Ипполитова-Иванова
Россия, 109147, Москва
e-mail: i.grayfer@gmail.com

Grayfer Irina A.
Senior lecturer at the Chair of Ensemble
M. Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute
Russia, 109147, Moscow
e-mail: i.grayfer@gmail.com

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10013

М. В. ШИМАН
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОТ «ПСКОВИТЯНКИ» К «КИТЕЖУ»: ЛЕГЕНДАРНОСТЬ КАК ПРИНЦИП ДРЕВНЕРУССКОЙ ПОЭТИКИ В ОПЕРАХ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Русский XIX век часто называют веком истории. Это связано с невероятным оживлением интереса к прошлому страны во всех областях искусства – литературе, живописи, музыке. Творцы русской культуры буквально погрузились в исследование «минувшего» для осмысления закономерностей исторического процесса, попытка познать который могла дать ответ на ряд жгучих вопросов современности. Главным из них был – куда идет Россия, каков её истинный путь? Результатом творческих исканий подвижников русской культуры стало появление множества знаковых произведений, в которых очень по-разному решалась проблема интерпретации темы истории. Не стал исключением и Н. А. Римский-Корсаков, начавший путь оперного композитора произведением на исторический сюжет.

Первая опера композитора «Псковитянка» явилась не просто «своеобразной творческой декларацией», в которой «уже явственно наметились, а во многом нашли своё выражение важные черты оперного стиля композитора» [2, с. 58]. Одна из важнейших отличительных особенностей этой оперы связана с претворением в ней некоторых принципов жанра летописи, таких как историзм, бинарность отражения действительности, провиденциализм, объективность, символизация. [см.: 7]. Отметим, что воплощение в опере этих принципов летописного жанра обнаруживает ещё одно ключевое качество «Псковитянки» – решение проблемы исторической оперы на почве легендарности [1, с. 9]. Известно, что легендарное с его сверхъестественным и чудесным является характерной стороной содержания летописи и связано с проблемой взаимоотношения в летописных источниках реально-исторического и вымышленного [1, с. 12].

Так, обратившись к пьесе Л. А. Мея – типичному образцу бытовой драмы, разворачивающейся на историческом фоне – Римский-Корсаков не только углубил концепцию народной исторической драмы, но и придал принципиально важное значение развитию линии Ольга – Грозный, которая восходит к вымышленной (легендарной) истории родства центральных героев оперы.

Легендарное выступает одной из важнейших стилевых особенностей опер Римского-Корсакова. Так, в «Псковитянке» оно проявилось в трактовке женского образа, который интерпретирован в традициях древнерусского представления о женщине «как о личности, несущей в себе «вещее» начало» [1, с. 21]. В статье «История и легенда. Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова» А. Кандинский указывает на принципиальную связь имени главной героини оперы и великой княгини Ольги, тоже псковитянки по происхождению (княгиня была родом из мест довольно близких к впадению реки Псковы в реку Великую) [1, с. 26]. Известно, что последняя вошла в историю с эпитетом «вещая», который в летописных источниках, нередко сочетающих исторические данные с легендарными, был многозначным и присваивался «мнением народным», национальной памятью за те или иные выдающиеся качества [1, с. 26].

Другая, не менее важная стилевая черта первой оперы Римского-Корсакова связана с наличием в ней категории чудесного, что указывает на трактовку событий истории в духе древнерусского миросозерцания. На страницах «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, посвящённых Пскову XV–XVI веков, довольно часто упоминается имя святой Ольги, которая выступает в качестве покровительницы и заступницы города. Описывая период борьбы московских правителей с вечевыми городами, Карамзин отмечает, что Псков пользовался труднообъяснимым снисхождением к нему со стороны Ивана III и Ивана IV, как будто судьба города зависела от какой-то мистической, высшей силы. Очевидно, что образ Ольги, который в опере выступает в качестве этой «высшей силы» трактован в соответствии с его реально-историческим прототипом. Изначально представленная как лирико-бытовая героиня, Ольга-псковитянка приобретает в конце оперы черты обобщающего, «сверхлично-

го плана, связанного в своей сложной целостности с концепцией национального значения» [1, с. 25]. Она же является носителем чуда. Именно встреча царя с дочерью станет, впоследствии, основной причиной «чудесного» помилования Пскова. Поэтому можно предположить, что Римский-Корсаков широко использовал карамзинскую «Историю» (хотя письменных свидетельств тому он не оставил) для того, чтобы не только углубить концепцию пьесы Мея, но и придать центральным героям и событиям оперы реально-исторический, древнерусский колорит.

Таким образом, историческая «Псковитянка» намечает основные стилевые черты музыки Римского-Корсакова. И, несмотря на то, что в дальнейшем композитор шёл по пути развития преимущественно сказочных сюжетов, приёмы, найденные для музыкального воплощения исторического сюжета, отнюдь не были им забыты. В своём совершенном виде они предстали в «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии», в котором легендарно-историческая сюжетная основа определила ключевые моменты произведения, основательную разработанность религиозно-философских мотивов, а также специфику музыкального языка. В свете сказанного соотнесем «Псковитянку» и «Китеж» Римского-Корсакова с позиции общего выражения в них легендарости как принципа древнерусской поэтики.

В отличие от «Псковитянки», легендарность «Китежа» самоочевидна, так как определяется основными источниками либретто – легендой о вымышленном городе Китеже эпохи татаро-монгольского нашествия на Русь в XIII веке, более известная как «Китежский летописец» и повестью XVII столетия «О Петре и Февронии Муромских», восходящей к древнерусской народной легенде о лесной деве. Кроме того, Римский-Корсаков и В. И. Бельский обратились к ряду других литературных источников, которые в своём большинстве восходят к литературным памятникам Древней Руси – Лаврентьевской и Ипатьевской летописям, воинским повестям и историческим песням, «Повести о Горе-Злочастии», притчам «О хмеле», «О бражнике», духовным стихам.

Такое пёстрое в жанровом отношении наполнение либретто, позволяет сказать, что легендарность сопряжена в опере с одним из центральных методов древнерусской литературы – историзмом, который проявляется в обращении Римского-Корсакова к подлинным событиям истории Древней Руси, и связан с попыткой воссоздать в опере ушедший древнерусский мир и особенности его миросозерцания. В этом смысле показательно само отношение Римского-Корсакова к историческим фактам (таким как нашествие хана Батыя 1237–1238 гг. и преображение Китежа), которые трактованы композитором в «древнерусском» ключе, когда неожиданные катастрофы в виде набегов врагов воспринимались как наказание «свыше» за грехи, а принятие Бога и стояние в вере всегда «поощрялось» чудесным избавлением от них.

Так, столкновение китежского и татарского миров представлено остродраматически и, пожалуй, сравнимо лишь с картиной Божьего суда. Но при этом, все ужасы нашествия даны опосредованно: враг показан глазами ратников (второй акт), Поярка и Отрока (третий акт). Приём опосредованного зрения, впервые использованный композитором в «Псковитянке» в сцене Веча (рассказ гонца о деяниях Грозного в Новгороде), лишает музыкальную картину, описывающую зверства врагов эмоциональной окрашенности [5, с. 43] и тем самым придаёт музыкальному повествованию дух летописного рассказа, с его сдержанным, суровым, даже трагическим пафосом и отсутствием психологизма.

Музыкальные характеристики татар и их нашествия, также имеют «опосредованный» характер. Они обрисованы так, как «представлялись в своё время поражённому народному воображению» [3, с. XIX]. Не случайно в основу музыкальной темы нашествия Римским-Корсаковым положены мелодические варианты русской народной песни «Про татарский полон». Таким способом композитор создаёт типизированную музыкальную характеристику, в которой заключено то общее, что могло дать лишь внешний абрис врага – опора на тритон, на уменьшённый лад, на ритм скачки.

Легендарно-историчны в «Китеже» главные герои, наследующие типизированные черты образов Древней Руси и трактованные как образы-символы, что весьма характерно для Римского-Корсакова. Исследователь Е. Садовникова сравнивает их с образами-иконами, так как каждому из них соответствует прообраз в чине святых: Князь Юрий – умудрённый старец, духовный наставник, Всеволод – воин-мученик, готовый отдать жизнь за веру, Поярок – мученик, претерпевший за Христа и за свою верность, китежане – праведники, своей жизнью, покаянием, заслужившие участи стать насельниками града Небесного [5, с. 37–38].

Большинство музыкальных характеристик вышеназванных лиц – обобщённые. Их тематизм представлен довольно пространно, ситуационно и не отличается ярко выраженной музыкальной специфичностью. Таковы партия Отрока,

выстроенная на темах татарского и китежского миров, партия Поярка, музыкальный образ которого вписывается в интонационную народную сферу. Частично обобщена и партия Всеволода: его изначально лирический тематизм с вкраплением молодецких, удальских интонаций (ариозо «Исполать, уста сахарные», первый акт), постепенно сближается с китежской героической интонационной сферой («Ой же, ты, дружина верная», третий акт).

«Летописный образ Юрия Китежского художественно обобщён, очищен от всего житейского, повседневного, несёт в себе религиозное миросозерцание средневековья», – пишет Кандинский [2, с. 207]. Тем не менее, он показан как индивидуальный характер. Основная тема, претворённая колоритными, аскетичными гармониями вступительного речитатива, представляет собой ярко-выразительную, экспрессивно-напряжённую мелодию, которая развёртывается по принципу канонической секвенции. Тихое колебание фигураций струнных в оркестре создаёт «ощущение возвышенной отрешённости» [2, с. 208].

Особое место в «Китеже» занимает образ Февронии, который обобщает и подводит итог панорамы «вещих» корсаковских героинь. Как отмечает Кандинский, своим душевным складом Феврония напоминает Ольгу-псковитянку, «мудрым знанием» – Морскую царевну, слиянностью с природой – Снегурочку [2, с. 208]. Но, её уникальность заключается в том, что она не просто лирическая героиня – Феврония святая. Это качество присуще ей имманентно в силу святости её легендарно-исторического прообраза – благоверной Февронии Муромской. Именно Феврония определяет заданность древнерусских параметров «земля – небо», что в опере представлено как процесс восхождения к Граду невидимому. Ей же в этом процессе отведена главная роль. Именно она своей неиссякаемой добротой и душевной силой, крепостью веры оказывается способной преодолеть врага внешнего (татары) и внутреннего (Гришка), тем самым творя чудо преображения града Китежа.

Особенностью музыкального развития образа Февронии является то, что уже на стадии экспозиции она показана целостно. В первую очередь это проявляется на уровне музыкальных тем, раскрывающих тонкие грани личности героини. Её музыкальная характеристика складывается из многочисленных малых и больших незамкнутых ариозо, но все они построены на однородном музыкальном материале, берущим своё начало в первом, главном мотиве музыкальной характеристики Февронии. Он лаконичен и замкнут по форме, охватывает диапазон квинты и включает в себя нисходящий каданс. Кандинский отмечает, что целостность музыкального образа достигается за счёт постоянства используемых мелодических оборотов и попевок и на однотипности порождаемых ими тем – «неизменно широкого, мелодически песенного склада» [2, с. 209]. Этот принцип развития исследователь назвал принципом «вариаций» на неизменную тему [там же, с. 209].

В свою очередь, М. Рахманова указывает, что вышеуказанные особенности основной музыкальной темы Февронии, берут своё начало в жанре духовного стиха, на который опирался Римский-Корсаков. Исследователь также считает, что в использовании композитором этого жанра «содержится важное указание на стиль, форму и даже тип мелодического материала оперы» [4, с. 229]. Настроение и склад духовного стиха, наряду с другими мелодическими источниками, стали основными в определении смысловой и мелодической первоосновы произведения.

Кроме опоры на жанровые особенности духовного стиха, в музыкальных характеристиках Февронии, в драматургии оперы несложно обнаружить принципы ещё одного древнерусского жанра – жития. С одной стороны, это проявляется в раскрытии духовно-сущностной стороны личности Февронии, в особенности её подвига, направляющего вектор земной жизни в вечность. С другой – во внешнем соответствии клейм благоверного и преподобного житий сюжетным ситуациям, в которых предстаёт героиня на протяжении всего произведения – пустынное уединение, встреча с медведем, исцеление больного, исцеление бесноватого, явление небожителей, блаженная кончина [6, с. 58].

Также с древнерусской традицией Февронию связывает «вещая», провидческая черта. В первом экспозиционном акте, уже заключено всё дальнейшее развитие оперы. Так, в завязке лирической линии Феврония – Всеволод, в ариозо «А и сбудется небывалое», героиня предсказывает чудесное преображение всего живого. Более того, Феврония, подобно Ольге-псковитянке, связав свою судьбу с княжичем, связывает себя и с судьбой Китежа (звучание китежских колоколов при появлении Поярка, первый акт). В дальнейшем, намеченные узловые точки первого действия реализуются в скромном эпизоде молитвы Февронии за Китеж, имеющей колоссальное по силе воздействие, далее в сцене преображения Китежа, где действие переносится в полуреальную, полуфантастическую плоскость. «Волшебно-легендарное содержание, – пишет

Кандинский, – вызывает максимальную образную обобщённость и «выразительную» статику музыкально-сценического действия» [2, с. 205]. Кульминацией развития основной идеи оперы становится четвёртый акт, который останавливает развитие и выходит во вневременное пространство, в пространство вечности, в мир царства Божьего. «Тихое» окончание оперы Кандинский сравнивает с уходом Китежа «в глубь веков, оставляя по себе немеркнувшей яркости воспоминание» [2, с. 207].

Подводя итоги скажем, важные стилевые черты, намеченные в «оперном первенце» Римского-Корсакова «Псковитянке» – легендарная трактовка исторического сюжета, интерпретация женского образа как носителя «вещего» начала, наличие категории чудесного, стали не единственным примером в оперном творчестве композитора. Рассмотренное с этой точки зрения «Сказание о невидимом граде Китеже» свидетельствует о преемственности оперных концепций первой и предпоследней оперы. Но, если в «Псковитянке» легендарное выступило в отдельной стороне целого, то в «Китеже», напротив, образовало фундамент великого творения Римского-Корсакова. Объединяющим началом обеих опер является концепция спасения, развёртывание и утверждение которой, определяет глубину философского замысла композитора, воспевающего гармонию и красоту устройства мироздания на протяжении всего творческого пути.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кандинский А.* История и легенда. Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Науч. труды МГК. Сб. 30. / Ред.-сост. А. И. Кандинский. М.: Изд-во Московской гос. консерватории, 2000. С. 9–36.

2. *Кандинский А.* История русской музыки. Том 2, книга 2. М.: Музыка, 1979. 280 с.

3. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Т. 42. М.: Музгиз, 1962. 363 с.

4. *Рахманова М.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995.

5. *Садовникова Е.* «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова в свете проблемы иконичности // Проблеми взаемодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 26. Vivere est cogitare. Аспекты історичного музикознавства – III. Харьков: ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2009. С. 35–51.

6. *Хачаянц А.* Модель жития в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» // Наука о музыке. Слово молодых ученых. Материалы I Всероссийского конкурса научных работ молодых ученых в области музыкального искусства. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2004. С. 53–72.

7. *Шиман М.* Музыкальное мироощущение Н. Римского-Корсакова и некоторые особенности символического историзма в опере «Псковитянка» // Южно-Российский музыкальный альманах, 2017. № 3 (28). С. 36–41.

REFERENCES

1. *Kandinskyi A.* Istoriya i legenda. Obraz Pskovitianki v opere Rimskogo-Korsakova [History and Legend. Image of Pskovityanka in the Opera the by Rimsky-Korsakov] // N. A. Rimskyi-Korsakov. K 150-letiyu so dnya rozhdenyia i 90-letiyu so dnya smerti [N. A. Rimsky-Korsakov: To ward the 150th Anniversary of His Birth and 90th Anniversary of His Death]: collected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatory, 2000. P. 9–36.

2. *Kandinskyi A.* Istoriya russkoj muzyki [History of Russian Music]. Vol. 2, book 2. Moscow: Music Press, 1979. 280 p.

3. N. A. Rimskij-Korsakov. Polnoe sobranie sochinenij [Complete Works]. Vol. 42. Moscow: Muzgiz Press, 1962. 363 p.

4. *Rahmanova M.* Nikolaj Andreevich Rimskij-Korsakov [Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov]. Moscow: Russian Gnesin Academy of music, 1995.

5. *Sadovnikova E.* «Skazanie o nevidimom grade Kitezhe i deve Fevronii» N. A. Rimskogo-Korsakova v svete problemy ikonichnosti [“The Tale of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia” by N. Rimsky-Korsakov in the Light of the Iconicity Problem] // Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti [Problems of Interaction between Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education. Vivere est cogitare. Aspects of historical musicology – III.]. Vol. 26. Kharkiv: Kharkiv National I. Kotlyarevsky University of Arts, 2009. P. 35–51.

6. *Hachayanc A.* Model' zhitiya v opere N. A. Rimskogo-Korsakova «Skazanie o nevidimom grade Kitezhe i deve Fevronii» [Model of Lifetime in the Opera by N. Rimsky-Korsakov "The Tale of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia"] // Nauka o muzyke. Slovo molodyh uchenyh [The Science of Music. The Words of Young Scientists]: collected articles. Kazan: Kazan State N. Zhiganov Conservatory, 2004. P. 53–72.

7. *Shiman M.* Muzykal'noe mirooshchushchenie N. Rimskogo-Korsakova i nekotorye osobennosti simvolicheskogo istorizma v opere «Pskovityanka» [Music World Perception by N. Rimsky-Korsakov and Some Peculiarities of Symbolic Historicism in the Opera "The Maid of Pskov"] // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Musical Anthology], 2017. № 3 (28). P. 36–41.

ОТ «ПСКОВИТЯНКИ» К «КИТЕЖУ»: ЛЕГЕНДАРНОСТЬ КАК ПРИНЦИП ДРЕВНЕРУССКОЙ ПОЭТИКИ В ОПЕРАХ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

В статье предпринята попытка соотнесения первой и предпоследней опер Н. А. Римского-Корсакова с точки зрения выражения в них легендарного начала. Несмотря на временную удалённость этих сочинений друг от друга, в них проявились общие стилевые характеристики оперного творчества композитора. Решение проблемы исторической оперы в русле легендарности, трактовка женского образа в древнерусском ключе, наличие категории чудесного – все эти качества, впервые представленные в «Псковитянке», находят своё совершенное выражение в «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии».

В ходе исследования установлена самоочевидность легендарности «Китежа», которая определяется основными первоисточниками – легендой о татарском нашествии и легендой о мудрой лесной деве. Автор полагает, что легендарность в «Китеже» сопряжена с одним из центральных методов древнерусской литературы – историзмом, что проявляется в обращении композитора к подлинным событиям русской истории. Легендарно-историческую окраску в опере получают и главные герои «Китежа», наследующие типизированные черты образов Древней Руси. Среди них, автор особое внимание уделяет образу Февронии, который обобщает и подводит итог панорамы «вещих» корсаковских героинь. Её уникальное качество – святость, подчёркнуто Римский-Корсаковым опорой на жанр жития, который, также, как и легенда предполагает наличие «чудесного» компонента.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, «Псковитянка», «Сказание о невидимом граде Китеже», легендарность, древнерусская поэтика, чудо, историзм.

FROM "THE MAID OF PSKOV" TO "KITEZH": LEGENDARY AS A PRINCIPLE OF OLD RUSSIAN POETICS IN THE OPERAS BY N. A. RIMSKY-KORSAKOV

The article provides the attempt to correlate the first and penultimate operas by N. Rimsky-Korsakov from the point of view of their legendary origin. Despite the temporal distance between these works, their basic stylistic features have much in common. The problem of historical opera based on a legend, the interpretation of female image in the old Russian manner, the presence of the category of the miraculous, first introduced in "The Maid of Pskov", are embodied in "The Tale of Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia".

The study established the self-evidence of the legend of Kitezh, which is determined by the main primary sources – the legend of the Tatar invasion and the legend of wise forest virgin. In addition, the status of the legend in "Kitezh" is associated with one of the central methods of old Russian literature – historicism, reflected in the appeal by the composer to the true events of history being treated in the 'old' key. The main characters of "Kitezh" are also of legendary historical color in opera. They inherit typed features of the Old Rus images. Among them, the special attention is paid to the charachter which is Fevronia, as she summarizes and concludes the panorama of the "prophetic" Korsakov's female charachters. Her unique quality is Holiness, emphasized by Rimsky-Korsakov and based on the genre of lives of saints, as this genre implies the existence of 'wonderful' component as the legend does.

Keywords: N. A. Rimsky-Korsakov, "The Maid of Pskov", "The Tale of Invisible City of Kitezh", legend, Old Russian poetry, miracle, historicism.

Шиман Маргарита Владимировна
аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: marashiman@mail.ru

Shiman Margarita V.
post-graduate student at the Chair of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: marashiman@mail.ru

РАКУРСЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSICAL CULTURE

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10014

Ф. М. ШАК, А. Э. ПОЛИЩУК
Краснодарский государственный институт культуры

ТРЕТЬЕ ТЕЧЕНИЕ И ВОПРОСЫ СТИЛЕВОЙ ТИПОЛОГИИ

Появившееся в анклаве экспериментов, связанных с синтезом музыкальных искусств, третье течение до настоящего времени остаётся художественным явлением, отличающимся целым рядом противоречивых свойств. В отечественных и западных исследованиях, посвящённых данному феномену, прослеживается определённый дефицит типологических конструкций, указывающий на подвижность и незавершённость стилевой демаркации и дифференцирования его эстетических признаков.

Уточнение дефиниций третьего течения, представляющего собой явление с незавершённой, своего рода – эскизной теоретической фабульностью, может осуществляться двумя способами. Первый из них основывается на изучении высказываний, доступных в интервью и статьях авторов, наделивших явление первичными дефинициями. Второй будет следовать субъективным теоретическим истолкованиям, представленным в работах музыкальных критиков и журналистов джазовой направленности.

В настоящей статье анализируются стержневые градации полемики, развернувшейся в ареале критических суждений, связанных с определением эстетической и стилевой специфики третьего течения. Важно понимать, что искусствоведческий дискурс, ориентированный на уточнение содержательных атрибутов рассматриваемого явления, будет неполным без аналитической проработки наследия композитора Гюнтера Шуллера, ставшего его основным теоретиком. Сочинения Шуллера коммуницировали с идейным пластом джаза на разных уровнях. Как будет показано далее, успешное выявление общих закономерностей и противодействующих им антагонизмов, представленных в наследии Г. Шуллера, ведёт к уменьшению противоречий в определениях того, чем же в действительности является третье течение.

Одной из первых работ, представивших аудитории суть языкового синтеза третьего течения, следует назвать «**Conversation**», первоначально адресованную Шуллером легендарному коллективу Modern Jazz Quartet[1]. Сочинение включает в себя пять разделов, построенных на колоритном стилевом контрасте. Первый раздел, отмеченный напряжённым полифоническим интонированием, явными признаками атональности и метрической нерегулярностью, апеллирует к содержательному уровню академической музыки XX столетия. Обманчивость стилевой однородности «**Conversation**» становится очевидна уже на второй минуте записи (CD – 1.29), когда Шуллер неожиданно переключается на джазовую субстанциональность. Атональная организация музыкального материала трансформируется в тональную, чему во многом способствует шагающий бас, ясная гармоническая основа, а также появление тематического образования в партии солирующего вибрафона (CD – 1.54), реализующих идею гомофонно-гармонической фактуры с ярко выраженной мелодией. В процессе развития между струнным и джазовым квартетами в тематическом и тональном аспектах усиливается «противоречие», образуя явление стилистической полипластовости, а также политональности. Кульминация второго раздела «**Conversation**» предъявляет слушателю внезапную остановку оркестрового движения на диссонирующей

вертикали (CD – 2.26). Третий раздел сочинения (CD – 2.35) актуализирует возвращение к стилистическим фабулам, предъявленным в начале композиции с атональностью и непериодичной метрической структурой. В четвёртом разделе (CD – 3.32) проводится основательная «академическая» разработка первичного материала, в которой принимают участие инструменты джаз-квартета. Специфична, на наш взгляд, представленная в данном отрезке трактовка ударных, решённая в «академическом ключе», без метрической пульсации (CD 4.25 – 5.06). Эта каденция, по сути, – тихая кульминация всего произведения, центр композиции, после которого через уплотнение фактуры и резкое динамическое нарастание начинается заключительный, пятый раздел. Он отграничен от всего предыдущего материала генеральной паузой (CD 5.34 – 5.36), содержит контрастные свинговые элементы и импровизационные блоки, включающие в себя несколько квадратов на гармоническую прогрессию темы второго раздела композиции у вибрафона: CD 5.36 – 8.24; два хоруса у фортепиано (CD 8.24 – 9.20). Параллельно с джазовыми солистами, импровизирующими в традициях джазовой практики спонтанно, в контрапункте «импровизируют», играя записанный текст, инструменты из академического состава, образуя стилистическую полипластовость (CD 9.08 – 10.00). В партитуре **«Conversation»** Шуллер отводит особую роль секции струнных, трактуя последние в импровизационных разделах формы в алеаторическом ключе.

В 1960 г. композитор представил произведение **«Abstraction»**, написанное для О. Коулмана. **«Abstraction»** создавался для ансамбля, состоящего из струнного квартета, двух контрабасов, гитары и ударной установки, в то время как лидирующая партия была отдана монологической линии, проводимой саксофоном **Коулмана**. Сочинению свойственны: атональная звуковысотная организация, полифоническая фактура, нерегулярная (свободная) метрика, резко диссонантный гармонический язык и обилие пауз, приводящее к спорадичной прерывистости музыкального текста. Драматургия выстроена на интенсивном полифоническом развитии, разворачивающемся в условиях углубления динамического фактора. Любопытно, что Шуллер решил исключить важнейший метрический параметр джазовой идиомы – периодический пульс, чьё присутствие в джазе в своё время подвергалось критике И. Ф. Стравинским [1, с. 226]. Важно учитывать датировку появления **«Abstraction»**, исторически совпавшую с выходом переломного для стилевой эволюции джазового языка диска О. Коулмана «Free Jazz».

В первой половине 1960-х идеи фри-джаза находились в стадии первичного формирования, в то время как джазовый истеблишмент в лице рессантиментно ориентированных исполнителей и слушателей был вполне удовлетворён совокупностью идей, генерируемых бибоповыми музыкантами. Весьма показательной следует назвать реакцию критика Дж. Тайнана, опубликовавшего на страницах крупнейшего джазового издания Америки «Downbeat» рецензию на концептуальную запись двойного квартета Коулмана. Назвав «Free Jazz» «обанкротившимся продуктом философии ультраиндивидуализма», Тайнан усомнился в подлинности намерений коллективной импровизации: «Единственное подобие коллективности заключается в том, что восемь нигилистов были собраны вместе в одной студии, <…> руководствуясь общей причиной – уничтожить музыку, породившую их» [5, с. 28–29].

Вследствие коллективно разделяемых политкорректных представлений, в музыкальном критицизме США не принято углубляться в мысль, согласно которой прогрессивные свершения в джазе, включая бибоп и фри-джаз, традиционно считающиеся продуктом «чёрной» афроамериканской интеллектуальной культуры, на уровне интенции были созданы представителями образованного «белого» сословия. Благодаря активной поддержке, оказанной Коулману критиками Ф. Кофски, М. Уильямсом, музыкант оказался увековечен в качестве основателя фри-джаза, в то время как в действительности данное амплуа следовало бы адресовать его менее известному коллеге Л. Тристано.

Основанные на высоком уровне импровизационного произвола ранние фри-джазовые работы О. Коулман и **«Abstraction»** Г. Шуллера представляют, таким образом, взаимное движение друг к другу, осуществлявшееся неравнодушным к джазу академическим композитором (Г. Шуллер) и нонконформистским джазменом, имевшим определённые представления о специфике современной европейской композиции, в частности двенадцатитоновой технике и додекафонии (О. Коулман). Уточняя вопрос художественной значимости **«Abstraction»**, уместно сослаться на историческое свидетельство, приведённое эмигрировавшим в США отечественным музыковедом Н. Л. Слонимским. В 1962 г. представители грузинского союза композиторов обратились к нему с просьбой отобрать записи, наиболее полно отражающие эволюционное развитие современной композиции Нового Света. Помимо вполне ожидаемых в подобной ситуации работ Ч. Айвза, Э. Картера и А. Копленда, наш соотечественник поспешил добавить к со-

бранию и Jazz Abstraction[2], диск, в который входит рассматриваемая композиция [4, с. 173].

В «**Transformation**» Шуллер синтезировал двенадцатитоновую композиторскую технику, джазовую импровизацию и метрическую пульсацию регулярного бита. Партитура предполагает смешанную инструментовку: два деревянных духовых инструмента (флейта, фагот), три саксофона, две трубы, тромбон, валторна, арфа, гитара, фортепиано, вибрафон, бас, барабаны – всего пятнадцать музыкантов. Композиция записана в июне 1957 года в Нью-Йорке. Представленная во вступлении двенадцатитоновая мелодия постепенно преобразуется в импровизационные природы хорусы с шагающим басом и хроматическими заменами. Импровизационные квадраты демонстрируют постепенную тональную организацию музыкального материала. Развитие идёт по линии полифонизации фактуры, демонстрируя в результате усложнение звуковысотной системы (CD 4.23). Важная грань формы – кульминационная зона – обозначенная яркой ритмической сбивкой ударных (CD 4.54), не единожды нарушающей метрическую регулярность остановками, – акцентировала идею частого чередования «академических» и джазовых ритмов. В дальнейшем материал развивался в сторону атональной организации с кластерной диссонансной гармонией до финального вертикального комплекса, включающего весь звуковой спектр двенадцатитонового ряда. Обратимся к прямой речи самого Шуллера, проясняющего концепцию «**Transformation**»: «Намерение в этом сочинении никогда не состояло в том, чтобы соединять джазовые и классические элементы в совершенно новый сплав, а скорее представить их первоначально по очереди, подряд, в мирном сосуществовании, и позже, в близком, более конкурентоспособном сопоставлении» [2, с. 131], «… Идея была в показе двух отличных миров музыки, <….> одного (джазового) – энергично свингующего, другого (классического) – придерживающегося его собственной давней ритмической традиции» [3, с. 1043]. Столкновение элементов джазового и академического языков с доминированием в разные моменты времени каждого из них заканчивалось на том же самом аккорде с двенадцатью тонами, который начал пьесу. В «**Transformation**» собственно композиция перевешивала реальную импровизацию, большая часть которой звучала не в сольном, но в ансамблевом формате. Также отметим, что все краткие импровизационные фрагменты сочинения были глубоко связаны с базисным двенадцатитоновым рядом.

В главе «The avant-garde and third stream», ставшей частью комплексной монографии 1986 года, Гюнтер Шуллер представил анализ ряда произведений, написанных в период 1946–1961 годов: «**Summer Sequence**» Р. Бернса (1946), «**The Clothed Woman**» Д. Эллингтона (1947), композицию Л. Тристано на тему Дж. Керна «**Yesterdays**» (1949), «**Mirage**» П. Руголо (1950), «**Eclipse**» Ч. Мингуса (1953), «**Egdon Heath**» Б. Руссо (записано в 1954), «**Concerto for Billy the Kid**» Дж. Рассел (1956), «**Transformation**» Г. Шуллера (1957), «**Piazza Navona**» Дж. Льюис (1960), композиция Р. Блэйка и Д. Ли на тему «**Laura**» Д. Раскина и Дж. Мерсера (1961). Все они, как считал композитор, демонстрировали волю к слиянию двух или более эстетически самодостаточных видов музыки [2, с. 124-133]. Преодолевая характерную для невызревших искусствоведческих конструкций теоретическую легковесность, подчас рождающую у компетентной аудитории ощущение бутафорности, – процесса, возникающего ex nihilo – из ничего, Шуллер выделил основные признаки, позволяющие локализовать третье течение в качестве самостоятельного эстетического феномена.

Выступающий сущностным атрибутом третьего течения сплав академических и джазовых языковых характеристик и приёмов подразумевал, согласно его мнению, практическую реализацию трёх моделей. В первой из них синтез воплощался линеарно, по горизонтали, в следующих друг за другом разделах композиции. Вторая модель предполагала вертикальную координацию, в рамках которой разностилевые элементы подвергались одновременному объединению, проводимому в параллельных пластах фактуры. Третья модель опиралась на обобщённую схему, предполагавшую совмещение двух вышеприведённых подходов. Концепция Шуллера, как мы видим, актуализировала углублённый синтез музыкальных элементов и методов, избегая при этом поверхностного экстраполирования одной техники на другую. Приведённая методология неизбежно предполагала различные пути решения, подразумевающие индивидуальные особенности, проявлявшиеся в каждом отдельном опусе.

«**Conversation**», с присущими им равноправным развёртыванием сменяющих друг друга академических и джазовых пластов, сосуществующих на паритетных началах, следует в большей степени относить к первой модели. «**Abstraction**», в которой элементы фри-джазового спонтанного произвола соседствуют с предуготовленными композиционными структурами и двенадцатитоновой техникой, производя в целом ощущение гомогенного композиторского высказывания, апеллирует ко второй модели. Заметим при этом, что как в рассмо-

тренных, так и в других сочинениях Шуллера, в большей или меньшей степени представлены все три типологических приёма, причём вертикальный принцип синтезирования часто используется композитором на гранях разделов формы, в местах стилистического «шва», обеспечивая постепенный переход от одной стилевой модели к другой.

Снова возвращаясь к вопросу о стилевой типологии и демаркации третьего течения, поставленному в начале данной статьи, выделим следующие положения. Некоторыми джазовыми критиками третье течение мыслится как явление, объединяющее прогрессивную оркестровку, включающую струнную группу и расширенную биг-бендовую секцию (флейты, гобои, валторны, фаготы, позже туба, арфа и другие инструменты) с приёмами современной академической композиции. Важно понимать, что такая точка зрения идёт вразрез с определениями, вербализированными самим Шуллером. Обратимся ещё раз к прямой речи композитора, дабы привести краткий компендиум отрицательных дефиниций. Как полагал Шуллер, третье течение, рассматриваемое как самостоятельное явление, не является: 1) джазом, исполняемым на инструментах академического оркестра; 2) классической музыкой, исполняемой джазовыми музыкантами; 3) джазом в форме фуги. Произведение, выдержанное в парадигме третьего течения, в определении Шуллера, не предназначено для того, чтобы покончить с джазом или классической музыкой. И, вероятно, самое важное пояснение маэстро, – «нет такого понятия, как “третье течение джаза”» [2, с. 120].

Выстраивая непротиворечивую стилевую типологию, открытую логике высказываний Шуллера, вынесем суждение, согласно которому третьим течением следует называть образцы, традиционно причисляемые к академическому искусству музыки, подразумевающие слияние академических и джазовых элементов до максимальной степени взаимной гомогенности. Таким образом, сочинения Стравинского **«Ebony Concerto», «Рэгтайм»**, Л. Бернстайна (**«Prelude, Fugue and Riffs for Solo Clarinet and Jazz Ensemble»)**, Р. Греттинджера (**«City Of Glass»)**, М. Бэбитта (**«All Set»)** нужно определять в качестве объектов, причастных к миру третьего течения. Ярким образчиком современных опытов с третьим течением следует назвать произведение «R.A.P.», созданное учеником Г. Шуллера, джазовым пианистом, композитором, преподавателем New England Conservatory У. Маккинли (1938–2015).

Вышеприведённая фактология позволяет очертить границы третьего течения, избегнув при этом гипертрофированного расширения данного феномена. Не следует также забывать о существовании целого ряда пограничных художественных явлений, определённым образом пересекающихся с некоторыми из дефиниций третьего течения, но не являющихся таковым. Среди них следует выделить прогрессивную биг-бендовую музыку, представленную работами Г. Эванса, М. Шнайдер. Опусы Эванса представляют собой интеллектуальное переосмысление формата джазового биг-бенда, осуществлённое за счёт более свободной, не ограниченной стереотипами мейнстримного джаза оркестровки с добавлением расширенной инструментальной секции. Работы Эванса, воспринимавшиеся в 1960 годах как нечто инновационное, к настоящему успели стать частью устоявшегося джазового мейнстрима, что вполне подтверждается присутствием идейного базиса его творчества в музыке современных аранжировщиков (Д. Аргью, Д. Ли). Однако заметим, что ряд музыкальных опусов Эванса, традиционно причисляемых к прогрессивному джазу, при углублённом рассмотрении обнаруживают характеристики, относящиеся к третьему течению. Речь идёт о ***«Sketches of Spain»***, наименее джазовом альбом, ряд пьес которого демонстрирует синтез джаза, европейской академической традиции и этнической музыки. Эта же тенденция наблюдается в работах М. Шнайдер: ***«Allegresse»*** (2000), ***«Concert in the Garden»*** (2004), ***«Sky Blue»*** (2007), ***«The Thompson Fields»*** (2015).

В особом художественном и идейном противоречии с теоретическими фабулами Шуллера находятся исполнители, конформистски интерпретирующие тематизм академической музыки в джазовом ключе. Наиболее архетипическим их представителем следует назвать пианиста Ж. Лусье, прославившегося джазовыми прочтениями музыки И. Баха. Лусье адаптирует баховскую музыку под формат фортепианного трио, добавляя специфические, свойственные джазу ритмические смещения и синкопирование. При всей прямолинейности творческих замыслов Ж. Лусье, следует не без сожаления признать, что его музыка беспрепятственно вписывается в стихийные процессы рынка. Представленное у Лусье и других исполнителей аналогичной направленности пересечение тематизма академической музыки с собственно джазовым словарём на дефинитивном уровне нередко приравнивается к третьему течению. Отметим особо – приравнивается совершенно ошибочно, поскольку то, чем занимаются музыканты уровня Лусье, едва ли могло быть одобрено пассионариями от третьего течения Г. Шуллером, Р. Греттинджером и У. Маккинли.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] LP: The Modern Jazz Quartet – Third Stream Music. 1960. Atlantic.

[2] LP: Jazz Abstractions – John Lewis. Atlantic. 1961. Большинство сочинений на этой пластинке (*Abstraction*, *Variants on a Theme of John Lewis*, *Variants on a Theme of Thelonious Monk*) принадлежат Г. Шуллеру, кроме композиции *Piece for Guitar and String*, написанной гитаристом Джимом Холлом (Jim Hall).

ЛИТЕРАТУРА

1. Игорь Стравинский. Диалоги. Л.: Музыка. 1971. 415 с.

2. *Schuller G.* Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. Oxford University Press, 1986. 328 p.

3. *Schuller G.* A Life in Pursuit of Music and Beauty. University of Rochester Press, 2011. 700 p.

4. *Slonimsky N.* Cultural Explosion in U. S. S. R. // Writings on music. Volume II. Russian and Soviet music and Composers. Routledge, 2003. 272 p.

5. *Tynan J.* Review of Ornette Coleman recording, Free Jazz // Down Beat, January 18, 1962. P. 28–29.

REFERENCES

1. Igor' Stravinskij. Dialogi [Igor Stravinsky. Dialogues]. Leningrad: Music Press. 1971. 415 p.

2. *Schuller G.* Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. Oxford University Press, 1986. 328 p.

3. *Schuller G.* A Life in Pursuit of Music and Beauty. University of Rochester Press, 2011. 700 p.

4. *Slonimsky N.* Cultural Explosion in U. S. S. R. // Writings on music. Volume II. Russian and Soviet music and Composers. 272 p.

5. *Tynan J.* Review of Ornette Coleman recording, Free Jazz // Down Beat, January 18, 1962. P. 28–29.

ТРЕТЬЕ ТЕЧЕНИЕ И ВОПРОСЫ СТИЛЕВОЙ ТИПОЛОГИИ

В статье рассматриваются проблемы, связанные со стилевой демаркацией и дифференцированием эстетических признаков третьего течения. Представлен выявляющий *суть языкового синтеза* анализ ряда сочинений композитора Гюнтера Шуллера, основоположника «третьего течения» («*Conversation*», «*Transformation*», «*Abstraction*»). В статье приводятся отрицательные дефиниции того, чем, по Шуллеру, третье течение не является. Высказывается суждение, согласно которому третьим течением следует называть сочинения, традиционно причисляемые к академической музыке, подразумевающие слияние академических и джазовых элементов до максимальной степени взаимной гомогенности («Ebony Concerto» И. Стравинского, «Prelude, Fugue and Riffs» Л. Бернстайна, «City Of Glass» Р. Греттинджера, «All Set» М. Бэбитта). Затрагиваются вопросы, относящиеся к прогрессиву и выявлению в нём сущностных характеристик, относящихся к третьему течению (Г. Эванс, М. Шнайдер). Рассматривается яркий образец современных опытов с третьим течением – произведение «R.A.P.», созданное учеником Шуллера, джазовым пианистом, композитором, преподавателем New England Conservatory Уильямом Маккинли (1938–2015).

В особом противоречии с теоретическими фабулами Шуллера находятся исполнители, конформистски интерпретирующие тематизм академической музыки в джазовом ключе (Ж. Лусье). Их сочинения нередко приравниваются к третьему течению, что является ошибочным, так как они не вписываются в эстетическую и стилевую специфику, первоначально декларированную Г. Шуллером.

Ключевые слова: третье течение, академическая музыка, языковый синтез, джазовая традиция, прогрессив, сочинения Г. Шуллера.

THIRD STREAM AND ISSUES OF STYLE TYPOLOGY

The article deals with the problems associated with the style demarking and differentiation of aesthetic features of the third stream. The author analyzes the essence of the language synthesis of a number of works by the composer Gunther Schuller, who became its main theoretician (*"Conversation*", "*Transformation*", and "*Abstraction*"). The article contains negative definitions of what, according to Schuller, the third stream is not. It is argued that the third stream embraces compositions traditionally regarded as academic music, implying the fusion of academic and jazz elements to the maximum degree of mutual homogeneity ("*Ebony Concerto*" I. Stravinsky, "*Prelude, Fugue and Riffs*" L. Bernstein, "*City Of Glass*" R. Graettinger, "*All Set*" by M. Babitt). Questions pertaining to progressive and revealing in it the essential characteristics relating to the third stream (G. Evans, M. Schneider) are discussed. A vivid example of modern experiences with the third stream is the work "R.A.P.", created by Schuller's student, jazz pianist, composer, New England Conservatory teacher William McKinley (1938–2015).

In a special contradiction with the theoretical plot of Schuller are the performers who conformally interpret the themes of academic music in the jazz vein (J. Loussier). Their works are not infrequently equated with the third stream, which is erroneous, since they do not fit into the aesthetic and style specifics originally claimed by G. Schuller.

Key words: third stream, academic music, language synthesis, jazz tradition, progressive, works by G. Schuller.

Шак Фёдор Михайлович
кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой звукорежиссуры
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
e-mail: fedorshak@gmail.com

Полищук Аэлита Эдисоновна
старший преподаватель кафедры эстрадно-джазового пения
аспирант КГИК
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
e-mail: aelita.polischuk@gmail.com

Shak Fyodor M.
PhD in Art History, associate Professor, Chairman, Sound Engineering
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
e-mail: fedorshak@gmail.com

Polishchuk Aelita E.
senior lecturer at the Chair of Jazz and Variety Art Singing
post-graduate student at Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
e-mail: aelita.polischuk@gmail.com

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10015

З. В. КАЖАРОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

КАБАРДИНСКИЕ ПЕСНИ К ТАНЦАМ

Изучение музыки к танцам является актуальной частью современной науки. С темой нашего исследования соприкасается ряд научных работ о музыке к кабардинским танцам и танцевальной культуре в целом. В монографии А. В. Гучевой «Национальная гармоника в традиционной музыкальной культуре адыгов второй половины XIX – конца XX в.» [3], посвященной распространению национальной гармоники, которая в наши дни является неотъемлемой частью танцевальной культуры, приведены исторические сведения о бытовании гармоники в танцевальном круге, охарактеризованы стилистические различия мужского и женского исполнения наигрышей и программных композиций.

По данным А. В. Гучевой и М. А. Джандар танцы адыгов на протяжении длительного исторического периода выполняли функции, связанные с календарными и родовыми праздниками, важная роль в которых отводилась женщине [2, с. 9; 4, с. 19]. Нормы поведения в танце (в частности, в так называемой «дворянской кафе») были прочно связаны с «уорк хабза» («уэркъ хабзэ») – дворянским этикетом, который распространился во всех социальных слоях адыгского общества.

При всей полноте изученности кабардинского танцевального искусства и танцевальной инструментальной музыки, одним из неразработанных вопросов остается вопрос о вокально-инструментальной форме сопровождения танцев. Этим объясняется актуальность исследования типичной для женского вокально-инструментального исполнительства жанровой разновидности кабардинских песен к танцам. Таким образом, целью статьи явилась характеристика корреляции вокального и инструментального компонентов и их обусловленности формой, ритмом и характером движений танца. Задачи состояли в установлении факторов, благодаря которым происходит координация вокальной партии и инструментального наигрыша, а также в выявлении особенностей женского исполнительства.

Круговое массовое действо – «джегу» (каб. «джэгу» – «игра», «танцевальный круг, игрище») – вбирает в себя элементы, танцевального искусства и пения. Пространственная организация танцев имеет форму круга, состоящего из участников и зрителей. Главным распорядителем танцев является «хатияко». Среди девушек также есть одна или две распорядительницы – «пшашадэш» (каб. «пщащэдэш», «пшъашъэ хьэтыяк1у» – выводящая девушку), которые обязаны регулировать очередность выхода женской половины [1, с. 47].

Со времени распространения гармоники в быту адыгов женщина впервые предстала в качестве исполнителя и заняла центральное положение в танцевальном круге. Как отмечает А. В. Гучева, появление в традиционной адыгской музыкальной культуре гармоники стало фактором дифференциации мужского и женского исполнительства на этом музыкальном инструменте. Исследователь перечисляет некоторые черты женского музицирования, отличающие его от мужского: сидячее положение во время исполнения, плавная сдержанная манера игры без подчеркнутой акцентуации, амплитуда ведения меха в пределах выпрямления левой руки [3, с. 90]. По данным А. В. Гучевой первыми, кто практиковали пение во время игры, были известные гармонистки Блица Иванова и Лякушка Тешева (20-е гг. XX в.). Автор отмечает, что Блица Иванова одна из первых, кто играл и пел одновременно [3, с. 93], совмещая в вокальной партии исполнение основной мелодии и припева «ежьу» (в мужском пении исполняющийся солистом и хором).

В наши дни бытуют танцевальные наигрыши на гармонике, основой которых служат песен-

ные напевы. Чаще всего их исполняют в танцевальном круге, на семейных праздниках и торжествах, молодежных вечеринках, на празднике окончания полевых работ. По данным наших экспедиционных исследований они являются инструментальным переложением полюбившихся песен 70–80-х гг. XX в.[1] К ним относятся такие песни, как «Сэлэфей» («Салафей»), «Си Вася къишащ» («Мой Вася женился»), «Щ1алэр щ1алэ ф1ыц1эу п1эрэ» («Черный ли парень»), «Согъэджэгу» («Я его заставляю [его] плясать»), «Къэрэшащ и къафэ» («Кафа Карашая»), «Аяяй, щыгъэт, щыгъэт» («Ая-яй, перестань, перестань») и другие песни.

В песнях к танцам можно выявить общие для всех образцов принципы взаимодействия песенной и инструментальной практики. Солистка исполняет песенный «куплет» («пычыгъуэ»), после которого звучит основанный на нём инструментальный наигрыш (Пример 1).

Пример 1.

♩ = 120

Со - гъэ джэгу со-гъэ-джэгу Уей, мы-гъуэ со - гъэ-джэгу уей

Со - гъэ-джэгу со-гъэ-джэгу Уей, мы-гъуэ со - гъэ джэгу уей

Ф1ы-щэуслъа-гъурсо-гъэ-джэгу да-хэц1ык1уу согъэджэгу

Уей мы-гъуэ со-гъэ джэгу уей мы-гъуэ - со - гъэ-джэгу уей!

Ф1ы-щэуслъагъур со-гъэ-джэгу да-хэц1ык1уу согъэджэгу

Уей мы-гъуэсо-гъэ - джэгу уей мы - гъуэ-со - гъэ-джэгу уей!

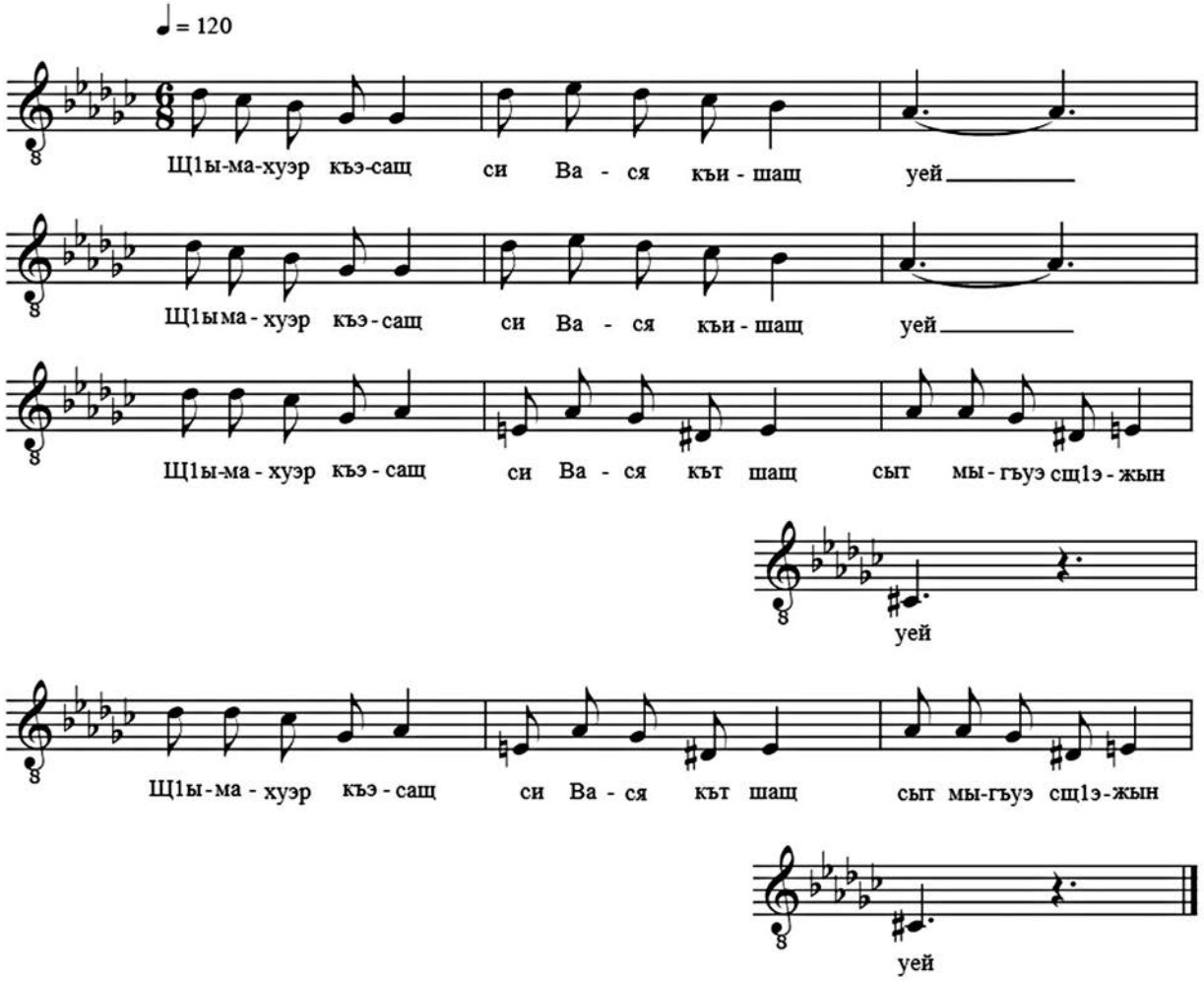
Согъэджэгу, согъэджэгу
Уей, мыгъуэ согъэджэгу, Уей
Согъэджэгу, согъэджэгу
Уей, мыгъуэ согъэджэгу, Уей
Ф1ыщэу слъагъур согъэджэгу
Дахэ ц1ык1ур согъэджэгу
Уей мыгъуэ согъэджэгу
Уей мыгъуэ согъэджэгу уей!
Ф1ыщэу слъагъур согъэджэгу
Дахэ ц1ык1ур согъэджэгу
Уей мыгъуэ согъэджэгу
Уей мыгъуэ согъэджэгу уей!

Заставляю плясать, заставляю плясать,
Уей, (горе), заставляю плясать, Уей!
Заставляю плясать, заставляю плясать,
Уей, (горе), заставляю плясать, Уей!
Любимого заставляю плясать
Красивого заставляю плясать,
Уей, (горе), заставляю плясать
Уей, (горе), заставляю плясать, Уей!
Любимого заставляю плясать
Красивого заставляю плясать,
Уей, (горе), заставляю плясать
Уей, (горе), заставляю плясать, Уей!

Песенный куплет имеют форму (АА‖:ВС:‖), что не характерно для музыкальной формы танцевального жанра. Нарушение квадратности возникает за счет повторения второй части куплета (ВС). Здесь же можно отметить ритмическое варьирование, проявляющееся в смене «анапестической» ритмической формулы равномерным движением.

В песне «Си Вася» (о неразделенной любви) обращают на себя внимание аллитерации последних слогов полустиший, подчеркиваемые ритмическим укрупнением длительности и появлением опорного звука. В инструментальной версии напева этот характерный признак сохраняется. (Пример 2).

Пример 2.



Щ1ымахуэр къэсащ, си Вася къишащ, Уей.
Щ1ымахуэр къэсащ, си Вася къишащ, Уей.
Щ1ымахуэр къэсащ, си Вася къишащ,
Сыт мыгъуэ сщ1эжын, Уей!
Щ1ымахуэр къэсащ, си Вася къишащ,
Сыт мыгъуэ сщ1эжын, Уей!

Зима пришла, Вася женился, Уей!
Зима пришла, Вася женился, Уей
Зима пришла, Вася женился,
Что (же), (горе), я могу сделать, Уей!
Зима пришла, Вася женился,
Что (же), (горе), я могу сделать, Уей!

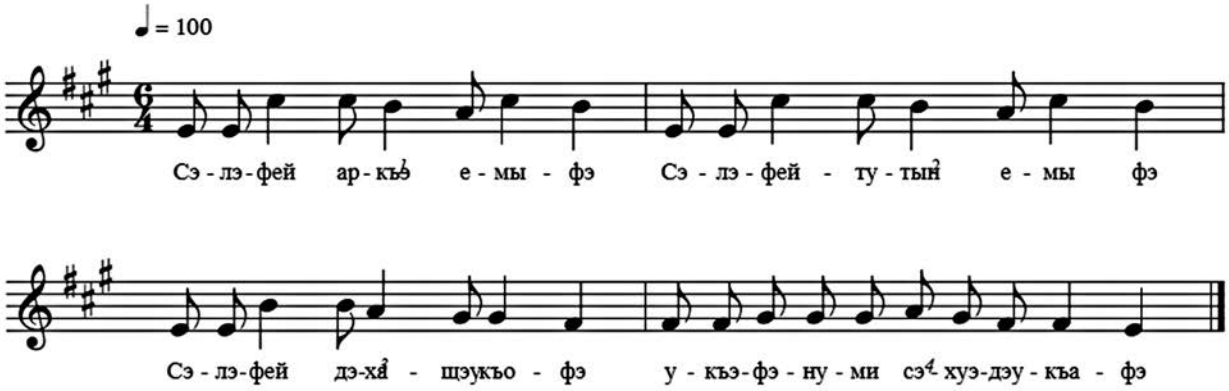
Характерно использование многочисленных огласовок, ассонансных рифм, заключительного возгласа «Уей», наделяемого певицей в соответствии с содержанием поэтического текста горестной эмоцией, что свидетельствует о близости песни «Си Вася» лирическим и песням-сетованиям.

Щ1ымахуэр къэс**ащ**, си Вася къиш**ащ**, **Уей**.
Щ1ымахуэр къэс**ащ**, си Вася къиш**ащ**, **Уей.**
Щ1ымахуэр къэс**ащ**, си Вася къиш**ащ**,
Сыт мыгъуэ **с**щ1эжын, **Уей**!
Щ1ымахуэр къэс**ащ**, си Вася къиш**ащ**,
Сыт мыгъуэ **с**щ1эжын, **Уей!**

Лирический характер песни находит отражение и сопровождающем танец наигрыше.

В следующих примерах также прослеживаются типичные черты песен данного жанра. «Сэлэфей» («Салафей») (Пример 3); Ая-яй, щыгъэт, щыгъэт (Ая-яй, перестань, перестань) (Пример 4).

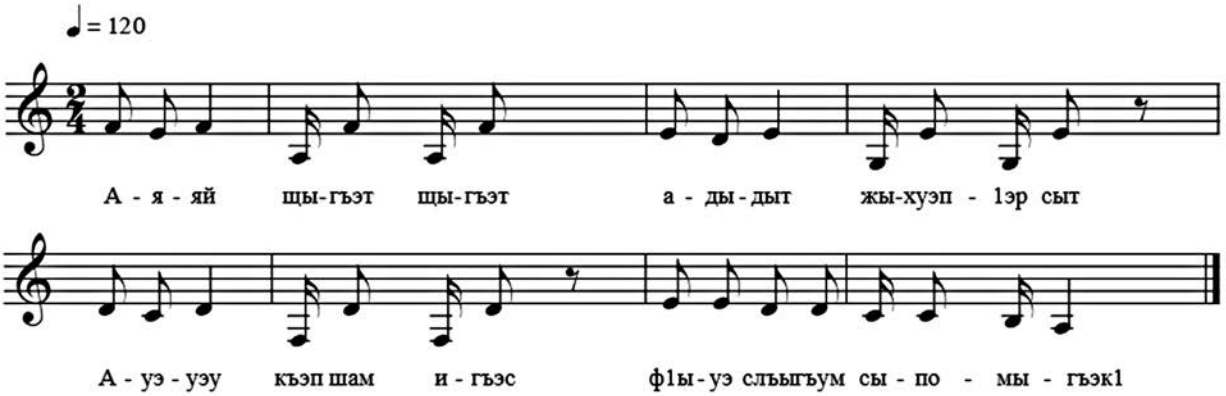
Пример 3.



Сэлэфей аркъэ емыфэ
Сэлэфей тутын емыфэ
Сэлэфей дэхащэу къофэ,
Укъэфэнуми сэ хуэдэу къафэ

Салафей водку не пьет,
Салафей сигарету не курит,
Салафей красиво танцует,
Если будешь танцевать, танцуй как я.

Пример 4.



Ая-яй, щыгъэт, щыгъэт,
Адыдыд, жыхуэп1эр сыт,
Ауэуэу, къэпшами хэс
Ф1ыуэ слъагъум сыпомыгъэк1.

Ая-яй, перестань, перестань,
Адидид, о чем ты говоришь,
Ауэуэу, женился – сиди
Не дай мне расстаться с тем, кого люблю.

Синтез вокального и инструментально-танцевального искусства проявился в творчестве народной исполнительницы Риммы Хабасовны Давыдовой[2], которая стала сочинять тексты к уже существующим танцевальным гармошечным наигрышам. В отличие от рассматриваемых ранее песен, для сочиненной на основе наигрыша характерна квадратность и повторность, пунктирный ритм, так как основой является музыка кафы «Карашаш» («Къэрэшащ и къафэ») (Пример 5).

Пример 5.

♩ = 98

Зи пшы-нэб-зэм бзур дэ - у - шэ къуа - жэ джэ - гур зэ - хэ - зы - шэ

Ар пшы - на - уэ къэ - рэ - шащ Къа - фэ да - хэ къи - зы - гъэш

Джэгу хэ - мы - лъу зы - хуэ - зэш ой дэ - ри - дай - рэ Къэ - рэ - шащ

Ар пшы - на - уэ е - мы - зэш

Зи пшынэбзэм
Бзур дэушэ
Къуажэджэгур
Зэхэзышэ

Ар пшынауэ Къарэшащ,
Къафэ дахэ къизыгъэш
Джэгу хэмылъу зыхуэзэш
Ой, дэри-дайрэ Къарэшащ
Ар пшынауэ емызэшщ

В вокальной мелодике нашли отражение специфические ритмические клише, характерные для игры на гармонике. В данном случае это триольный ритм (Пример 6).

Песня к кафе Мирзоевой *Лули*[3] Пример 6.

♩ = 95

Си ды-жъын бгырыпхы мэ си гурныщ1екъу - зэ - ри, сы-но-гу псысы-мэ си гур е - къу - зы - ри,

Си ды-жъыщ1ы1у-хэ - ри ды-гъэм по - лын-ды-ри си гур ма-ф1эмкъыщ1олынды-ри

Си гур зы-гуэ-у - ду - рэ си щхьэм сы-хуимытмыгъуэурэф1ы уэслъагъущ1алэми сы - па - гъэ-к1ай.

Си гур зы-гуэ-у - ду-рэ сищхьэм сыхуимыт мыгъуэурэ Си Ас-лъэн ц1ык1уми сы - па - гъэ-к1ай.

Си дыжьын бгырыпхмэ си гур ныщ1екъузэри
Сыногупсысымэ си гур екъузыри
Си дыжьын щ1ы1ухэри дыгъэм полындыри
Си гур щ1олъащ1эри маф1эм къыщ1олындыри
Си гур зыгуэудурэ си щхьэм сыхуимыт мыгъуэурэ
Ф1ыуэ слъагъу щ1алэми сыпагъэк1ай
Си гурзыгуэудурэ си щхьэм сыхуимыт мыгъуэурэ
Си Аслъэнц1ык1у мыгъуэми сыпагъэк1аи.

Появление у адыгов гармоники оказало мощное влияние на расширение ресурсов музыкального языка: лада, структурной организации песен и наигрышей [5, с. 708].

В ходе исследования были выявлены особенности исполнения песен, их композиционная и структурная взаимообусловленность с танцевальной музыкой. В отличие от песен иной приуроченности песни к танцам исполняются женщинами сольно без сопровождения или с сопровождением гармоники.

В одних песнях вокальная мелодия подчиняется танцевально-инструментальному наигрышу, наблюдается парно-периодическое строение, которое свойственно танцу и танцевальной музыке, а масштабы мелодического построения сопоставимы с амплитудой ведения меха. В других песенно-инструментальных напевах проявляются принципы инструментального развития, приводящие к разрастанию формы: повторность и ритмическое варьирование (Пример 1).

В пении находят отражение инструментальные ритмические формулы, такие как синкопы, пунктирный ритм, триоли, а также акцентуация, обусловленная приемами игры на гармонике.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Полевые записи З. В. Кажаровой в 2015 г. с. Кенже (г. Нальчик); Экспедиция СКГИИ, участники: Гучева А. В., Габралиева М., Шипилов Н. Б., Тхаитлова А. А., Кажарова З. В. в 2015 г. с. Заюково Прохладненского р-на; 2014 г. Лескен Лескенского р-на в 2014 г. г. Нарткала.

[2] Давыдова Римма Хабасовна, 1959 г. р. Лескенский р-н КБР. Исполнительница народных кабардинских песен.

[3] Мирзоева Лула – народная исполнительница, автор старинной кафы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бешкок М.* Танцевальная культура адыгов с древних времен до наших дней. Майкоп: Адыгея, 2000. 63, [2] с., [24] л. ил., портр., факс.

2. *Гучева А.* Танцы в традициях феодальной Черкесии // Музыка и время Москва: МГК им. П. И. Чайковского. 2016. № 10. С. 3–11.

3. *Гучева А.* Национальная гармоника в традиционной музыкальной культуре адыгов второй половины XIX – конца XX в. Нальчик: КБНЦ РАН, 2009. 243 с.

4. *Джандар М.* Песня в семейных обрядах адыгов. Майкоп: Адыгейское кн. изд-во, 1991. 144 с.

5. *Сиюхова А.* Адыгское этномузыковедение: от истоков к международному признанию (к юбилею А. Н. Соколовой) // Культура и искусство. 2015. № 6 (30). С. 704–715.

REFERENCES

1. *Beshkok M.* Tantseval'naya kul'tura adygov s drevnikh vremen do nashikh dney [Dance Culture of Adygs Since Ancient Times to the Present Day].– Maykop: Adygeya, 2000. 63, [2] p., [24] l. il., portr., faks.

2. Gucheva A. Tantsy v traditsiyakh feodal'noy Cherkessii [Dancing in the Tradition of Feudal Circassian] // Muzyka i vremya [Music and Time] / Moscow, MGK im. P. I. Chaykovskogo [Tchaikovsky Moscow State Conservatory]. 2016. № 10. P. 3–11.

3. *Gucheva A*. Natsional'naya garmonika v traditsionnoy muzykal'noy kul'ture adygov vtoroy poloviny XIX – kontsa XX v [National Harmonica in the Traditional Musical Culture of Adygs in the Second Half of 19 – the End of 20 Century]. Nalchik: KBSC RAS, 2009. 243 p.

4. *Dzhandar M*. Pesnya v semeynykh obryadakh adygov [Song in Family Ceremonies of the Circassians]. Maykop, Adygeyskoye Press, 1991. 144 p.

5. *Siyukhova A.* Adygskoye etnomuzykovedeniye: ot istokov k mezhdunarodnomu priznaniyu (k yubileyu A.N. Sokolovoy) [Circassian Ethnomusicology: from the Origins to International Recognition (to the Anniversary of A. N. Sokolova)] // Kul'tura i iskusstvo [Culture and Art]. Moscow, 2015. № 6 (30). P. 704–715.

КАБАРДИНСКИЕ ПЕСНИ К ТАНЦАМ

Статья посвящена изучению кабардинских песен, сопровождающих одну из разновидностей танца – кафу. Актуальность темы обусловлена необходимостью решения вопросов стилистической атрибуции данной жанровой разновидности и взаимодействия танцевального и музыкального (вокального и инструментального) компонентов. Цель исследования заключается в выявлении обусловленности стилистики песен функцией и взаимодействия в процессе исполнения вокального и инструментального интонирования. Задачи состояли в установлении формы бытования песен; выявлении стилистических особенностей вокальной партии и инструментального наигрыша. Проведенное исследование позволило установить, что в вокальной мелодике песен находят отражение специфические исполнительские приемы игры на гармонике. Процесс корреляции вокального и инструментального характеризуется стилистической и композиционной взаимообусловленностью с танцем «кафа» и подчиненностью песни инструментальному наигрышу. В поэтике песенных текстов выявлена общность песен с художественными приемами, характерными как для мужской, так и женской традиции.

Ключевые слова: кафа, национальная гармоника, адыги, танцевальная музыка, песни к танцам, корреляция, кабардинцы.

KABARDIN SONGS TO DANCES

This paper is to research Kabardian songs accompanying one of the varieties of dance – the kafa dance. The relevance of the topic is determined by the need to study the issues of stylistic attribution of this genre variety and the interaction between dance and music (vocal and instrumental) components. The purpose of the research is to identify the conditionality of the song stylistics by the function, as well as the interaction of vocal and instrumental intonation in the process performing. The tasks are: to identify the specifics of the songs' being and to point out the stylistic features of the vocal part and instrumental play. The research made it possible to find out that the vocal melodies of the song reflect the specific performing techniques of playing the harmonica. The process of correlating between vocal and instrumental origins is characterized by stylistic and compositional interdependence with the "kafa" dance and the subordination of the song to instrumental music. The research revealed the commonality between songs and artistic techniques in the poetics of song lyrics, that in typical for both male and female traditions.

Key words: kafa, national harmonica, Circassians, dance music, songs for dances, correlation, Kabardian.

Кажарова Заира Вячеславовна
Магистрант (музыковедение)
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: zaira_ketova@mail.ru

Kazharova Zaira V.
Candidate of master's degree (musicology),
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: zaira_ketova@mail.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.