ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2018′2 (31)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

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 25.06.2018. 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′2 (31)

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, Dr. of 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:
Dr. Polina Volkova (Russia)
Dr. Andrey Denisov (Russia)
Dr. Elena Kiseeva (Russia)
Dr. Alexandra Krylova (Russia)
Dr. Tatyana Naumenko (Russia)
Dr. Tatyana Rudichenko (Russia)
Dr. Lyudmila Savvina (Russia)
Dr. Tatyana Sidneva (Russia)
Dr. Irina Skvortsova (Russia)
Dr. Tatyana Frantova (Russia)
Dr. Anatoly Tsuker (Russia)
Dr. Tatyana Shak (Russia)
Dr. Irina Dabayeva (Russia)
Dr. Lev Atlas (Great Britain)
Dr. Natalia Ganul (Belarus)
Dr. Victoria Gumennaya (Columbia)
Dr. Marco Giuliani (Italy)
Dr. Elena Mironenko (Moldova)
Dr. Elena Zinkevich (Ukraine)
Dr. Nikolay Shimanskiy (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:

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

PERFORMING ART

MUSIC EDUCATION

PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

Subscription index П1959 in Post of Russia catalogue

The subscription is available at any post office of Russia

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Т. Рудиченко. Духоборские культовые песнопения «псалмы»: вопросы происхождения 5
T. Rudichenko. Doukhobors' Religious Hymns "Psalms": Issues of Origin

В. Леонов, И. Палкина. Дивертисменты в Ростове-на-Дону
конца XIX – начала XX века..... 12
V. Leonov, I. Palkina. Divertissements In the Late Nineteenth and Early
Twentieth Rostov-on-Don

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Г. Рыбинцева. Симфонизм, диалектика, историзм..... 16
G. Rybintseva. Symphonism, Dialectics, Historicism

Н. Ефимова. Модальность амвросианских гимнов 22
N. Efimova. Modality of Ambrosian Hymns

В. Дёмина. Оратория Дж. Сарти «Слава в вышних Богу» и традиция российских
«викториальных» торжеств 29
V. Demina. Oratorio "Glory to God in the Highest Heaven" by G. Sarti
and Tradition of Russian "Victorious" Celebrations

А. Шибинская «Празднование нового мая» –
эксперимент в традициях пастиччо..... 34
A. Shibinskaya. «ALLEGREZZA DEL NUOVO MAGGIO» –
An Experiment In the Tradition of Pasticcio

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

М. Стусова. Сюитность в оперных сочинениях Д. Мийо 40
M. Stusova. A Principle of Suite in the Operatic Works by D. Milhaud

М. Планида. Музыка Б. А. Чайковского к кинофильму «Женитьба
Бальзаминова»: авторская трактовка драматургических функций..... 46
M. Planida. B. Tchaikovsky`s Music from the Movie
"The Marriage of Balzaminov": the Author's Interpretation
of Dramaturgical Functions

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

А. Пчелинцев. Академические народные инструменты: в поисках новой звуковой идентичности 52
A. Pchelintsev. Academic Folk Instruments: In the Search of New Sound Identity

И. Козлов. К вопросу исторической эволюции четырёхструнной домры 57
I. Kozlov. Historical Evolution of a Four-stringed Domra

А. Пастухов. Международное общество двойной трости (IDRS): роль в развитии исполнительства на фаготе 63
A. Pastukhov. International Double Reed Society (IDRS): Its Role in the Development of Bassoon Performing

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

А. Орлова. Звукоизвлечение на домре: комплекс терминологических проблем 67
A. Orlova. Playing the Domra: Complex of Terminological Problems

Е. Коноплёва. Интернет как инструмент формирования звуковой картины мира у детей подросткового возраста 74
E. Konopleva. Internet as a Means of Formation of the Sound Picture of the World in Teenage Mind

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

С. Гринёв. Режиссёр или дирижёр: к вопросу о современной сценической жизни оперных шедевров 81
S. Grinev. Director or Conductor: To the Issue of Modern Stage Life of Opera Masterpieces

С. Решетникова. Формирование тенорового амплуа в творчестве Мануэля дель Популо Висенте Гарсиа 88
S. Reshetnikova. Formation of Tenor`s Amplua in the Performing Practice of Manuel del Pópulo Vicente García

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

10.24411/2076-4766-2017-12001

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

ДУХОБОРСКИЕ КУЛЬТОВЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ «ПСАЛМЫ»: ВОПРОСЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Культовые песнопения, сформировавшиеся в среде духовных христиан (духоборов и молокан), называемые в обеих группах «псалмами», в глубинной своей сути остаются всё ещё непознанной частью их наследия. Если тексты «псалмов» в аспекте их соотношения с каноническими и иными источниками в какой-то мере изучены Т. Н. Абрамовой, В. Д. Бонч-Бруевичем, А. В. Зерниной, С. Е. Никитиной [1, 2, 3, 5], то о напевах этого сказать нельзя. В исследованиях зарубежных и отечественных авторов сформулированы две гипотезы происхождения песнопений.

Канадские ученые Кеннет Пикок (Kenneth Peakok) [9] и И. А. Попов [6] рассматривают в качестве прототипа псалмов монодийное богослужебное пение православной церкви (знаменный распев). Согласно другой точке зрения, обозначенной автором данной статьи, в них прослеживаются черты как народно-певческой традиции, так и богослужебной [7].

Сравнительное изучение принципов организации и стилистики духоборских культовых песнопений, песнопений дореформенной православной церкви (прежде всего знаменного распева, позднейших распевов мастеров) и народной протяжной песни, по предположению автора, позволит ответить на вопрос о принадлежности «псалмов» письменной богослужебной или устной народной традиции.

Процедура сравнительного анализа наиболее убедительна тогда, когда применяется в приложении к образцам одного жанрового круга, в нашем случае к текстам псалмов. Но песнопения с такими текстами количественно и качественно ограничены, так как чаще используются лишь отдельные их стихи и другие канонические источники. Поэтому нами рассматривались относимые носителями традиции к «псалмам» и исполняемые в современном богослужении «за псалом» стихи.

Понятие **псалом** («пасалом») относится ко всем читаемым или поющимся текстам библейского происхождения – Псалтыри, Евангелий, Деяний и Посланий святых апостолов, Второй книги Паралипоменона. Некоторые псалмы создавались духоборскими предводителями по тем или иным учительным текстам с использованием избранных стихов или по их моделям. Сами информанты не всегда имеют представление об источниках «псалмов». По содержанию тексты относятся к догматическим, хвалитным, молитвенным, назидательно-поучительным. Они звучат в части духовного собрания, именуемой «молением», которое включает обряд «поклонения» божественному началу в человеке, являющийся выражением единства их духовной церкви.

Певческий репертуар псалмов в последней трети XX века, когда стали производиться звукозаписи, был уже ограничен. В общинах духоборов Ростовской области он составляет 15 [4, с. 20], а в конкретном собрании, как показывают полевые исследования, исполняется один–два псалма. Изданные В. Д. Бонч-Бруевичем тексты религиозного содержания, отнесенные к «псалмам», обобщают репертуар, циркулирующий во многих общинах духоборов России. Кроме того, имеются разночтения в жанровой номинации псалмов и стихов в разных локальных группах духоборов.

Главенствующим в музыкальной стилистике псалмов является мелодическое начало. Изучая строение напевов, мы сопоставили их как с песнопениями мелизматического характера из певческих книг, так и представленными в звукозаписях и исполняемыми «по напевке» старообрядческими, из среды которых многие духоборы вышли.

Каждый псалом имеет индивидуальное мелодическое воплощение, включая, в то же время, мелодические обороты, используемые в других псалмах. Распеваемый и членимый по смыслу на синтагмы текст стиха, значительно варьирующего по размеру, как правило, не ритмизованный, образует «взвод» или «звод», сопоставимый по структуре с протяжённой мелострофой. Это понятие обычно применяется именно к форме псалма[1]. Число пропеваемых «взводов» вероятнее всего определяется численностью участвующих в «поклонении», которая неуклонно снижается[2].

А. В. Зерниной предпринят опыт анализа структурирования текстов при распевании. Структурной единицей «взвода» псалма автор считает колон, указывая на вариантность членения текста (один, два колона «на взвод») и расширение «стиха» за счет повторения «ключевых семантически нагруженных» слов [3, с. 157–158].

Псалмы с их мелодической стороны представляют собой напевы **попевочной структуры**. Попевки являются структурной музыкальной единицей распева слога (реже слова), но образуются также и в пространных вокализах, поддерживаемых цепочками фонем (глоссолалий). К мелодическим оборотам, именуемым нами попевками, информанты иногда применяют понятие «колено» (что соотносимо с лексической единицей «колено» в значении структурной единицы протяжной песни или инструментального наигрыша), но использование данной лексической единицы не отличается устойчивостью, смысловой однозначностью и частотностью.

Попевки достаточно протяжённы и несимметричны – в нотации обычно 9–11 четвертей (при выборе в качестве основы движения четвертной ритмической единицы, соотносимой с крюком в устной певческой практике старообрядцев); их границы обычно чётко определяются при повторении в пределах «взвода». В некоторых образцах с мелодикой фигурационно-орнаментального характера членение напева не столь определённо. Как и в песнопениях письменной традиции, ударный слог в соответствии с правилом просодии подчёркивается ритмическим укрупнением, которое при широте распева для внешнего наблюдателя почти не ощутимо на слух. Звучание одного слога в вокализе в среднем от 6 до 18 и более четвертей. По масштабам, а в некоторых случаях и по мелодическому контуру, попевки аналогичны структурным единицам церковных распевов. Следует отметить значительные локальные различия мелодики вокализов, отличающихся как по составу звуков, так и объему (до октавы) обусловливаемому складывающимися в ангемитонную ладовую ячейку опорными звуками.

В древнерусской письменной традиции критерием выделения попевки является устойчивое сочетание невм в ее завершении. Идентификацию облегчает также и наличие попевок в азбуках. В устной традиции такими критериями служит логика ладомелодического развития: завершение цикла одного вида движения, достижение опорного звука, который нередко совпадает со слогом и началом следующей попевки (Пример 1)[4]. Не столь устойчив признак синтаксической паузы, иногда совпадающей с паузой дыхания.

В нотациях псалмов отмечены повторения слогов, на которые приходится пространный вокализ, при их суммировании в слова, что встречается и в богослужебных песнопениях, и в русских протяжных песнях (словообрыв и допевание слова). Отмеченная А. В. Зерниной постепенность увеличения протяжённости слогов от начала к концу «взвода» [4, с. 24] свойственна современным силлабо-мелизматическим версиям напевов.

Масштабы попевок и строк от «взвода» к «взводу» могут незначительно варьироваться (как правило, в пределах половинной длительности). При протяжённых вокализах музыкально-стиховой ритм вряд ли может служить ориентиром для сохранения пропорций и общего звучания композиции. Как представляется, музыкальное время исчисляется певцами двояко: музыкальными «событиями», а именно пульсацией сменяемых мелких орнаментальных оборотов и реже акцентуацией каждой четвертой доли, при возможном чётном членении напева меньшего уровня распетости.

Три–шесть попевок объединяются в два–четыре построения, аналогичные мелострокам (AAB, ABB, AABC, ABCD) [4. с. 24]. При повторении внутри «взвода» и от «взвода» к «взводу» последовательность попевок устойчива, а протяжённость зависит от объёма распеваемого текста (либо остаётся соизмеримой, либо значительно варьируется) (Пример 2)[5].

Распев складывается из двух мелодических слоёв. Первый – рельеф, образуемый звуками при переходе от одного опорного тона к другому, нередко с использованием широких ходов (в объеме кварты–сексты), в мужских голосах, представленных в чистом виде, в женских частично заполняемых и орнаментируемых. Второй слой составляют обороты орнаментального характера, поющиеся в той же манере: нижнесекундовое или верхнесекундовое опевание тона, нисходящее или восходящее заполнение терции, иногда аккордовые фигурации. В записях 70-х – начала 80-х гг. отмечено: дополнение мелодического рельефа-основы редко используемым современны-

ми певицами приёмом перебрасывания голоса в головной регистр (переход с обычного звука на фальцет) (Пример 2).

Возникающие в процессе пения в обоих уровнях распева мелодические обороты в целом не типичны для церковных песнопений, характерны для фольклора и используются духоборами при исполнении протяжных песен большими ансамблями.

Различаются духоборские культовые песнопения и песни и по фактуре. Если в протяжных песнях отмечено несколько разновидностей многоголосного склада – от гетерофонии, до функционально дифференцированного двухголосия с солирующим подголоском (квинтовой или октавной координации – подводкой), то для «псалмов» более характерны функционально одноголосные напевы, реализуемые в однорегистровой или двухрегистровой гетерофонии (с октавным соотношением групп поющих мужчин и женщин).

На основании проведённого исследования можно сделать вывод о том, что природа напевов псалмов двойственна. Они являются в большей мере плодом фольклорной традиции, однако нельзя отрицать и того, что творческий импульс протяжного распевания слова исходил от церковных песнопений «монодийной эпохи», о чем приходилось писать еще в 1990 г. [7, с. 102][3].

В пользу этого свидетельствует ритмическое строение распевов, в которых избегается симметричная временная расчленённость и периодичность, свойственная формообразованию народных песен, попевочное строение и композиция «взвода». О церковных истоках свидетельствуют и навыки ведения слова с опорой на цепочки фонем, позволяющих сохранять ритмическую пульсацию, певческую позицию и высоту тона. Ещё одной особенностью, не свойственной фольклору, является отсутствие прямой опосредованности музыкального выражения интонацией речи (возгласной, повествовательной, лирической).

Для «псалмов» (независимо от источника и структурно-ритмических особенностей текстов) характерна общность принципов распевания и строения напевов, способов украшения, подачи и ведения звука.

Клише мелодических элементов основного жанра распространяются отчасти и на вовлекаемые в «моление» на современном этапе стихи старшего пласта, образующие с «псалмами» стилистически однородный пласт певческой традиции.

«Псалмам» свойственна большая устойчивость состава репертуарных единиц, циркулирующих в разных территориальных группах.

При наличии отмеченных черт общности двух составляющих певческой традиции духоборов религиозно-культовой и бытовой они противопоставлены по содержанию и воплощению (оппозиция божественного / земного).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В полевых материалах встретилось применённое в отношении композиции не распетой протяжной песни «Уж ты Ваня разудалый молодец» понятие «полувзвод» («начинается с „полувзвода“»).

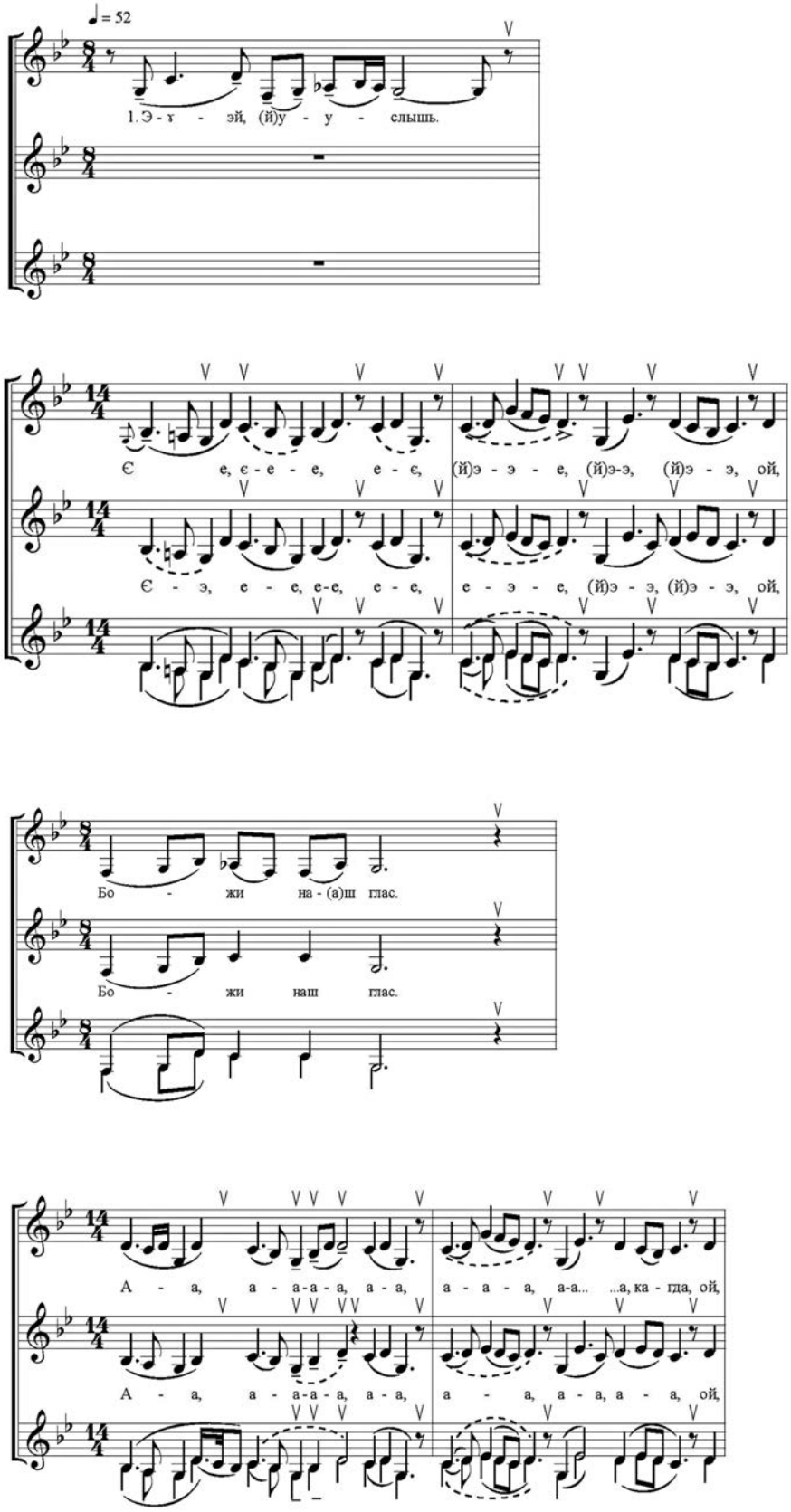
[2] Сегодня в собраниях звучит не более двух-трех «взводов».

[3] К аналогичному выводу пришла Н. М. Савельева, изучавшая псалмы молокан, родственных духоборам по происхождению [8].

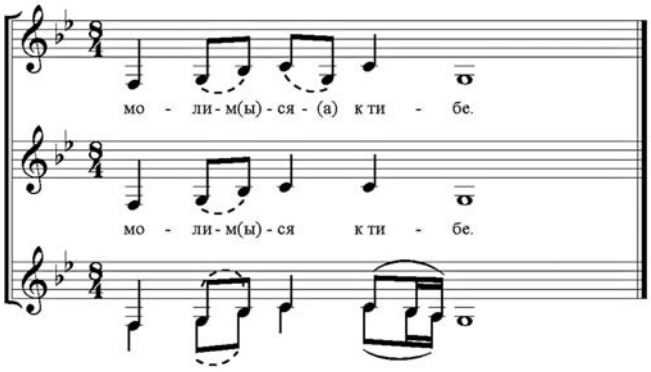
[4] Псалом «Услышь, Боже, глас мой». Звукозапись Т. С. Рудиченко и А. В. Зерниной в хут. Петровке Целинского р-на Ростовской обл. в 2012 г. Информанты: Борисова (Ивина) Людмила Ивановна 1939 г. р., Воробьёва (Рыбина) Лукерья Григорьевна 1939 г. р., Вышлова (Рыбина) Татьяна Николаевна 1946 г. р., Демченко Александра Яковлевна 1928 г. р., Зубкова (Рыбина) Анна Фёдоровна 1941 г. р., Мищенко (Рязанцева) Марина Владимировна 1978 г. р., Рыбина (Владова) Анна Алексеевна 1941 г. р., Рязанцева (Клец) Антонина Григорьевна 1959 г. р. Нотация А. В. Зерниной.

[5] Псалом «Послушайте глаголы мои». Звукозапись С. Е. Никитиной в г. Богдановке Грузинской ССР в 1985 г. Информант: М. С. Юрицына. Нотация звукозаписи Т. С. Рудиченко.

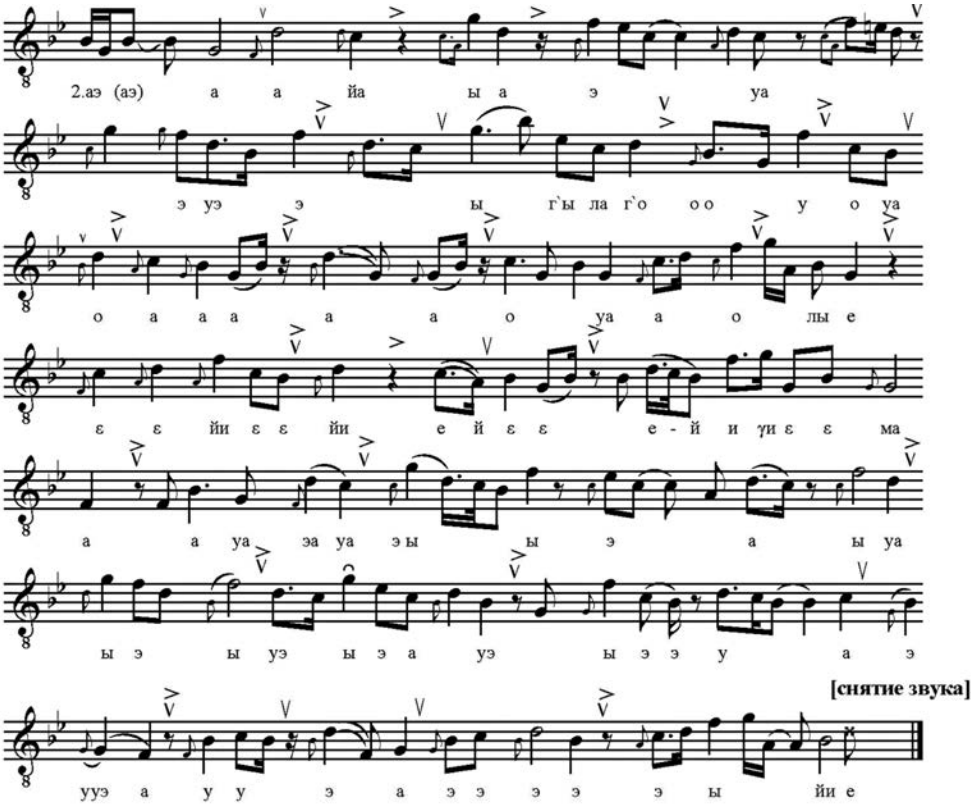
Пример 1.


♩= 52
1. Э - ї - эй, (й)у - у - слышь.
Є е, є - е - е, е - є, (й)э - э - е, (й)э-э, (й)э - э, ой,
Є - э, е - е, е-е, е - е, е - э - е, (й)э - э, (й)э - э, ой,
Бо - жи на - (а)ш глас.
Бо - жи наш глас.
А - а, а - а-а - а, а - а, а - а - а, а-а... ...а, ка - гда, ой,
А - а, а - а-а - а, а - а, а - а, а - а, а - а, ой,

Пример 1. (окончание)



Пример 2.



ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамова Т.* «Животная книга духоборцев» и проблемы народного христианства // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе: сб. науч. ст. / ред.-сост. Т. С. Рудиченко. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2000. С. 145–153.

2. [*Бонч-Бруевич В.*] Животная книга духоборцев. Записал и собрал Владимир Бонч-Бруевич // Материалы к истории и изучению русского сектантства и раскола / под ред. В. Д. Бонч-Бруевича. Вып. 2. СПб.: Типография Б. М. Вольфа, 1909. 327 с.

3. *Зернина А.* Особенности координации текста и напева в религиозных песнопениях духоборов Ростовской области // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». Майкоп: Изд-во АГУ, 2015. Вып. 4 (168). С. 155–160.

4. *Зернина А.* Певческая традиция духоборов Ростовской области: конфессиональный и реги-

ональный аспекты: автореф. дис. … канд. иск. Ростов н/Д, 2017. 34 с.

5. *Никитина С*. Библейские сюжеты у духоборцев // Живая старина. 2002. № 3. С. 12–14.

6. *Попов И.* Происхождение духоборческих псалмов // Искра / ISKRA. Голос духоборцев / Voice of the Doukhobors. 2005. № 1973 (24 августа). С. 33–40.

7. *Рудиченко Т*. «Псалмы» как жанр духоборской традиции // Отечественная культура XX века и духовная музыка: тезисы докл. Всесоюзн. науч.-практ. конф. / отв. ред. Т. В. Франтова. Ростов н/Д: РГМПИ, 1990. С. 100–102.

8. *Савельева Н*. Региональные традиции в песнопениях русских молокан // Фольклор: современность и традиция: материалы междунар. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2004. С. 203–214.

9. *Peacock Kenneth*. Songs of the Doukhobors: An Introductory Outline / collected and edited by Kenneth Peacock. Ottawa: National Museum of Man, 1970. 167 pages, 27 photographs, 4 records.

REFERENCES

1. *Abramova T*. «Zhivotnaja kniga duhoborcev» i problemy narodnogo hristianstva ["Book of Life of Doukhobors" and the Problem of Folk Christianity] // Hristianstvo i hristianskaja kul'tura v stepnom Predkavkaz'e i na Severnom Kavkaze: sb. nauch. st. / red.-sost. T. S. Rudichenko [Christianity and Christian Culture in the Steppe Ciscaucasia and the North Caucasus: Collection of Academic Papers / ed. - comp. T. S. Rudichenko]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire Press, 2000. P. 145–153.

2. [*Bonch-Bruevich V*.] Zhivotnaja kniga duhoborcev. Zapisal i sobral Vladimir Bonch-Bruevich [Book of Life of Doukhobors. Recorded and Collected by Vladimir Bonch-Bruevich] // Materialy k istorii i izucheniju russkogo sektantstva i raskola / pod red. V. D. Bonch-Bruevicha. Vyp. 2 [Materials on the History and Study of Russian Sectarianism and Schism / ed. V. D. Bonch-Bruevich. Issue. 2]. Saint-Petersburg: Tipografija B. M. Vol'fa, 1909. 327 p.

3. *Zernina A*. Osobennosti koordinacii teksta i napeva v religioznyh pesnopenijah duhoborov Rostovskoj oblasti [Features of Coordination of Text and Melody in Religious Chants of Dukhobors of the Rostov Region] // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija «Filologija i iskusstvovedenie» [Bulletin of Adyghe State University. Series "Philology and Art History"]. Maikop: Adygeya State University Press, 2015. Vol. 4 (168). P. 155–160.

4. *Zernina A*. Pevcheskaja tradicija duhoborov Rostovskoj oblasti: konfessional'nyj i regional'nyj aspekty: avtoref. dis. … kand. isk [Singing Tradition of Doukhobors in Rostov Region: Confessional and Regional Aspects: Synopsis for the PhD Thesis]. Rostov-on-Don, 2017. 34 p.

5. *Nikitina S*. Biblejskie sjuzhety u duhoborcev [Biblical Scenes and Dukhobors] // Zhivaja starina [Living Antiquity]. 2002. № 3. P. 12–14.

6. Popov I. Proishozhdenie duhoborcheskih psalmov [The Origin of Doukhobors' Psalms] // Iskra / ISKRA. Golos duhoborcev [Voice of the Doukhobors]. 2005. № 1973 (24 august). P. 33–40.

7. *Rudichenko T*. «Psalmy» kak zhanr duhoborskoj tradicii ['Psalms' as a Genre of Dukhobor Tradition] // Otechestvennaja kul'tura XX veka i duhovnaja muzyka: tezisy dokl. Vsesojuzn. nauch.-prakt. konf. / otv. red. T. V. Frantova [Russian Culture of the Twentieth Century and Sacred Music: Proceedings of the All-Union academic-practical conf. / edited by T. V. Frantova]. Rostov-on-Don: RGMPI Press, 1990. P. 100–102.

8. *Savel'eva N*. Regional'nye tradicii v pesnopenijah russkih molokan [Regional Traditions in the Chants of Russian Molokans] // Fol'klor: sovremennost' i tradicija: materialy mezhdunar. konf [Folklore: Modernity and Tradition: Proceedings of the International Conference]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire Press, 2004. P. 203–214.

9. *Peacock Kenneth*. Songs of the Doukhobors: An Introductory Outline / collected and edited by Kenneth Peacock. Ottawa: National Museum of Man, 1970. 167 pages, 27 photographs, 4 records.

ДУХОБОРСКИЕ КУЛЬТОВЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ «ПСАЛМЫ»: ВОПРОСЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Статья посвящена одной из нерешённых проблем в изучении музыкальной культуры духоборов: генезису культовых песнопений – «псалмов». На пути её решения «псалмы» изучаются в сравнении с аналогичными по функции мелизматическими песнопениями русской православной церкви и народными песнями протяжного распева по признакам

бытования, трансмиссии, структурной организации поэтического текста и напева, певческой стилистики. В результате проведённого исследования установлена двойственная природа напевов псалмов. От монодийных церковных распевов унаследовано отсутствие прямой опосредованности музыкального выражения типом интонации (кличевой, повествовательной, лирической); несимметричная временная расчлененность и не периодичная природа ритмических структур, ведение слова в распеве, поддерживаемого цепочкой фонем. Общими для устной традиции духоборов и церковной культуры является богослужебная сфера бытования, опора на канонические тексты, отсутствие письменной теории, единство способов распевания, многоуровневое соотношение мелодических единиц (интонема, попевка, фита); устойчивость состава репертуарных единиц, циркулирующих в разных территориальных группах. С песенным фольклором соотносятся: устный характер бытования и трансмиссии напевов, стилистика вокальной кантилены, образование мелострофы («взвода») из соединяемых в определенной последовательности мелодических оборотов («колен»), а также функция «псалма» как центрального элемента в системе жанров музыки устной традиции и распространяющего музыкально-языковые средств на вовлекаемые в «моление» стихи старшего пласта, образующие с «псалмами» стилистически однородный пласт певческой традиции. Сродни народной исполнительской традиции способ подачи и ведения звука, украшения кантилены и певческих приёмов (регистровое «перебрасывание голоса»).

Ключевые слова: происхождение, духоборские псалмы, музыкальная и певческая стилистика, православные культовые песнопения.

DOUKHOBORS' RELIGIOUS HYMNS "PSALMS": ISSUES OF ORIGIN

The article is devoted to one of the unsolved problems in the study of the musical culture of Dukhobors, that is the genesis of religious chants – "Psalms". On the way to its solution "Psalms" are studied in comparison with similar in function melismatic chants of the Russian Orthodox Church and folk songs of extended chant. The analysis includes such factors as their existence, transmission, structural organization of poetic text and singing style. As a result of the research the dual nature of Psalms' melodies is identified. From the monodic church chants Dukhobors' Psalms inherited the lack of direct mediation between musical expression and type of intonation (speech, narrative, lyrical one), as well as asymmetric temporal dissection and periodic nature of rhythmic structures, the conduct of the word in the chant, supported by a chain of phonemes. Common to the oral tradition of the doukhobors and of the church liturgical culture is the sphere of their existence, the reliance on canonical texts, the lack of written theory, unity of singing techniques, multi-level ratio of melodic units (intonema, singing unit, phi); the stability of repertory units circulating in various territorial groups. Some features are related to folklore songs. They are: the oral nature of the existence and transmission of tunes, style of vocal cantilena, formation of meloverse ('raising') from the melodic turns ('tribes') connecting in sequence. Also the common feature is the function of "Psalm" as a central element in the system of genres in oral music tradition, distributing musical and linguistic means to the verses of older strata engaged in 'prayer' and forming stylistically homogeneous song tradition with the "Psalms". The method of presentation and maintaining sound, ornaments of cantilena and singing techniques (register 'throwing of voice') is akin to folk performing traditions.

Key words: origin, Dukhobor Psalms, musical and singing style, Orthodox religious chants.

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

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

10.24411/2076-4766-2017-12002

В. А. ЛЕОНОВ, И. Д. ПАЛКИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ДИВЕРТИСМЕНТЫ В РОСТОВЕ-НА-ДОНУ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Термином «дивертисмент» в Ростове конца XIX века обозначали концерт, включавший в себя различные жанры сценического искусства. Концерты-дивертисменты проводились, по-видимому, с 1881 года в Семейном саду, который занимал часть Городского сада (нынешнего парка им. М. Горького), расположенного рядом с Соборным переулком. Начало такого рода представлений было положено иностранными гастролёрами, которых пригласил арендатор сада Самойленко. «В театре его, – сообщает "Донская пчела" за 1881 г., – уже нет "знаменитого прикупа" Мальваля и не менее его знаменитой шансоньетной певицы г-жи Селивальд; они заменены двумя другими экземплярами иностранного производства. Это мистер Гит и миссис Лели Жаксон. Мисс Лели сущий чертенок в юбке. Мистер Гит – недурной плясун английских танцев, мимик и паяц, и замечательный исполнитель танцев на ходулях. Братья Шварц ... будут играть до конца месяца. ... Посылаем непосредственно по адресу "директора" квартета (певцов. – В. Л., И. П.) совет – выбросить... русский номер "Хороша ты, Русь святая", так как полнейшее незнание русского языка ... пренеприятно режет слух и безобразит песенку» [1].

Таким образом, Самойленко заложил в работу летней труппы основные принципы деятельности театра-варьете – частую сменяемость артистов и сосуществование различных видов сценического искусства. В соответствии со своей концепцией, арендатор Семейного сада сформировал на летний сезон 1882 года театральную труппу, в состав которой вошли: исполнительница русских романсов и куплетов П. Н. Соколова; певицы, француженки, Фанни и Карлинг; певица, англичанка, Л. Жаксон; итальянская певица Л. Инзварди; комик, француз, Г. А. Феррари; жанр-комик и гротеск-танцор, англичанин, В. Гит. Для исполнения национальных танцев и балетных номеров были приглашены: А. Озарини, С. Береда, Э. Береда и артист Императорских театров Левенсон [6]. На высоком художественном уровне давали даже одноактные балеты.

Спустя некоторое время «Донская пчела» написала, что «Жаксон, кроме сальностей, кафешантанных манер и визга, ничего не дает» [6], а Соколова, хотя и играет весьма недурно, но иногда вызывает у местных дам чувство омерзения своим поведением на сцене. Вероятно, автор цитированной статьи ожидал увидеть в садовом театре образцы высокого искусства, и был неприятно удивлен, обнаружив исполнительскую культуру кафешантана.

К концу летнего сезона состав театра Семейного сада увеличился до невиданных для того времени размеров. Здесь одновременно работали актеры драматической труппы, оркестр под управлением Кольбе, выступающие в дивертисментах артисты (их ряды пополнились Брюловой, братьями Земель, труппой Клифтона). Данный факт служит убедительным свидетельством того, что финансовая деятельность Самойленко летом 1882 года была весьма успешной. Следовательно, художественный уровень его театра в полной мере соответствовал запросам публики.

В Ростове 1880-х годов начинание Самойленко не получило дальнейшего развития. Но поздней осенью 1891 года в местной газете «Приазовский край» появилось ничем не примечательное объявление о том, что открылся работающий ежедневно «Салон де-Варьетэ» с труппой, состоящей всего из пяти человек: правда, были обещаны новые дебюты каждые пятнадцать дней [5]. Так начиналась деятельность К. В. Чарахчиянца, впоследствии блестящего предпринимателя в сфере сценического искусства. Однако его дивертисменты не шли ни в какое сравнение по количеству участников с грандиозным концертом, прошедшим в феврале 1893 года в Асмоловском театре, где, среди прочих произведений, были исполнены гимн «Боже, Царя храни» по случаю дня рождения Его Императорского Величества Государя Императора и финал из оперы Глинки «Жизнь за Царя». В концерте были задействованы двенадцать роялей, три хора и четыре оркестра – всего около двухсот человек.

Несмотря на, казалось бы, весьма скромное начало, К. В. Чарахчиянц довольно быстро довёл свое дело до уровня представлений, которые давала в свое время труппа Семейного сада, руководимого Самойленко. Через три года предприниматель устроил новый сад на окраине Ростова, «Палермо», куда могли приходить и ростовцы, и нахичеванцы.

Сведений о местонахождении сада в городском архиве не сохранилось. Вместе с тем, в архиве полицейского управления были найдены жалобы жителей улиц, расположенных у Дона (ближе к окраине Ростова) на шумное поведение артистов в ночное время. Ответ на вопрос о местоположении «Палермо» даёт объявление из газеты «Приазовский край» за 1901 год: «Циклодром В. И. Асмолова. Б. Садовая улица, против сада "Палермо". Сегодня, 29-го июня, состоятся большие велосипедные гонки при участии известных гонщиков и гонщиц: г-жи Деди, гг. Чарского-Петрова, Шошникова, Ульштейна, Карнеева, Горст Фрезен и лучших местных гонщиков. Во время гонок играет оркестр музыки» [3]. Циклодром был устроен в саду Коммерческого клуба (сейчас это парк 1 Мая). Таким образом, сад «Палермо» находился напротив парка и здания Летнего Коммерческого клуба (ныне в нем размещается областной Дом физической культуры) по улице Садовой.

Первоначально «Салон де-Варьетэ» функционировал только летом. В сезоне 1894 года в новом театре работали: оркестр под управлением Аллана, труппы Гительсона, Абрамова и др. Представления Чарахчиянца были тематическими, например, «Юмор» или «Ночь в Венеции». Последнее содержало бытовую сцену «Портные» с пением и танцами в исполнении интернациональной труппы Гительсона, попурри из опер «Риголетто», «Фауст», «Кармен» и многое другое. Нетрудно заметить, что Чарахчиянц не пошёл по пути максимального упрощения репертуара: в его театре каждый человек мог в определенной мере удовлетворить свои запросы в области сценического искусства.

Летом 1894 года ежедневные увеселительные представления давались по вечерам и в саду «Аркадия» на Садовой улице. Однако они не составляли серьёзной конкуренции Чарахчиянцу. В 1895 году мероприятия, проводившиеся в «Палермо», впервые были названы дивертисментами. В них уже участвовали два оркестра, в том числе под управлением известного ростовского кларнетиста Свердлова, и хор Носальского. Вход в сад стоил 30 копеек, что соответствует, примерно, нынешним 500 рублям. Отсюда следует, что его владелец устанавливал цену в расчёте на средний класс горожан.

Начиная с 1895 года дивертисменты в саду «Палермо» шли круглый год, так как Чарахчиянц к тому времени построил зимний театр. Новое сооружение, имевшее внутри зимний сад, было названо «Пале де Кристаль». Это здание соединялось с Летним Коммерческим клубом подземным ходом, сохранившимся со времен существования крепости Димитрия Ростовского. Следует отметить, что строение, принадлежавшее Чарахчиянцу, служит Ростову и поныне. Правда, оно лишилось зимнего сада, а внешние стены остались без лепнины. Но именно в этом здании и располагается сейчас Ростовская областная филармония.

С началом зимнего сезона 1895 года вход в «Палермо» стал бесплатным. Концерты шли в закрытом помещении и лишь для посещения театра требовался билет. В сентябре 1895 года в «Пале де Кристаль» стали проводиться симфонические вечера. Чарахчиянц пригласил из Коммерческого клуба оркестр, которым руководили известные в Ростове музыканты – альтист Л. Л. Деджиролламо и фаготист Г. А. Рибе. Зимний сезон был примечателен наличием в репертуаре театра выступлений цыганских ансамблей.

Мероприятия Чарахчиянца в саду «Палермо», независимо от их названий (музыкальные вечера, представления, дивертисменты и пр.), всегда являли собой парад сценических жанров искусства. В одном из концертов, например, выступали: чревовещатель, мимик-характеристик, два дуэта, две шансонетки, куплетист, певцы-солисты, комический квартет, балетная труппа и т. д. Другой дивертисмент собрал многонациональную капеллу А. Владимирова, дамский оркестр из Вены под управлением О. Миклоски, дамский хор из Венгрии под руководством Марии Коллай. Раз в две недели программа неукоснительно обновлялась чьим-либо дебютом.

В начале XX века сад «Палермо» уже процветал. Его владелец построил рядом со зданием зимнего театра доходный дом, который стал своеобразной гостиницей для размещения артистов. Летний театр, находившийся на территории нынешней школы № 5, к 1901 году уже был защищен от непогоды «депо», а в труппе появилась должность режиссёра, которую занимал А. А. Доценко. Ежедневно, с 17 часов работал ресторан, где за один рубль (около 1600 нынешних рублей) подавали обед из трёх блюд и рюмку водки. Плата за вход в сад в летний сезон выросла до 50 копеек.

Главные газеты Ростова-на-Дону («Приазовский Край», «Донская пчела») размещали ежедневно и, как правило, на первой полосе объявления о вечерних представлениях в саду «Палермо». Публиковались и сведения об участниках дивертисментов, и об ожидаемых дебютах гастролеров. Как сообщает газета «Приазовский край» за 1901 год, 2 мая в саду и театре «Палермо» состоялось «большое грандиозное гулянье под названием "Майская ночь". На сцене роскошный дивертисмент» [2]. В нём приняли участие: музыкальные клоуны Бим-Бом, акробаты на велосипедах (трио Фридерикс), тирольское трио Ромер, еврейский куплетист Добров, венгерская труппа под управлением Сабо, русский балалаечник Ушканов, немецкая шансонетная певица Герцог, арфистка Ольга Фрезо, итальянское трио Анжели, русская

лирическая певица Минина, тиролька Юни Петерс, английское трио Мак Лорд, румынская шансонетная певица Комонести, танцовщицы сестры Зельм, концертный хор и оригинальная труппа под управлением Свирина, усиленный оркестр под управлением Цымбалиста. Такие многоязычные дивертисменты были данью многонациональному населению Ростова. С успехом гастролировавшие немецкие, еврейские, греческие и другие труппы находили в городе благодарного зрителя.

Немаловажную роль играло и то, как преподносилась труппа в концертной рекламе. Объявление из газеты «Приазовский край» за 1901 год гласило: «Зимний Сад и Театр "Палермо". Директор-владелец сада и театра К. В. Чарахчиянц / Сегодня, 30-го октября и ежедневно – большие грандиозные дивертисменты. / Участвуют: изв. американки сестры ПАНЗИС, изв. английская пев. и танцов. ДИЗО, изв. русская шансонетная певица ШУРИНА, изв. артистка ГЕДИ БЕРЖЕ, известная русско-итальянская певица ДИ-ПО-ТА-РЫ, изв. англ. пев. и танц. МИСС КОРА, изв. интернациональная шансонетная певица ВЕРА, немец. шанс. певица ГЕДИ ЭРНО, интернац. труппа под управлен. СОКОЛЬСКОГО, изв. итальянская певица МАНЖИОЛИ, разнохар. дуэтисты ВОЛКОВЫ, венгерская труппа под управ. САБО и ТЕРЕЗЫ ЮХОШ, разнохарак. дуэтист. сестры ЗЕНДЕЛЬ, немецкая шансонетная певица ТОМСОН, концертный хор под управл. МУРАВЬЕВА, русская лир. пев. ДОЛИНА, Оригинальная труппа под упр. СВИРИНА, усиленный оркестр под управ. ЦЫМБАЛИСТА…» [4].

Нетрудно заметить, что за полгода театральная труппа почти полностью поменялась. Эти изменения происходили постепенно в течение всего предшествующего периода: какие-то артисты приезжали на неделю-другую, другие работали по нескольку месяцев. Однако все они имели в своем багаже репертуар, достаточный для того, чтобы не повторяться в ежедневных концертах.

Примечательной чертой дивертисментов являлось и то, что в них участвовали, как правило, профессиональные артисты. В сущности, временные труппы, дававшие концерты указанного типа, формировались по принципу наибольшего разнообразия жанров. Этот принцип был основополагающим и в годы Советской власти, но уже при создании концертных бригад.

ЛИТЕРАТУРА

1. Наши развлечения // Донская пчела, № 60. Ростов-на-Дону, 1881.
2. Объявление // Приазовский край, № 115. Ростов-на-Дону, 1901.
3. Объявление // Приазовский край, № 170. Ростов-на-Дону, 1901.
4. Объявление // Приазовский край, № 286. Ростов-на-Дону, 1901.
5. Салон де-Варьете // Донская пчела, № 88. Ростов-на-Дону, 1891.
6. Театральный сезон // Донская пчела, № 29. Ростов-на-Дону, 1882.

REFERENCES

1. Nashi razvlecheniia [Our Entertainments] // Donskaia pchela [The Don Bee], № 60. Rostov-on-Don, 1881.
2. Ob"iavlenie [Advertisement] // Priazovskii krai [The Priazovsky Region], № 115. Rostov-on-Don, 1901.
3. Ob"iavlenie [Advertisement] // Priazovskii krai [The Priazovsky Region], № 170. Rostov-on-Don, 1901.
4. Ob"iavlenie [Advertisement] // Priazovskii krai [The Priazovsky Region], № 286. Rostov-on-Don, 1901.
5. Salon de-Var'ete [Salon de Variete] // Donskaia pchela [The Don Bee], № 88. Rostov-on-Don, 1891.
6. Teatral'nyi sezon [Theatrical Season] // Donskaia pchela [The Don Bee], № 29. Rostov-on-Don, 1882.

ДИВЕРТИСМЕНТЫ В РОСТОВЕ-НА-ДОНУ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье освещается практика дивертисментов в Ростове конца XIX – начала XX вв. Характеризуется их специфика, как развлекательных концертов, включавших в себя различные сценические жанры. Автор делает предположение, что дивертисменты стали проводиться в Ростове

в начале 1880-х годов. В статье освещается антрепренёрская деятельность предпринимателей Самойленко и Чарахчиянца, даётся описание организованных ими дивертисментов в городских садах. Автор полагает, что дивертисмент в Ростове 1890-х получил развитие во многом благодаря деятельность Чарахчиянца, который основал зимний и летний театры в собственном саду под названием «Палермо». В статье приводятся сведения о составе театров, премьерах, программах концертов-дивертисментов, популярных в названный период артистов, составе трупп, работавших на условиях антрепризы. Подчёркивается многонациональность состава трупп, артисты которых исполняли номера на русском, малорусском, французском, итальянском, английском и других языках. Статья насыщена фактами, помогающими воссоздать исторический фон музыкально-сценических дивертисментов Ростова рубежа веков.

Ключевые слова: концерты-дивертисменты, антреприза, сад «Палермо», К. В. Чарахчиянц.

DIVERTISSEMENTS IN THE LATE NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH ROSTOV-ON-DON

The article highlights the practice of divertissements in the late nineteenth and early twentieth Rostov-on-Don. The article characterizes their specificity as entertaining concerts, which included various stage genres. The author makes the assumption that the divertissements started to be hold in Rostov at the beginning of 1880s. The article highlights the entrepreneurial activities of Samoilenko and Charakhchiyanz, and describes the concerts in the gardens organized by them. The author believes that in Rostov in 1890s the concert-divertimento was developed largely due to the activities by Charakhchiyanz, who founded the winter and summer theatres in a private garden called “Palermo”. The article provides information about the composition of theaters, premieres, programmes of divertissements-concerts, popular artists from the mentioned period, the composition of the troupes, working on the terms of entreprises. The authors emphasize the multinational composition of the troupes, whose artists performed in Russian, Malorussian, French, Italian, English and other languages. The article is full of facts that help to recreate the historical background of musical and stage divertissements in Rostov at the turn of the century.

Keywords: concerts-divertissements, entreprise, the “Palermo” garden, K. V. Charakhchiyanz.

Леонов Василий Анатольевич
Заслуженный артист России, доктор искусствоведения,
профессор кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: professorleonov@yandex.ru

Vasily A. Leonov
Honoured artist of Russia, Doctor of Arts, Professor
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: professorleonov@yandex.ru

Палкина Ирина Дмитриевна
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: irinapalkina1@rambler.ru

Irina D. Palkina
PhD in Art Studies,
Associate professor at the Wind and Percussion Department
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: irinapalkina1@rambler.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

10.24411/2076-4766-2017-12003

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

СИМФОНИЗМ, ДИАЛЕКТИКА, ИСТОРИЗМ

Исторический период конца XVIII – начала XIX столетий стал рубежным в истории Европы. События французской буржуазной революции не только изменили реалии экономической и социально-политической жизни, но во многом способствовали становлению нового миропонимания, которое в дальнейшем получило наименование «историзм». Преобладавший в общественном сознании XVII–XVIII столетий механицизм трактовал мир как совокупность не подверженных изменениям самостоятельных объектов, постоянно перемещающихся в пространстве Вселенной. Историзм противопоставил механицизму образ мира, пребывающего в непрерывном развитии-становлении, а историю этого мира – как единый непрерывный процесс, составляющие которого находятся в отношениях всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости.

Основоположником нового миропонимания стал Георг Гегель: «Он первый пытался показать развитие, внутреннюю связь истории, и каким бы странным ни казалось нам теперь многое в его философии истории, все же грандиозность основных его взглядов даже и в настоящее время еще поразительна…», – писал Ф. Энгельс [9, с. 496]. Неоспоримой заслугой Гегеля стала формулировка наиболее общих законов, объясняющих причину, способ и направление всякого развития, – законов диалектики. Предложенная им интерпретация истории мироздания как непрерывного целенаправленного закономерного процесса явилась кульминационным пунктом немецкой классической философии и оказала определяющее воздействие на всю последующую философию истории. Последователями Гегеля в том же XIX столетии стали К. Маркс и Ф. Энгельс: взяв за основу гегелевскую диалектику, они предложили свой – диалектико-материалистический вариант интерпретации всемирно-исторического процесса.

Гегель первым продемонстрировал преимущества диалектического мышления с наибольшей убедительностью и полнотой; не менее ярко возможности диалектики реализовал его соотечественник – Людвиг ван Бетховен. Сопоставляя процессы становления диалектического мышления в философии и музыке, авторы статьи «Бетховен и Гегель» с полным основанием констатируют, что «Гегель в области философии, а Бетховен в музыке были величайшими диалектиками, не имевшими себе равных в предшествующей истории культуры» [5, с. 144]. Однако и различия между ними весьма существенны: в трудах Гегеля законы диалектики представлены в теоретической форме, их действие раскрывается на материале истории мироздания, истории человечества, истории искусства. Что же касается музыки Бетховена, то она предлагает вниманию слушателей реальные образно-звуковые процессы, полностью отвечающие этим законам. В особой мере это касается формы сонатного аллегро, занимающей центральное положение в искусстве музыкального классицизма.

Сопоставление структурных особенностей сонатного аллегро с основными законами диалектики свидетельствует об их полном соответствии. Так, принцип единства противоположностей, объясняющий причину всякого, в том числе музыкального, развития реализуется в данном случае дважды: в интонационном единстве-противоречии образов главной и побочной партий, а также в противостоянии экспозиционного изложения тематического материала (экспозиция и реприза) и его разработкой в среднем разделе формы. Использование метода мотивной работы с тематизмом, в свою очередь, демонстрирует действие закона перехода количественных изменений в качественные. Наконец, трёхстадийность сонатной формы отвечает структуре гегелевской триады (тезис – антитезис – синтез), то есть за-

кону отрицания отрицания, указывающему направление развития, которое осуществляется по спирали. Диалектическая в своей сущности структура сонатного аллегро стала итогом многовековой эволюции музыкальной формы. Как отмечает Л. Мазель, «…сонатная форма требует особых условий и могла возникнуть лишь на высоком уровне исторического развития музыкального искусства» [7, с. 365]. Диалектический характер музыкальных концепций Бетховена, его способность к воссозданию в звуках реальной диалектики мышления и бытия дает убедительные основания для аналогий с трудами Гегеля.

Однако классическая структура сонатного аллегро сложилась задолго до Бетховена: в творчестве его предшественника Й. Гайдна уже представлены её совершенные образцы, имеющие в основе вышеназванные принципы, – образный контраст в условиях интонационной общности тематизма, мотивную разработку, трёхстадийную композицию. Характеризуя историческую роль творчества этого композитора, В. Конен пишет: «Величайшая заслуга Гайдна в том, что он первый собрал многообразные элементы, «разбросанные» по всем другим оркестровым жанрам, направлениям, школам, в единую, удивительно стройную и целостную систему, в которой ни один элемент не существует независимо от всех остальных» [6, с. 90–91]. В то же время диалектичность образного развития у Гайдна имеет ещё достаточно ограниченный характер: музыкальные образы главной и побочной партий нередко находятся в едином (или же близком) образно-эмоциональном ключе, и противоречие между ними не достигает степени противоположности и конфликта. Разрешение противоречия между основными «действующими лицами» сонатного аллегро и их единение осуществляется здесь, прежде всего, на ладофункциональном уровне: в репризе главная и побочная партии звучат в одной тональности. В результате соответствующая гегелевской триаде трёхстадийная структура не наполняется истинно диалектическим содержанием, для которого необходимы яркие контрасты, столкновения противоположных сил, образные трансформации.

Значительный шаг к насыщению сонатной формы названными качествами был сделан Моцартом, образы которого не только демонстрируют гораздо более рельефные контрасты, но и обогащаются глубокой внутренней противоречивостью, чему способствует широкое использование полифонических приемов работы с музыкальным материалом. Но лишь последний из великих венских классиков – Бетховен – достиг той высокой степени конфликтности ведущих образных сфер, которая позволила с наибольшей яркостью и полнотой раскрыть возможности сонатной формы к воплощению реальной диалектики бытия. При этом образные контрасты в произведениях Бетховена не исключают, а, наоборот, предполагают интонационное родство соответствующего тематизма, что полностью соответствует гегелевской трактовке закона противоречия, согласно которому тождество должно в самом себе заключать различие, а различие, в свою очередь, должно заключать в себе тождество. Как отмечает Р. Тарнас, «…для Гегеля все противоположности являются логически необходимыми и подразумевающими друг друга элементами более великой истины» [8, с. 322].

Сонатные аллегро Бетховена в полной мере реализуют всю совокупность диалектических принципов. Но с точки зрения этих принципов можно рассмотреть и другие сложившиеся в искусстве музыкального классицизма музыкальные формы, которые соответствуют лишь отдельным из них. Так, наиболее лаконичная, можно сказать, исходная для классицизма музыкальная форма – период – основана на последовательном звучании двух образно и тематически родственных предложений, окончания которых функционально противостоят друг другу (первое заканчивается на главном неустое лада – доминанте, второе – на основном устое – тонике). Это своего рода вопрос и полученный на него ответ, иными словами, – диалог, то есть изначальная диалектическая структура. Именно искусство диалога Сократ называл диалектикой, и, следуя традиции учителя, Платон изложил свое учение в диалогической форме.

Другие характерные для классицизма и последующих этапов эволюции музыкального искусства формы – двухчастная, трёхчастная, форма рондо – предполагают последовательное сопоставление двух или нескольких контрастирующих образов, интонационная близость которых обеспечивает содержательное единство музыкальной композиции. Очевидно, что такие формы имеют в своей основе принцип единства противоположностей, между которыми, тем не менее, нет «борьбы», а потому отсутствуют и последующие качественные преобразования. Образно-интонационное противоречие не становится импульсом к последующему развитию; образы остаются статичными и не претерпевают качественных изменений. Эволюция подобных форм осуществлялась в направлении постепенного углубления и изменения характера противоречия между основными образами – от тонально-фактурных сопоставлений в миниатюрах французских клавесинистов (для которых более правомерен термин «единство противоречивого») к ярким образно-тематическим контрастам

в произведениях представителей музыкального романтизма.

Вариационную форму можно истолковать как своего рода «иллюстрацию» другого закона диалектики – закона перехода количественных изменений в качественные. В условиях классицизма вариации воссоздают процесс поступенного обновления музыкального образа за счет накопления количественных изменений в интонационном составе соответствующего ему тематизма. В данном случае автор стремится показать максимально возможное количество различных граней одного и того же музыкального образа, что обусловливает отсутствие ярких контрастов, образных противоположностей и «борьбы». Однако с течением времени интонационные изменения темы становятся настолько существенными, что уже обеспечивают возможность значительного преобразования ее первоначального облика. Если циклы вариаций XVII–XVIII столетий осуществляют лишь тонально-фактурные (количественные) изменения темы, не достигая качественного преобразования соответствующего ей художественного образа, то вариационные циклы Р. Шумана, Ф. Листа, И. Брамса и других композиторов XIX века свидетельствуют о новом понимании сущности и задач этой формы. У композиторов-романтиков вариации обретают способность воссоздавать яркие качественные трансформации, достигать превращения исходного образа в собственную противоположность. Как отмечает Б. Асафьев, «…история развития вариационных форм <…> дает возможность постепенно проследить эволюцию все более и более далеких и смелых отходов и отклонений от близких и подобных повторений к повторениям контрастным» [1, с. 41].

В связи с вышесказанным структуру сонатно-симфонического цикла, которая складывается из перечисленных музыкальных форм, можно рассматривать как своего рода демонстрацию возможностей диалектического мышления, как результат стремления раскрыть его потенциал, то есть презентацию разных сторон диалектического миропонимания в образно-звуковом материале музыкального искусства. Не случайно в рассматриваемый период истории симфония стала сферой наиболее смелых творческих открытий и экспериментов и по праву заняла положение ведущего музыкального жанра. Этим во многом объясняется высокая востребованность термина «симфонизм», которым принято характеризовать наиболее значимые достижения мастеров музыкального искусства XVIII–XX столетий.

Термин «симфонизм» прочно вошел в арсенал современного музыкознания во многом благодаря Б. В. Асафьеву, который многократно обращался к данному термину, однако не предложил его однозначного истолкования. Обобщая сказанное им о симфонизме, несложно сделать вывод о том, что становление симфонизма в понимании Асафьева непосредственно связано с процессом «диалектизации» музыкального мышления: «В росте симфонизма и особенно в раскрытии его у Бетховена европейская музыка приобрела мощное … выражение … диалектической логики, то есть идеи, становящейся истиной через обнаружение противоречий, в конфликтном развитии» [2, с. 44]. Аналогичное понимание симфонизма представлено в работах многих отечественных авторов – А. Альшванга, М. Арановского, В. Конен, Т. Ливановой, Л. Мазеля, В. Протопопова и других. Уточняя представления Асафьева, И. Золотовицкая справедливо указывает на непосредственную связь симфонизма и сонатности – высшего проявления диалектичности в сфере музыкального искусства: «Симфонизм венских классиков явился воплощением сонатности, возведенной в ранг наивысшего принципа организации симфонического цикла в целом, сонатно-циклической формы на всех ее уровнях», – пишет она [4, с. 183].

Действительно, в последующей постбетховенской истории музыкального искусства представлен интенсивный процесс симфонизации-сонатизации существующих музыкальных форм и музыкальных жанров. Так, в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса и других композиторов XIX века диалектические принципы выходят за пределы сонатного аллегро, преобразуя все уровни содержания-формы сонатно-симфонического цикла. Стремление достичь непрерывности образно-звукового развития, отобразить глубокую противоречивость и реальную диалектическую непрерывность исторического процесса и человеческого бытия, реализуется в стирании граней между отдельными частями и разделами формы и сжатии многочастного цикла в одночастное произведение. Другая, не менее значимая тенденция – к наиболее полной и всесторонней реализации диалектического принципа всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости определяет достижение интонационного единства сонатно-симфонического цикла, – явление, которое получило в музыкознании наименование принципа монотематизма.

Перечисленные проявления симфонизма – монотематизм, стирание внутренних граней музыкальной формы, сжатие сонатно-симфонического цикла в единый поток образно-звукового

развития есть проявления дальнейшей «диалектизации» музыкальной формы – тенденции, которая наиболее полно реализовались в одночастных симфонических поэмах, в частности, у Ф. Листа («Прелюды») и П. И. Чайковского («Ромео и Джульетта»). Здесь из первичного внутренне противоречивого образно-интонационного ядра вырастают уже не контрастные, а диаметрально противоположные образные сферы, противоречие между которыми перерастает в конфликт, а результатом столкновения и «борьбы» становится качественная трансформация тем-образов. Этот целенаправленный процесс преобразования исходных музыкальных образов через раскрытие их внутренней (интонационной) противоречивости полностью соответствует представлениям о сущности симфонизма Асафьева, который отмечал, что «…процессы симфонизации подчинены закону диалектического развития» [3, с. 5].

На протяжении XIX века указанные тенденции распространились практически на все музыкальные жанры, подчинив диалектическим принципам как масштабные, так и камерные произведения (от оперы и балета до вокальной и инструментальной миниатюры). Так, симфонизация оперы и балета, осуществленная выдающимися русскими композиторами М. И. Глинкой, П. И. Чайковским и др. сообщила этим синтетическим жанрам способность к необычайно достоверному отображению жизни человека и социума. Что же касается самого сонатного аллегро, то в его эволюции также наблюдается целенаправленное преумножение диалектических качеств: это нарастающая яркость образно-тематических контрастов, глубокая внутренняя противоречивость ведущих образно-интонационных сфер, кардинальность и непредсказуемость образных трансформаций. При этом каждый из композиторов-романтиков раскрывал различные грани диалектического потенциала сонатной формы в соответствии со спецификой своего творческого дарования.

В заключение необходимо констатировать, что симфонизация (она же сонатизация) есть процесс целенаправленной диалектизации, а потому – «историзации» содержания-формы музыкальных произведений, который представлен в эволюции музыкального искусства от XVII до начала XX столетия. Отмечаемое Асафьевым и его единомышленниками соответствие принципов симфонизма основным законам диалектики дает основания считать музыкальный симфонизм и философский историзм едиными в своей сущности явлениями, порождаемыми новым типом мышления – мышлением диалектическим. Показательным при этом является тот факт, что мировоззренческий историзм и музыкальный симфонизм складывались единовременно, а их основателями стали не только современники (оба родились в 1770 году), но и представители одной нации – Г. Гегель и Л. Бетховен. Осознание смысловой общности рассматриваемых терминов и обозначаемых ими явлений представляется важным этапом на пути осмысления единонаправленности и единовременности эволюции рационального и художественного, в частности музыкального, мышления как двух взаимодополняющих способов постижения человеком основополагающих принципов мироустройства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. *Асафьев Б.* Памяти Петра Ильича Чайковского // Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. С. 29–33.
3. *Асафьев Б.* Симфонизм как проблема современного музыкознания // Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л.: Тритон. С. 3–9.
4. *Золотовицкая И.* К проблеме симфонизма // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. М.: Советский композитор, 1986. С.181–186.
5. *Климовицкий А., Селиванов В.* Бетховен и Гегель // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1972. Вып. 11. С. 131–146.
6. *Конен В.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1968. 352 с.
7. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 576 с.
8. *Тарнас Р.* История западного мышления. М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. 448 с.
9. *Энгельс Ф.* Карл Маркс «К критике политической экономии» // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: изд. 2. М.: Политиздат, 1959. Т. 13. С. 489–499.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B*. Muzykal'naya forma kak process [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.

2. *Asaf'ev B*. Pamyati Petra Il'icha Chajkovskogo [In Memory of Pyotr Ilyich Tchaikovsky] // Asaf'ev B. O muzyke Chajkovskogo [About the Music by Tchaikovsky]. Leningrad: Muzyka Press, 1972. P. 29–33.

3. *Asaf'ev B*. Simfonizm kak problema sovremennogo muzykoznaniya [Symphonism as a Problem of Modern Musicology] // Bekker P. Simfoniya ot Bethovena do Malera [Symphony from Beethoven to Mahler]. Leningrad: Triton Press. P. 3–9.

4. *Zolotovickaya I*. K probleme simfonizma [On the Issue of Symphonism] // B. V. Asaf'ev i sovetskaya muzykal'naya kul'tura [B. V. Asafiev and Soviet Music Culture]. Moscow: Sovetskij kompozitor Press, 1986. P. 181–186.

5. *Klimovickij A., Selivanov V*. Bethoven i Gegel' [Beethoven and Hegel] // Voprosy teorii i ehstetiki muzyki [Issues of Music Theory and Aesthetics]. Leningrad: Muzyka Press, 1972. Vol. 11. P. 131–146.

6. *Konen V*. Teatr i simfoniya [Theatre and Symphony]. Moscow: Muzyka Press, 1968. 352 p.

7. *Mazel' L*. Stroenie muzykal'nyh proizvedenij [Structure of Music Works]. Moscow: Muzyka Press, 1979. 576 p.

8. *Tarnas R*. Istoriya zapadnogo myshleniya [History of Western Thinking]. Moscow: KRON-PRESS, 1995. 448 p.

9. *Engel's F*. Karl Marks «K kritike politicheskoj ehkonomii» [Karl Marx "Critique of Political Economy"] // Marks K., EHngel's F. Sochineniya: izd. 2 [Marx K., Engels F. Works, ed. 2.]. Moscow: Politizdat Press, 1959. T. 13. P. 489–499.

СИМФОНИЗМ, ДИАЛЕКТИКА, ИСТОРИЗМ

На рубеже XVIII–XIX столетий в общественном сознании Европы сложился новый тип миропонимания, получивший наименование историзм. Основу нового понимания истории составили законы диалектики, в числе которых принципы всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости, единства противоположных начал, трёхстадийности всякого развития. Перечисленные принципы к пониманию истории впервые применил Г. Гегель. Иное их истолкование представили К. Маркс и Ф. Энгельс, предложив диалектико-материалистический вариант интерпретации исторического процесса.

Явлением, аналогичным диалектическому учению Гегеля в сфере музыкального искусства, справедливо считается творческое наследие Л. Бетховена. Образно-звуковое развитие в сонатных аллегро Бетховена соответствует основным принципам диалектики, что позволяет композитору воссоздавать реальную противоречивость и непрерывность исторического и индивидуального бытия. Последующая эволюция музыкального искусства в XIX столетии демонстрирует процесс дальнейшей «диалектизации» содержания-формы музыкальных произведений, что проявляется в интонационном единении многочастных произведений, в тяготении к одночастности, нарастании степени образно-интонационных контрастов и последующих образных трансформаций. Этот целенаправленный процесс преобразования исходных музыкальных образов через раскрытие их внутренней (интонационной) противоречивости в современном музыкознании принято характеризовать термином симфонизм.

Сопоставление рассматриваемых терминов и обозначаемых ими явлений свидетельствует о том, что историзм и симфонизм имеют общие основания – законы диалектики, а потому могут рассматриваться как единые в своей сущности явления. Единосущность симфонизма и историзма свидетельствует о единовременности и единонаправленности процессов эволюции музыкального и рационального мышления.

Ключевые слова: историзм, диалектика, мировоззрение, симфонизм, сонатное аллегро, противоречие, конфликт.

SYMPHONISM, DIALECTICS, HISTORICISM

A new type of worldview, called historicism, developed in the public consciousness of Europe at the turn of the eighteenth – nineteenth centuries. The basis of a new understanding of history was associated with the laws of dialectics, including the principles of universal interconnection and interdependence, the unity of opposite principles, the three stages of any development process. G. Hegel was the first who used these principles to understand history. K. Marx and F. Engels introduced dialec-

tical-materialistic interpretation of the historical process. Creative heritage of L. Bethoven is rightly considered to be a phenomenon similar to Hegel's dialectical theory but in the sphere of music art. The development of artistic image and sound Beethoven`s sonata-allegro forms corresponds to the basic principles of dialectics, which allows the composer to recreate the real inconsistency and continuity of historical and individual existence. The subsequent evolution of musical art in the nineteenth century demonstrates the process of further "dialectization" of form and content of musical works. It is manifested in the intonation unity of multi-sectional works, as well as in the attraction to the one-section, the increase of the degree of figurative-intonation contrasts and subsequent image transformations. This deliberate process of transforming the original music images by revealing their internal (intonation) inconsistencies in modern musicology is usually characterised by the term symphonism. Comparison of the considered terms and the phenomena designated by them testifies that historicism and symphonism have the common bases which is the laws of dialectics, and therefore can be considered as the phenomena united in the essence. The unity of symphonism and historicism indicates simultaneity and the same vector for the evolution processes of music and rational thinking.

Key words: historicism, dialectics, worldview, symphonism, sonata-allegro form, contradiction, conflict.

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

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

10.24411/2076-4766-2017-12004

Н. И. ЕФИМОВА
Академия хорового искусства имени В. С. Попова

МОДАЛЬНОСТЬ АМВРОСИАНСКИХ ГИМНОВ

В гимнографическом репертуаре западно-христианской певческой традиции амвросианские гимны занимают особое положение. В отличие от монодийного репертуара григорианской практики, осмысленного в категориях Октоиха, данный репертуар не атрибутирован внутри этой системы. В известном издании Грегорио Суньола по этому поводу имеется замечание: «в старых амвросианских рукописях мы никогда не найдем каких-либо индикаций, которые фиксируют лад мелодии» [5, p. 195]. Соответственно, говорить о сколько-нибудь рационально организованной логике тексто-музыкальной реализации напева, которая, к примеру, в становлении высотных структур песнопений григорианской традиции сопряжена с главными координационными осями *tenor* и *finalis*, с закрепленными в памяти мнемоническими моделями каждого из восьми ладов (типа *noeane*), а также с регламентом появления структурных моделей в начальных и заключительных участках формы тоже не приходится.

В условиях отсутствия внутри амвросианской практики рационально отработанных ориентиров для регулирования и выстраивания интонационно-певческого контура мелодий, ориентиров, которые были бы прагматически закреплены в музыкально-теоретических трактатах, данная практика привлекает внимание исследователей, прежде всего, как образец древних локальных певческих обиходов догригорианской (докаролингской) систематизации и регламентации. Её изучение помогает углубить наличествующее знание об архаичном дооктоихном опыте существования христианского певческого репертуара. Кроме того её изучение открывает новые возможности для постижения сущностной природы монодийной модальности, её первопринципов за пределами григорианской рациональности.

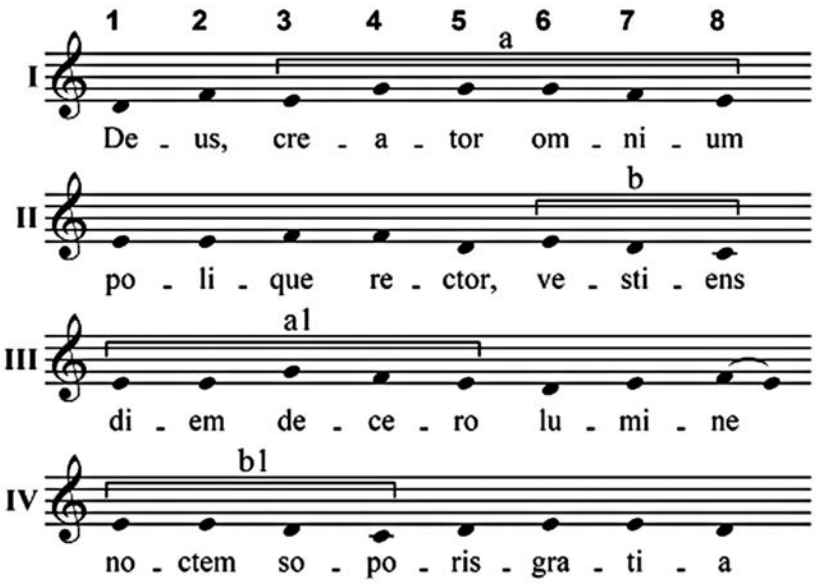
Особенно важным обращение к изучению амвросианской практики представляется в свете разработки общей теории монодии, инициированной С. П. Галицкой. Эта теория, по мысли её инициатора, также как, к примеру, теория многоголосия, способна вывести музыкальную науку на самый высокий уровень обобщений [1, с. 7]. Вполне очевидно, что изучение феномена монодии как типа музыкальной организации с присущими только ему фундаментальными категориями (имеющими принципиальное значение в характеристике данного типа мышления) объединит усилия многих ученых. Фиксация разнокачественности состояний монодийной звуковой среды, её содержательного и структурного разнообразия, степени рационализации в перспективе позволит совместить Восток и Запад, отличия практик традиционных культур разных этнических и национальных принадлежностей. Нет сомнения, что с включением в общее поле рассмотрения монодийных певческих практик христианской культуры, которая внесла весомый вклад в мировое музыкальное искусство, эта теория, на пути обобщений обогатится как новым знанием, так и сможет в максимально возможной полноте выявить то общее и особенное, что лежит в основе монодийного мышления.

Бруно Штебляйн, издатель известного собрания средневековых гимнов, определил амвросианский репертуар гимнов как «ранний слой» [6, p. 504] латинской гимнографии. Исследователь написал: «это те мелодии, в строении которых еще не видно никакой рациональной симметрии <…>, их мелодические звенья, наполняющие половину стиха – это взаимозаменяемые блоки: еще нет господства какой-либо логической системы, но создающая впечатление хаотичности совокупность этих блоков становится единым целым» [6, p. 504].

Действительно, анализируя мелодику амвросианских гимнов, представленных в издании Б. Штебляйна по письменному кодексу XIV столетия, можно подтвердить отсутствие в этих мелодиях рациональной симметрии, а также во многих из них выявить те самые «взаимозаменяемые блоки», о которых говорит ученый, и наличие которых, на примере гимнов «Iam surgit hora tertia» и «Splendor paternae gloriae», раскрывает Хартмут Мёллер [7, p. 121–122]. Используя его методику, обратим внимание на гимн «Deus creator omnium» (Пример 1). В типологии

Б. Штебляйна, примененной им в общем собрании средневековых гимнов (MMMA I) и выявившей 1032 мелодических типа, этому гимну присвоен № 8_1 [6, p. 5].

Пример 1.
Гимн «Deus creator omnium»



Основу тексто-музыкальной формы этого гимна (как и всех других, приведённых в издании Б. Штебляйна) составляет принцип деления каждой из четырёх строк стиха на 8 ритмических единиц, которые равны по числу слогов, по числу ударений, но не по месту их расположения в стихах гимна. Логика мелодического становления гимна позволяет выделить в мелодике четырех строк гимна опорные тоны (начало и конец каждой строки), расположение которых в форме конкретной версии гимна зеркально симметрично: ***d e | e c | e e | e d.***

Правда, выписанная схема опор слабо отражает внутреннюю жизнь интонационного становления гимна с его многообразием внутренних связей. Обозначая нижние опоры ***d, e, c,*** она никак не выделяет верхнюю ***g***, присутствующую в развитии первой и третьей строк. Однако, абстрагируя контур, она позволяет раскрыть общую направленность логики центробежного становления, где отстроенное от первоначальной опоры ***d*** интонационное развертывание приводит к появлению других опор, которые находясь не столько в субординационных связях, сколько в координационных отношениях, способствуют становлению единой целостности мелодики.

Что касается содержательной основы мелодики гимна, то её в самом деле составляют два вариантно повторенных интонационных «блока» (по Штебляйну), обозначенных нами литерами «***a***» и «***b***». Показательно, что их место в мелодической строке не закреплено. Если в первой строке блок «***a***» формирует её становление, то вариант этого же блока в третьей строке усечен и не является определяющим для мелодики данной строки. Здесь ключевой является не блочная конструкция, а фактор впевания в опору ***e***. Перемещение блока «***b***», занявшего в мелодике гимна позицию заключительного построения первого полустишия и в своем вариантном виде помещенного во втором полустишии в начало четвертой строки говорит в пользу спонтанности и многозначности употребления данного элемента в интонационном становлении горизонтали. Её оформление служит свидетельством неосознанности функциональной значимости данного интонационного блока.

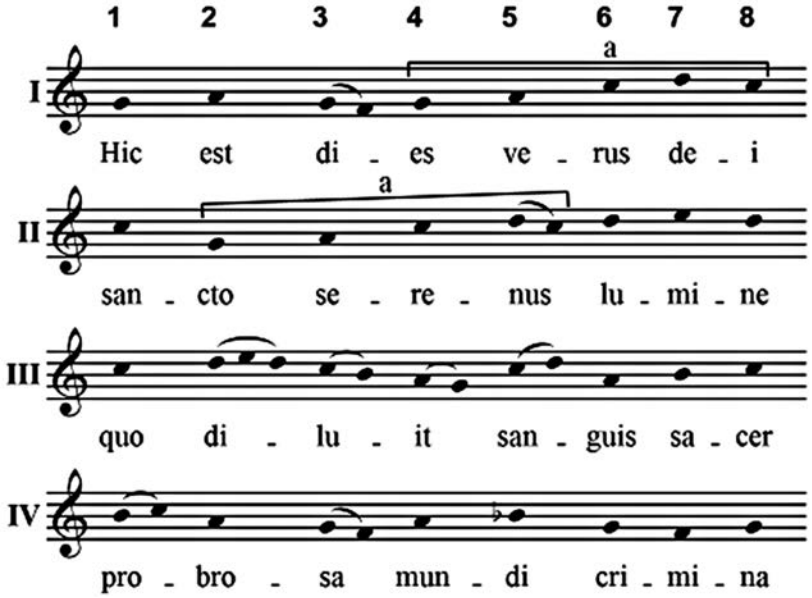
Отмеченная в данном примере многоопорность (опоры ***d, e, g***), неатрибутированность гимна внутри восьмиладовой системы, незакрепленность статуса функции за отдельными тонами или интонационными формулами/блоками, когда логический ладо-функциональный аспект практически вписан в интонационно-мелодический процесс становления, наводят на мысль о том, что функциональные аспекты в организа-

ции певческого континуума данной мелодии не определены и технически не регламентированы. Они действительно могут производить «впечатление хаотичности», о чём пишет Б. Штебляйн, но лишь в случае попытки осмыслить логику организации мелодики в интеллектуальных границах «григорианской рациональности». Во всех других случаях, находящихся в христианской культуре вне рациональных норм теории церковных тонов, вряд ли стоит вести речь о хаотичности. Ведь если осмысливать монодийное пространство амвросианских гимнов в рамках устности дооктоихной практики, и шире, в рамках типологически схожих монодийных практик традиционных культур, то данные выводы приобретут весьма ограниченный характер, ибо в системе устного опыта, они не будут иметь веса. Зато изучение закономерностей и особенностей согласования всех сторон музыкального целого, степени участия в процессе становления формульных конструкций, осмысление интегрирующей роли переменности опор в формировании цельности формы откроют перспективы для осознания полученного знания в контексте общетеоретических наработок. Последние же, в свою очередь, могут вообще не иметь отношения к октоихной системе.

К схожим выводам приводит анализ мелодики гимна «Hic est dies verus Dei» (Пример 2), которому в издании Б. Штебляйна [6, p. 9] присвоен № 17_1.

Здесь также наличествуют факты незакреплённой «блуждающей» формульной блочности, нерегламентированности тона, многоопорности. Но особенно важным представляется свободное от формульности развитие мелодики второго полустишия.

Пример 2.
Гимн «Hic est dies verus Dei»



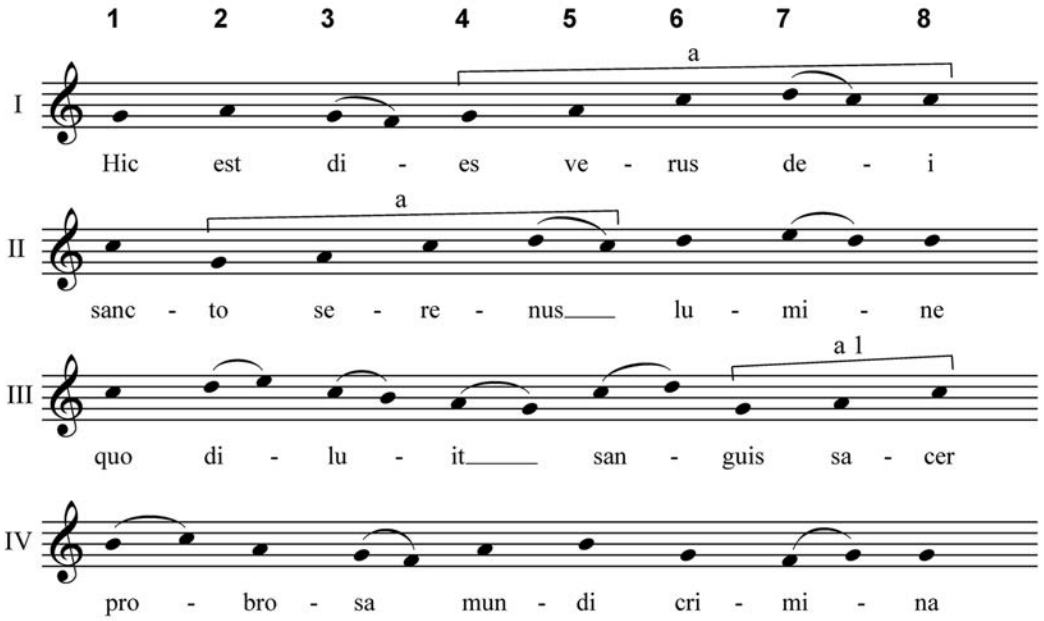
Анализ показывает, что в развёртывании мелодического контура гимна на уровне схемы выписанных построчных опор, важную роль играют и нижняя **(*g*)**, и верхние опоры ***(c¹, d¹) : g c¹| c¹ d¹|c¹ c¹|h g***

Обозначенные опоры также весьма условно раскрывают богатую внутреннюю жизнь собственно интонационного становления мелодики гимна, однако они рамочно указывают на координационные связи. В содержательной части процесса становления мелодики первого полустишия гимна, ведущая роль отводится интонационному блоку «***a***». Его местоположение в форме вновь, также как и в случае с «Deus creator omnium», не закреплено и подвижно (перемещено с четвертого на второй слог). В отличие от монодийной логики развития гимна «Deus creator omnium», становление мелодического контура второго полустишия здесь вообще свободно от формульности (блочности) и указывает на иной уровень отношений в развёртывании мелодики. Цементирующим началом в них выступает живое становление распева, ориентированное на неуловимость переходов и переменность опор

***c*[1], *d*[1], *h*.** Отсутствие блочной типизации, но присутствие элемента индивидуализации распева, словно актуализирует живое творческое начало. Это начало, в контексте обобщённого знания о монодии, исследователи традиционной музыки, например, осмысливают в категориях устной памяти, которая придает монодийному «развитию подлинную жизнь и многомерность» [1, с. 141].

Замечу, выявленное сочетание разных типов развития (формульного и индивидуализованного), неуловимость перехода от одного типа развития к другому имеют место в структуре многих амвросианских гимнов («Amore Christi nobilis», «Gesta sanctorum martyrum», «Victor, Nabor, Felix, pii», «Regi polorum»). Однако внутри традиции можно встретить иные версии тех же гимнов, которые вполне могут пониматься в контексте тенденции к «типизации» композиций, «изживанию» из певческой практики следов устной памяти. Приведём, к примеру, версию этого же гимна «Hic est dies verus Dei» (Пример 3) из современного Амвросианского антифонария (Antofonale ambrosiano. Milano, 2011) [4, p. 183]:

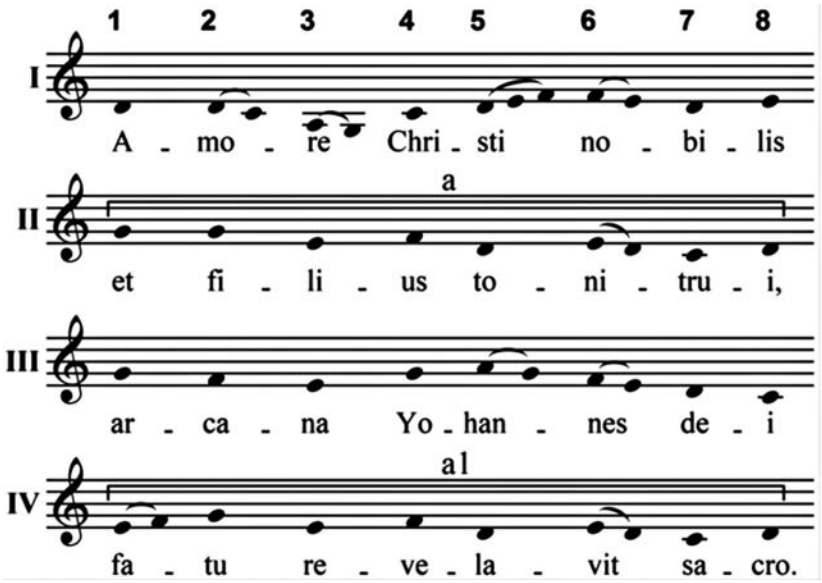
Пример 3.
Гимн «Hic est dies verus Dei»



Данная версия уводит от архаики свободного индивидуального высказывания во втором полустишии в сторону формульной «уравновешенности» первого и второго полустиший. Сохраняясь на уровне ранее приведённой схемы выписанных опор, она применяет в заключении третьей строки усечённый вариант «блуждающего» блока ***a***, что в интонационном плане несколько шаблонизирует интонационную среду гимна, но не упрощает её. Подвижность формульного блока, его вариантность, в том числе в границах интонации, лишь унифицирует тип развития. Вполне возможно, что обе приведённые версии представляют разновременные срезы традиции. Но для осмысления природы монодийной модальности важно, что они отражают то состояние практики, где в организации певческого континуума еще нет закреплённости статуса функции за отдельными формулами или отдельными опорными тонами. Здесь наличествует подвижность блоков, а структурно-логический аспект формы еще не отделён от интонационно-мелодического.

Гимн «Amore Christi nobilis» (Пример 4), имеющий в издании Б. Штебляйна № 16_1 [6, p. 9] подтверждает данный вывод.

Пример 4.
Гимн «Amore Christi nobilis»



Логика мелодического становления этого гимна построена на опорных тонах, расположение которых координирует все уровни формы: ***d e | g d | g c | e d.***

Координация выписанных опор на всех масштабных уровнях (в начале и конце стиха; в начале и конце строк), их интегрирующая переменность и их почти самостоятельное функционирование в монодийной модальности гимна имеют принципиальное значение. В общем процессе становления переменность обогащает его, сообщая мелодике гимна многомерность, которая не укладывается в регламентационные рамки функциональных характеристик одного лада. Представляется, что в отличие от многоголосного типа мышления, в монодии именно переменность в осмыслении ладовых отношений является тем ядром, которое указывает на разность логики музыкального становления в названных двух типах мышления.

Выстроенная многоопорность организует естественное развитие мелодической линии, в которой уравновешенность полустиший обеспечена вариантной повторяемостью блока *a*, представляющего обширную формулу, не поддающуюся членению на более мелкие единицы и, в этом смысле, синкретически целостную. Её местоположением являются вторая и четвертая строки, то есть строки, завершающие каждое полустишие. Что касается первой и третьей строк свободных от формульных штампов, в них интонационный простор реализуется в диапазоне ноны и сопряжен с отстройкой от первоначальной опоры, переменностью опор, интегрирующей целое, а также индивидуальностью типов развития. Все они укладываются в характеристики форм устного распева. Сочетание формульного и индивидуального типов развития явно указывает на то состояние практики, которого еще не коснулись плоды рационализации.

В своей работе «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления» Ю. Н. Холопов обратил внимание на диалектику процесса становления «самодвижущихся» и «саморазвивающихся» форм, где «единое выступает в качестве первичного порождающего всеобщего закона», где «всеобщий закон и его компоненты – отдельные законы – проступают через противоречивый хаос бесконечного становления форм, придавая процессу развития облик детерминированности (организованного движения вперед и вверх) а самим формам, как и общей их ценностной иерархии, – кристальную и математически точную структурность» [3, с. 89]. Данное наблюдение выдающегося ученого вполне применимо к монодийным практикам, становление логических структур которых, исторически подтверждает этот процесс. И то, что, на первый взгляд кажется хаотичным, как в случае с амвросинской практикой, имеет свои глубинные и безусловные смыслы. Важно лишь раскрыть их сущность через постижение слаженности элементов всеобщего целого.

ЛИТЕРАТУРА

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

2. *Ефимова Н.* Латинский гимн Ut queant Laxis: жизнь в традиции (из опыта осмысления логических уровней монодийной системы) // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: материалы междунар. науч. конф. РАМ им. Гнесиных. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2015. с. 317–327.

3. *Холопов Ю.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52–104.

4. Antifonale ambrosiano. Milano: Commune di Milano, Arcidiocesi di Milano, Servizio per la pastorale liturgica. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2011.

5. Metodo completo di canto Gregoriano con un appendice per il canto ambrosiano. Roma: Società di S. Giovanni Evangelista, Desclée e Ci, Editori Pontifici, 1935.

6. Monumenta monodica medii aevi. Bd.1: Hymnen / Hrsg. von Bruno Stäblein. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1956.

7. Monumenta monodica medii aevi / Subsidia: Der lateinische Hymnus im Mittelalter / Hrgs. von Andreas Haug. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2004.

REFERENCES

1. *Galitskaia S., Plahova A.* Monodiia: problemy teorii [Monody: Theory Problems]. Moscow: Academia Press, 2013. 320 p.

2. *Efimova N.* Latinskii gimn *Ut queant Laxis*: jizn v traditsii (iz opita osmisleniia logicheskih urovnei monodiinoi sistemy) [The Latin Anthem *Ut Queant Laxis*: the Life in Tradition (from the Experience of Comprehending the Monodic System Logical Levels)] // Muzikalnaia nauka v XXI veke: puti i poiski: Materialy Mezdunarodnoi nauchnoi konferentsii [Music Science in the Twenty-first Century: Ways and Searches: Proceedings of International Academic. Conf. at Gnesins RAM]. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2015. P. 317–327.

3. *Kholopov Iu.* Izmeniaiuscheesia i neizmennoie v evoliutsii muzykalnogo myshltniia [Changeable and Unchangeable in the Evolution of Musical Thinking] // Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoi muzyke [Issues of Tradition and Innovation in Modern Music]. Moscow: Sovetskii kompozitor Press, 1982. P. 52–104.

4. Antifonale ambrosiano. Milano: Commune di Milano, Arcidiocesi di Milano, Servizio per la pastorale liturgica. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2011.

5. Metodo completo di canto Gregoriano con un appendice per il canto ambrosiano. Roma: Società di S. Giovanni Evangelista, Desclée e Ci, Editori Pontifici, 1935.

6. Monumenta monodica medii aevi. Bd.1: Hymnen / Hrsg. von Bruno Stäblein. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1956.

7. Monumenta monodica medii aevi / Subsidia: Der lateinische Hymnus im Mittelalter / Hrgs. von Andreas Haug. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2004.

МОДАЛЬНОСТЬ АМВРОСИАНСКИХ ГИМНОВ

Статья раскрывает особенности монодийной модальности амвросианских гимнов, осмысливаемой автором в категориях дооктоихной практики. Анализ богатой внутренней жизни интонационного становления мелодики гимнов с присутствием в ней многоопорности, нерегламентированности тона, незакрепленных в тексто-музыкальной форме «блуждающих» формульных блоков, позволяет говорить о сочетании разных типов интонационного развертывания: формульного и индивидуализованного. Оно уводит от рациональной логики организации тексто-музыкальной формы (наблюдаемой в григорианской практике) в сторону свободы интонационной реализации, которая типологически схожа с практиками традиционных культур разных этнических и национальных принадлежностей. В свете теории Ю. Н. Холопова, обратившего внимание на диалектику процесса становления «самодвижущихся» и «саморазвивающихся» форм, и инициированной С. П. Галицкой разработки общей теории монодии, понимаемой как тип музыкальной организации с присущими только ему фундаментальными категориями, изучение монодийной модальности амвросианских гимнов представляется весьма перспективным.

Ключевые слова: амвросианские гимны, модальность, общая теория монодии.

MODALITY OF AMBROSIAN HYMNS

The article reveals the specifics of monodic modality of Ambrosian hymns, which are regarded in terms of pre-oktoechos practice. The analysis of rich inner life of intonational development of the hymn tunes, which include multiple rests, flexible modus, movable formular bands within musical form of the hymns, permits the researchers talk about two different types of intonational development process: formular one and personalized one. The process differs from the rational logic of music of Gregorian practice and provides higher degree of intonational development flexibility, which is typologically similar to practice of different traditional ethnic origins. According to the theory by Y. N. Kholopov (who paid attention to the dialectics of the establishment process of 'self-driven' and 'self-developing' forms) and to the general theory of monody, initiated by S. P. Galitsky (whose theory of monody is considered as a type of music structure with its own fundamental categories), studying of monodic modality of Ambrosian hymns seems to be very promising, as the studying of cooperation of all the elements of the monody is undoubtedly scientifically advantageous.

Key words: Ambrosian hymns, modality, general theory of monody.

Ефимова Наталья Ильинична
доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе
Академия хорового искусства имени В. С. Попова
Россия, 125565, Москва
e-mail: prorektor_axu@mail.ru

Natalia Il. Efimova
Doctor of Art, Professor
V. S. Popov Academy of Choral Art
Russia, 125565, Moscow
e-mail: prorektor_axu@mail.ru

10.24411/2076-4766-2017-12005

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

ОРАТОРИЯ ДЖ. САРТИ «СЛАВА В ВЫШНИХ БОГУ» И ТРАДИЦИЯ РОССИЙСКИХ «ВИКТОРИАЛЬНЫХ» ТОРЖЕСТВ

Музыка торжеств, посвящённых победам русского оружия, в XVIII веке была одним из стремительно развивающихся направлений светского искусства. Произведения панегирической направленности создавали как отечественные, так и зарубежные композиторы, работавшие в России. Среди них особенно прославился итальянский композитор Джузеппе Сарти (1729–1802), состоявший в 1784–1801 гг. на придворной и частной (у Г. А. Потёмкина) службе. Им был создан целый ряд сочинений к «викториальным» и коронационным торжествам, высоко оцениваемых отечественными и зарубежными учеными. Уже современник композитора Я. Я. Штелин отмечал новаторство композитора в кантатно-ораториальном жанре и создание им в России нового вида «оратории, которая <...> в своём соединении „лиры и пушек" является как бы наглядной эмблемой России XVIII века» [6, с. 28]. А. В. Лебедева-Емелина подчёркивает, что они наилучшим образом представляют стиль ампир в русской музыке [1, с. 186]. А. Л. Порфирьева заостряет внимание на обозначении сочинения Дж. Сарти «Господи, воззвах к тебе» «русская ораторио» в газете «Московские ведомости» [3, с. 88], определяющем не только жанр, но и указывающем на национальное своеобразие сочинения.

Сочинения Дж. Сарти этого рода на русские и итальянские тексты подразделяют на викториальные и лирико-драматические [4, с. 26]. Но именно викториальные привлекли внимание исследователей и получили высокую оценку[1]. Наиболее известными из них являются: оратория «Тебе Бога хвалим» (1789, Яссы[2]), написанная по случаю взятия Очакова, кантата «Te Deum» на взятие Килии (1790, Бендеры); оратория «Слава в вышних Богу» (1792, Санкт-Петербург). Эта последняя, сочинённая на окончание Русско-турецкой войны 1787–1791 гг. (Ясский мирный договор 1791/1792), имела посвящение Екатерине II.

В исполнении сочинений Дж. Сарти участвовали роговой оркестр, колокола, пушки, фейерверки. Исследователи связывают использование орудийных залпов и звуков зарядов батарей пиротехники с натуралистическими звуковыми эффектами в музыке[3].

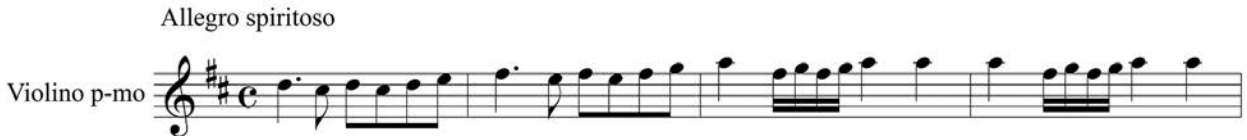
Колокольный звон и салютование в ознаменование победы было в XVIII веке традиционным для благодарственных молебнов, являющихся неотъемлемой частью «викториальных» торжеств[4]. В церемонии поднесения Петру I титула Императора Всероссийского по случаю заключения Ништадского мирного договора в начале благодарственного молебна, в его ходе (после чтения Евангелия) и при окончании (после благодарственной молитвы) трижды звучали возгласы народа «Виват!», одновременно с игрой на трубах и литаврах, пушечной и оружейной пальбой[5] [2, с. 447–448]. Звучание пушечных залпов[6] становится важной составляющей музыки ораторий Дж. Сарти, репрезентируя установившуюся традицию проведения воинских ритуалов[7].

Для исполнения оратории «Слава в вышних Богу» привлекалось свыше трёхсот музыкантов. В партитуре оратории[8] сорок строк; двойной состав хора, двойной состав оркестра, роговой оркестр, батареи пушек и пиротехники, нотированные на отдельных (дополнительных) строках. Автор посредством нумерации разделов фиксирует семичастную структуру произведения: 1. «Slava v vyschnich Bohy». Allegro spirituoso; D-dur. 2. «Chvalim tia, Blagoslovim tia». Andantino; G-dur. 3. «Blagodarim, blagodarim tia velikia radi slavy tvoie». [Allegro maestoso]; D-dur. 4. «Vsemliy hrechi mira, pomilui nas». Adagio; f-moll. 5. «Jako ty iesi iedin sviat». [Moderato]. Des-dur. 6. «V slavu Boha Otza». Allegro maestoso; D-dur. 7. «Slava v vyschnich Bohy». Allegro spirituoso; D-dur[9].

Поэтический текст получает музыкальное воплощение в стройной композиции, обрамлённой аркой – от первой части к седьмой. В музыке выделяется несколько образных сфер: первая связана с мотивом славления Бога (1, 2, 3, 6, 7 части); вторая – лирическая, – с образом Христа (3 часть). Третья сфера – молитвенная – обращение к Спасителю (4, 5 части).

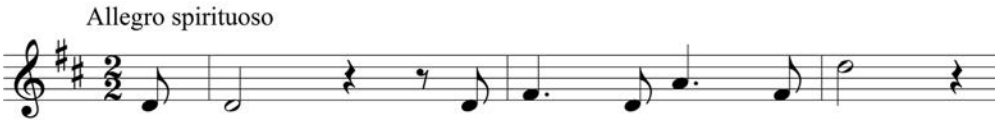
Славильная линия занимает центральное место в музыке оратории. Она проявляется в ликующей теме оркестрового вступления I части (пример 1[10]):

Пример 1.
Дж. Сарти. Оратория «Слава в вышних Богу». Часть I.



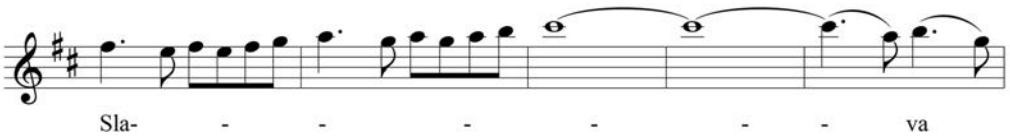
Сходная по мелодическому контуру тема звучит в оркестровом вступлении кантаты Дж. Сарти «Il Genio della Russia», созданной по случаю коронации Павла I (пример 2[11]):

Пример 2.
Дж. Сарти. Кантата «Il Genio della Russia»



Тема оратории «Слава в вышних Богу», изложенная в «праздничном» D-dur, содержит в качестве основы восходящий фанфарный ход по звукам трезвучия – от I к III и V ступени. В основном разделе, текст которого повторяют название оратории, она звучит со словом «Слава» (партия Canto *Л*. 17 об. – *Л*. 18):

Пример 3.
Дж. Сарти. Оратория «Слава в вышних Богу». Часть I.



Фанфарные обороты неоднократно имитационно проводятся как в партии хора, так и оркестра 1, 2, 6, 7 частей, насыщая ткань праздничными интонациями. Особенностью хоровой партии первой, второй и заключительной частей оратории является включение элементов инструментальной природы: «ломбардского» ритма во второй части на словах «Благодарим Тя» (*Л*. 34), юбиляций и гаммообразных форм движения на словах «Славословим Тя» (*Л*. 37).

Выделение ключевых слов, связанных с темой славления, подчеркивалось введением дополнительных звуковых эффектов, характеризующих «победную» сферу музыки – помимо звучания tamburro batteria (барабанная дробь) и tamburro continuo (барабаны, играющие постоянно) звучали cannone (пушечная канонада) и bateria pirotecnica (звуки салюта). Так, в третьей части, на словах «Великия славы Твоея» при проведении уже упоминавшейся фанфарной фигуры «Славы», в хоровых партиях Canto и Alto вводятся нотированные в партитуре tamburro batteria, tamburro continuo и cannone (*Л*. 39–41). В дальнейшем на словах «Отче Боже вседержителю» вступает bateria pirotecnica (*Л*. 44–об.; *Л*. 47). В последней части – репризе – на словах «Слава в вышних Богу» вновь задействуются tamburro batteria, tamburro continuo и cannone и затем при повторе слов добавляется batteria pirotecnica (*Л*. 74 об.–*Л*. 75 об.).

Пушечные залпы и выстрелы из огнестрельного оружия, традиционно звучавшие в определенных разделах благодарственного богослужения и указанные композитором в партитуре, в сочетании с оркестрами, хорами и фейерверком придают неповторимость «викториальным» сочинениям композитора. Использование русского изобретения – рогового оркестра – придавало звучности особую певучесть, усиливало звучание хоров, создавая своего рода фундамент, и вкупе с увеличенной по составу хоровой массой создавало впечатление грандиозности.

Ю. А. Фортунатов отмечает, что «Дж. Сарти в России являлся как бы светочем культуры и своего рода образцом того мастерства, к которому следует стремиться» [5, с. 156]. Монументальный

стиль композитора прослеживается и в других его ораториальных сочинениях, посвящённых победам русского оружия. Они подготовили собой создание ряда известных музыкальных произведений, среди которых важное место занимает оратория С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский или Освобождение Москвы» на слова Н. А. Горчакова, считающаяся первой русской ораторией.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее см.: Келдыш Ю. Сарти Джузеппе // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 4. М.: Советская энциклопедия. 1978, Стб. 861; Крылова В. Русская кантата «на случай» конца XIX – начала XX века: поэтика жанра: дис. … канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010, С. 21, 170–172; Максимова А. Сарти Джузеппе // Большая российская энциклопедия. Т. 29. М.: Большая российская энциклопедия. 2015, С. 446; Трубенок Е. Te Deum: основные жанровые модели: дис.… канд. искусствоведения. М. 2015, С. 22; Финдейзен Н. Джузеппе Сарти // Музыкальная старина: Сборник статей и материалов для истории музыки в России, изд. Н. Финдейзен. Вып. 1. СПб.: Т-во худож. печати, 1903, С. 20, 25. Помимо указанных сочинений в исследованиях ученых рассматриваются также кантаты «Giove, la gloria e morte», «Il Genio della Russia» и др. произведения, см.: Язовицкая Э. Кантата Дж. Сарти «Il Genio della Russia» // Ученые записки Научно-исследовательского института театра и музыки. Т. 2. Л.: Гос. НИИ театра, музыки и кинематографии, 1958. С. 431–438.

[2] А. Л. Порфирьева подчёркивает, что в заглавии партитуры оратории «Тебе Бога хвалим», хранящейся в РНБ указано: «Славная кантата Тебе Бога хвалим сочинённая и произведённая в Кременчуге на поздравление имперского князя Потёмкина-Таврического по причине взятия им Очаковской крепости» [3, с. 83]. Автор указывает также на возможность её многократного исполнения.

[3] Л. В. Кириллина отмечает: «По своей композиции эти сочинения не принадлежат к жанру баталии, но щедро используют элементы батальной музыки, в том числе и натуралистические эффекты (пушечная батарея)», см.: Кириллина Л. «Гром победы, раздавайся...» (образы войны и победы в музыке XVIII – начала XIX века) // Из истории классического искусства Запада. М.: ГИИ, 2003. С. 182–195. URL: http://beethoven.ru/node/500. Новации композитора отмечаются в исследованиях М. Г. Рыцаревой, G. Pasolini Zanelli и др., см.: Pasolini Zanelli G. Giuseppe Sarti. Musicista del Secolo XVIII. Faenza: Tipografia P. Conti, 1883. 126 p.

[4] Подробнее см.: Ritzareva M. Eighteenth-century Russian music. Aldershot; Burlington: Ashgate, 2006. P. 221.

[5] В современной культуре донских казаков сохраняется традиция служения молебнов с звучанием залпов из пушек. Например, Молебен «на начало доброго дела» предшествующий Шермициям, проходившим на месте крепости Св. Анны около станицы Старочеркасской Ростовской области (5–6 мая 2017 г.). Лаборатория народной музыки РГК им. С. В. Рахманинова (2017/V/1).

[6] При исполнении оратории на открытом воздухе пушки устанавливались на площади, выполняя функции своеобразных звуковых орудий, см.: Pasolini Zanelli G. Giuseppe Sarti. Musicista del Secolo XVIII. Faenza: Tipografia P. Conti, 1883. P. 78.

[7] В конце молебна указано: «Абие поет славословие великое <…> или аще изволят, вместо сего, поют песнь Святаго Амвросия, Епископа Медиоланского <…> „Тебе Бога хвалим“», см.: Благодарение о получении прошения и о всяком благодарении Божиим // Требник в двух частях. Ч. 1, 2. М.: Московская патриархия, 1991, С. 405. В богослужениях Русской Православной Церкви Великое славословие исполняется в составе праздничной утрени после хвалитных псалмов и стихир. В латинской традиции оба праздничных гимна, отделившись от христианских ритуалов исполнялись отдельно, представляя монументальные произведения, звучавшие во время придворных торжеств (сочинения Г. Пёрселла, Г. Ф. Генделя, и др.).

[8] Рукописная партитура оратории сохранилась в нескольких вариантах: выполнена копистом Ж. Порта в 1803 г. храниться в Biblioteca Comunale Manfrediana, в г. Фаэнце (Италия), автографическая 1792 г., в РИИИ: КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 878 (опубликована на электронном ресурсе РИИИ – электронный ресурс: http://www.bibl.artcenter.ru/books/12/.). Также сохранилась хоровая партитура этого сочинения (http://www.bibl.artcenter.ru/books/20/).

[9] См.: Описание автографа партитуры РИИИ / http://www.bibl.artcenter.ru/books/12/.

[10] См.: КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 878, Л. 6 об. – Л. 7 (номера листов приводятся по электронной версии рукописи).

[11] Приводится по изданию: Язовицкая Э. Кантата Дж. Сарти «Il Genio della Russia» // Ученые записки Научно-исследовательского института театра и музыки. Т. 2. Л.: Гос. НИИ театра, музыки и кинематографии, 1958. С. 433.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лебедева-Емелина А.* Русское хоровое искусство второй половины XVIII – начала XIX века как целостное художественное явление: дис. … доктора иск. М.: ГИИ, 2018. 502 с.

2. Полное собрание законов Российской империи повелением государя Николая Павловича составленное. Первое собрание: с 1649 по 12 декабря 1825 года. В 46 томах. Т. 6: 1720–1722 гг. / под ред. М. М. Сперанского. СПб.: Типография II Отделения собственной Его Императорского величества Канцелярии, 1830. 818 с.

3. *Порфирьева А.* Сарти // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 3. СПб.: Композитор, 1999. С. 79–92.

4. *Рыцарева М.* Российский хоровой концерт второй половины XVIII века (проблемы эволюции стиля): автореф. дис. … доктора иск. Киев. 1989. 48 с.

5. *Фортунатов Ю.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. 384 с.

6. *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Тритон, 1935. 190 с.

REFERENCES

1. *Lebedeva-Emelina A.* Russkoe horovoe iskusstvo vtoroj poloviny XVIII – nachala XIX veka kak celostnoe hudozhestvennoe javlenie: dis. … doktora isk [Russian Choral Art in the Second Half of the Eighteenth – Early Nineteenth Century as an Integral Artistic Phenomenon: PhD Thesis]. Moscow, 2018. 502 p.

2. Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii poveleniem gosudarja Nikolaja Pavlovicha sostavlennoe. Pervoe sobranie: s 1649 po 12 dekabrja 1825 goda. V 46 tomah. T. 6: 1720–1722 gg. / pod red. M. M. Speranskogo [Complete Collection of Laws of the Russian Empire Composed by the Will of Tsar Nikolai Pavlovich. First collection: from 1649 to 12 December 1825. In 46 volumes. Vol. 6: 1720–1722. / Ed. M. M. Speransky]. Saint-Petersburg: II Department of His Imperial Majesty's Chancery Press, 1830. 818 p.

3. *Porfir'eva A.* Sarti // Muzykal'nyj Peterburg. Jenciklopediche-skij slovar'. XVIII vek. Kn. 3. [Musical Petersburg. Encyclopedic dictionary. The Eighteenth century. Book 3]. Saint-Petersburg: Kompozitor Press, 1999. P. 79–92.

4. *Rycareva M.* Rossijskij horovoj koncert vtoroj poloviny XVIII veka (problemy jevoljucii stilja): avtoref. dis. doktora isk [Russian Choral Concerto of the Second Half of the Eighteenth Century (Problems in Evolution of Style): Synopsis for the PhD Thesis]. Kiev. 1989. 48 p.

5. *Fortunatov Ju.* Lekcii po istorii orkestrovyh stilej. Vospominanija o Ju. A. Fortunatove [Lectures on the History of Orchestral Styles. Y. A. Fortunatov`s Memories]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatoire Press, 2004. 384 p.

6. *Shtelin Ja.* Muzyka i balet v Rossii XVIII veka [Music and Ballet in the Eighteenth-century Russia]. Leningrad: Triton Press, 1935. 190 p.

ОРАТОРИЯ ДЖ. САРТИ «СЛАВА В ВЫШНИХ БОГУ» И ТРАДИЦИЯ РОССИЙСКИХ «ВИКТОРИАЛЬНЫХ» ТОРЖЕСТВ

Статья посвящена проблеме интерпретация текстов православного богослужения в ораториальных сочинениях Дж. Сарти, созданных в честь побед русского оружия. Задачи исследования заключались в соотнесении новаций композитора с традициями отечественной праздничной музыки. Материал исследования составили представленные в электронной библиотеке Российского института истории искусств рукописные партитуры оратории «Слава в вышних Богу». В процессе работы привлекались результаты научных исследований известных ученых, рассматривающих произведения подобного типа в аспекте преломления художественных приёмов европейской музыки и использования «натуральных эффектов». Отмечается, что в музыкальной ткани произведения Дж. Сарти использованы приёмы воссоздания хоровыми средствами игры военных фанфар и сигналов и реальное звучание барабанов (tamburro batteria), пушек (cannone) и фейерверков (batteria pirotecnica), передающих атмосферу «викториальных» торжеств. Применявшиеся и ранее звуковые эффекты введены композитором в партитуру и выписаны на отдельных строках. Устанавливается, что в соответствии с традицией, сложившейся в духовной музыке, специальные приёмы используются для выделения ключевых слов («Слава в вышних

Богу», «Богу вседержителю»). Они способствуют воплощению одной из тем панегирической программы. Соединение текстов благодарственного молебна и использованных композитором звуковых элементов ритуалов чествования победителей способствовало маркированию в сочинении темы божественного покровительства в одержанной победе.

Ключевые слова: викториальное торжество, оратория, Джузеппе Сарти.

ORATORIO "GLORY TO GOD IN THE HIGHEST HEAVEN" BY G. SARTI AND TRADITION OF RUSSIAN "VICTORIOUS" CELEBRATIONS

The article is devoted to the issue of interpretation the Orthodox divine service texts in the oratorial works of G. Sarti, created in honor of the victories of the Russian army. The objectives of the study are to find out the correlation of the composer's innovations and the traditions of Russian festive music. The material of the study is presented by the handwritten score of the oratorio "Glory to God in the Highest Heaven", presented in the eLibrary of the Russian Institute of Art History. Also the article involved the results of famous scientists` researches, considering the music works of this type in the aspect of European music techniques and the use of "natural effects". It is noted that G. Sarti used the techniques of recreating military fanfares and signals in musical texture by means of choral music; he also used the actual sound of drums (batteria tamburro), guns (cannone) and fireworks (batteria pirotecnica), reflecting the atmosphere of victorious celebrations. The sound effects used earlier were introduced into the score by the composer and written on separate lines. It is pointed out that in accordance with the tradition of sacred music special techniques are used to highlight the key words ("Glory to God in the highest heaven", "To God Almighty"). They help to embody one of the themes of a panegyric programme. The composer combines the texts of a thanksgiving prayer and sound elements of victorious commemorate rituals that helps to make clear the theme of divine patron in a gained victory.

Key words: victorious celebration, oratorio, Giuseppe Sarti.

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

Vera N. Demina
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

10.24411/2076-4766-2017-12006

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

«ПРАЗДНОВАНИЕ НОВОГО МАЯ» – ЭКСПЕРИМЕНТ В ТРАДИЦИЯХ ПАСТИЧЧО

Седьмого октября 1994 года в городке Бондо (Швейцария) в церкви Святого Мартина музыканты ансамбля старинной музыки «Galilei»[1] под руководством американского лютниста Пола Бейера (Paul Beier) записали оригинальный диск «Allegrezza del nuovo maggio. Musiche di Biagio Marini» («Празднование нового мая. Музыка Бьяджо Марини»)[2]. Интрига заключается в том, что итальянский композитор XVII века Бьяджо Марини никогда не писал этого произведения, но оно во всех его частях принадлежит… Бьяджо Марини. Суть же в следующем: сочинение было полностью составлено Бейером из разных вокальных и инструментальных пьес Марини[3].

Эксперимент музыкантов-исполнителей вынуждает нас задаться несколькими вопросами: существуют ли исторические традиции, на основе которых музыкант XX века изобрел этот опус? В какой степени «Празднование нового мая» соответствует практике эпохи, в которую жил и творил Бьяджо Марини? Органично ли соединение в целое изначально разрозненных пьес? Ответы на поставленные вопросы являются целью данной статьи.

Каковы традиции, на которые опирался Бейер? Как мы считаем, они восходят к практике пастиччо (ит. «pasticcio», франц. «pastiche» – смесь, мешанина). С конца XVII века этим термином называли оперы, состоящие из музыкальных номеров ранее написанных опер, принадлежащих одному или нескольким композиторам с адаптацией к уже существующему либретто, либо к специально написанному [12]. Авторы стремились объединить в некое целое наиболее популярные арии, ансамбли из различных опер. Такие «оперные смеси» чаще всего создавались с целью развлечения публики, иногда те или иные арии включались специально для определённого исполнителя [11]. Нередко сами певцы принимали участие в создании опер-пастиччо: либретто оперы «Фарамонд» (1698 г.) принадлежит поэту А. Дзено и нескольким выдающимся певцам – А. М. Бернакки, Дж. Паита, М. Дурастанти [4, с. 256].

Некоторые из опер-пастиччо компоновались из сочинений разных композиторов, например, опера «Томирис, королева Скифии» (1707 г.) составлена Дж. Пепушем на основе музыкального материала из опер А. Скарлатти, Дж. Бонончини, А. Стеффани, Ф. Гаспарини, Т. Альбинони. В других могла быть представлена музыка, принадлежащая одному автору (опера «Айвенго», включающая фрагменты из опер Дж. Россини «Семирамида», «Моисей», «Танкред», «Сорока-воровка», скомпонованная Дж. Пачини, 1826 г.) [6, с. 202].

Более десяти опер-пастиччо насчитывается в творчестве Г. Ф. Генделя. В большинстве из них номера заимствованы из опер итальянских и немецких композиторов. Например, в оперу «Катон» Гендель включил музыку И. А. Хассе, а при сочинении оперы «Семирамида» он использовал музыку А. Вивальди. Также Гендель участвовал в коллективном создании оперы-пастиччо «Муций Сцевола» (1721 г.) для Лондонского королевского театра. Другими авторами были Ф. Маттеи и Дж. Бонончини – каждый из композиторов написал по одному акту [там же, с. 202].

Традиции составления опер-пастиччо не избежал и Вивальди. Четвертая редакция его оперы «Дорилла в Темпи» (1734 г.) содержит музыкальные номера из сочинений И. А. Хассе, Дж. Джакомелли и Л. Лео. Арии Хассе и Джакомелли использованы и в опере «Баязет (Тамерлан)», 1735 г. [9, с. 283].

В XX–XXI веках пастиччо обретает новую жизнь в связи экспериментами в области музыкального театра. Сами режиссёры, обращаясь к такого рода экспериментам, называли свои постановки «пастиччо». Например, в 2007 году в Миланском театре Ла Скала был поставлен балет «Пастиччо по мотивам балетов П. И. Чайковского»[4]. В 2011 году в Москве состоялась постановка «Обретенной партитуры», балета-пастиччо для Примадонны и сбежавших нот, составленного из музыки барочных композиторов – Вивальди, Д. Скарлатти, А. Корелли, Ж-Б. Люлли и Генделя (балетмейстер – П. Меньших)[5]. На принципе компиляции основаны и многие балеты XIX века. Свободное включение разных номеров в спектакль было продиктовано «необходимостью наиболее выгодно преподнести примадонну» [3, с. 40].

Один из самых известных балетов-пастиччо – балет датского композитора Х. Ландера «Этюды», впервые поставленный в 1948 году в Копенгагене[6]. В основе концепции сочинения – уроки балета под музыку фортепианных этюдов К. Черни.

В современном музыкальном театре неоднократно встречаем оперы-пастиччо, основанные на соединении музыки И. Стравинского и Дж. Перголези: опера «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен» (Камерный музыкальный театр им. Б. А. Покровского, постановка М. Кислярова, 2010 г.), в которой использованы арии из опер «Мавра» Стравинского и «Лукавая крестьянка» Перголези; «Пастиччо для влюблённых» (Свердловский Театр Музыкальной комедии, постановка 2012 г.) на основе музыки из двух опер Перголези – «Ливьетта и Траколло» и «Учитель музыки» с вокальными и танцевальными фрагментами из «Пульчинеллы» Стравинского.

Итак, традиция пастиччо восходит к концу XVII века и относится, прежде всего, к жанрам оперы и балета. Однако в последующие столетия эта практика получает продолжение и в жанрах инструментальной музыки.

Конечно, подобные сочинения не являются пастиччо в чистом виде, однако основные принципы практики пастиччо, такие как компиляция частей из разных произведений одного или нескольких авторов, объединение их в единую композицию, в некоторых инструментальных произведениях присутствуют. Приведём несколько таких примеров. Четыре концерта для фортепиано с оркестром В. А. Моцарта, написанные в 1767–1768 гг., являются компиляцией частей, написанных самим юным композитором, и обработки произведений других авторов[7]. Как отмечает Г. Аберт, подобные эксперименты были необходимы Моцарту «чтобы обеспечить себя эффектными, яркими пьесами в предстоящей концертной поездке в Вену» [1, с. 146].

Другой пример также представляет собой сочетание разных инструментальных пьес в единой концепции, однако в этом случае процесс сочинения произведения был коллективным. Речь идет о Сонате для скрипки и фортепиано, созданной специально для выдающегося австрийского скрипача Й. Йоахима. Соната появилась в 1853 году, а организатором данного проекта выступил немецкий композитор Р. Шуман. Для сочинения сонаты он привлёк известных композиторов – А. Дитриха и И. Брамса (все трое были друзьями скрипача) [7, с. 53].

Сходные случаи встречаются и в творчестве русских композиторов XIX века. Целая серия таких опусов была создана членами «беляевского кружка». Например, в 1886 году А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов и А. К. Лядов сочинили Струнный квартет на тему нот B-La-F, соответствующих фамилии М. П. Беляева [6, с. 202].

Поскольку цикл «Празднование нового мая» – это в первую очередь записанный на диск исполнительский проект, необходимо отметить, что ещё одним из проявлений традиций соединения в единое целое разных пьес в XX веке становятся концепции выстраивания музыкального материала на пластинках, позже на дисках. В качестве примера назовём пластинку «Choräle Der Lutherzeit» («Хоралы эпохи Лютера»), выпущенную в 1967 году[8]. В основу альбома положен следующий принцип: тот или иной хорал излагается в последовательном сочетании нескольких его обработок, выполненных разными композиторами. Например, первый номер – хорал «Ein feste Burg ist unser Gott» («Твердыня наша Господь») на текст М. Лютера звучит в четырёхголосном изложении первой и третьей строф, принадлежащий композитору Й. Эккарду в обработке А. Мендельсона. Далее следует органная обработка хорала для двух клавиатур и педали И. С Баха. Третий номер – четырёхголосная обработка четвёртой строфы текста хорала (№ VIII из кантаты И. С. Баха № 80 «Ein feste Burg ist unser Gott»). Таким образом представлена смешанная композиция, построенная по принципу обработки одной мелодии хорала разными композиторами.

Другой пример – диск с музыкой, посвящённой временам года: в 2008 году звукозаписывающая компания «Alpha» выпустила комплект из двух дисков под названием «Christopher Simpson. The Seasons, The Months & other Divisions of time» («Кристофер Симпсон. Времена года, Месяцы и другие меры времени»)[9]. Принцип организации музыкального материала данного альбома следующий: представлено «время года» из цикла «The Seasons», затем звучат соответствующие ему месяцы из цикла «The Months», между ними – небольшая пьеса «Divisions». Такой порядок сохраняется от «Зимы» к «Осени».

По-видимому, Бейер, как мы считаем, опирался на старинную традицию пастиччо в отношении соединения разных по жанрам пьес и объединения их в одно произведение с общим сквозным сюжетом. Постараемся ответить на вопрос: как сочинение «Празднование нового мая» соотносится с практикой XVII века?

Материалом для составления и записи «Празднования нового мая» послужили вокальные пьесы из сборника Марини «Scherzi e Canzonette» («Скерцо и канцонетты») ор. 5, и инструментальные произведения из его книги «Per ogni sorte d'stromento, Sonate da chiesa e da camera» («Церковные и камерные сонаты для всех видов инструментов») ор. 22.

Названные сборники были написаны и изданы композитором в разные годы и в разных городах. Книга вокальных пьес «Scherzi e canzonette» для одного и двух голосов с basso continuo, вышла в свет в 1622 году. В то время Марини служил в Парме, куда приехал в начале 1621 года. Из одиннадцати вокальных сочинений сборника, Бейер взял для своего проекта семь номеров: «Allegrezza del Nuovo Maggio» («Празднование нового мая»), «Le Rugiade» («Роса»), «Invita la sua donna alle delitie della Campagna» («Пригласи свою даму насладиться прелестью деревни»), «La Luna» («Луна»), «Invito all'amoroso» («Обращение к возлюбленному»), «Il Verno» («Зима»), «Natività di Christo» («Рождество Христово»).

Второй сборник «Per ogni sorte d'stromento, Sonate da chiesa e da camera», из которого Бейер выбрал инструментальные пьесы, был издан в 1655 году, в период службы Марини в Виченце. Как и другие, это издание выстроено по принципу книг, где собраны пьесы разных жанров и для разных составов.

Бейер распределил пьесы Марини по циклам-сезонам и составил свой проект «Празднование нового мая» следующим образом:

Primavera (Весна) 1. Balletto: Entrata, Zarabanda, Corrente, Balletto Allemano, Retirata; 2. «Allegrezza del Nuovo Maggio»; 3. Sonata per 2 violini «Dolcemente»; 4. «Le Rugiade».

Estate (Лето**)** 5. Balletto: Entrata, Balletto in 4 parti, Corrente; 6. «Invita la sua donna alle delitie della Campagna»; 7. Sinfonia, Sonata Seconda per Due Violini.

Autunno (Осень**)** 8. Balletto: Entrata, Balletto, Gagliarda, Corrente, Retirata; 9. «Invito all'amoroso riposo»; 10. «La Luna»; 11. Sonata Prima per Due Violini e Basso, sopra «Fuggi Dolente».

Inverno (Зима**)** 12. Balletto: Entrata, Balletto Terzo, Corrente, Zarabanda, Retirata; 13. «Il Verno»; 14. «Natività di Christo»; 15. Passacalio.

Итак, как видим, Бейер построил из пьес Марини сверхцикл, состоящий из четырёх циклов, организованных в соответствии со сменой времён года. В каждом из них по четыре пьесы разных жанров, за исключением «Лета» (в котором три пьесы).

Для XVII века практика объединения произведений разных жанров в один сборник или книгу была достаточно распространённой. Стоит вспомнить книгу «Канцоны и сонаты» Дж. Габриели изданную в 1615 году; сборник «Музыка для ансамбля шести, семи, восьми, девяти и десяти голосов и инструментов» Дж. Валентини, включающий мадригалы и синфонии (1619 г.). В 1653 году немецкий композитор раннего Барокко С. Шейдт создал свою трёхтомную коллекцию хоралов, фуг, токкат, фантазий «Tabulatura Nova».

Сам Марини за всю свою творческую жизнь издавал сборники произведений, в том числе, из разных жанров. У композитора две книги, в каждую из которых вошли и вокальные и инструментальные пьесы: «Madrigali et sympfonie a una, 2.3.4.5» op. 2, «Arie, madrigali et correnti» op. 3 (1620 г.) [5, с. 40-41]. Эти сборники не объединены одной сюжетной линией. «Празднование нового мая» в отличие от книг, собранных самим Марини, имеет собственную идею: сверхцикл выстроен по временам года, как отмечалось выше, и в каждом из «подциклов» содержится пьеса, соответствующая определённому сезону: «Празднование нового мая» и «Роса» в цикле «Весна», в цикле «Лето» одна вокальная пьеса «Пригласи свою Даму насладиться прелестью деревни», в «Осени» – «Луна», а в цикле «Зима» – вокальные пьесы «Зима», «Рождество Христово» и инструментальная Пассакалия, завершающая всё произведение.

Цикличность присутствует и внутри всего произведения: «Празднование нового мая» содержит в каждом «времени года» sonate da camera, или balletto, открывающую каждый «подцикл» и sonate da chiesa. Насколько произведения этих распространённых в эпоху раннего Барокко жанров у Марини типичны для своего времени? Разделение трио сонаты на церковную и камерную произошло в середине XVII столетия в творчестве Марини и Дж. Легрецци. Sonata da camera открывалась прелюдией и состояла из ряда танцевальных пьес (Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига и др.). Подобный жанровый состав имеется в трёх опусах младшего современника Марини – А. Корелли «Камерные сонаты для двух скрипок и контрабаса или чембало» op. 2, 4 [2, с. 608].

Бейер внёс разнообразие в состав камерных сонат (Balletto) и поместил в них несколько иные пьесы и в разной последовательности. Например, камерная соната цикла «Весна» открывается Вступлением (Entrata), далее следует Сарабанда (Zarabanda) для двух скрипок, альта и basso continuo, Куранта (Corrente) для аналогичного состава инструментов, Аллеманда (Balletto allemano) и заключительная пьеса «Retirata» в переводе с итальянского означающая «вывод». В качестве заключения Бейер выбрал Синфонию для двух скрипок, альта и basso continuo.

Другая разновидность Трио-сонаты – sonata da chiesa, представляет собой четырёхчастный цикл, основанный на чередовании контрастных по темпу частей (медленно-быстро-медленно-быстро), а также по типу изложения: медленные разделы обычно гомофонны, быстрые, как правило, являются фугами или содержат близкие к ней контрапунктические приемы. В сверхцикле «Празднование нового мая» три сонаты, одна из которых трёхчастна: «Sonata seconda» для двух скрипок, баса, и basso

continuo. Она выстроена по принципу контрастного чередования темпов: Grave-Allegro-Grave. По фактурным характеристикам каждого раздела ясно, что соната вполне традиционна – первая часть C-dur – гомофонного склада, вторая часть E-dur состоит как бы из двух подразделов – второй из них содержит полифонические приемы – имитации, а также секвенции. На секвенциях построена полностью третья медленная часть сонаты (e-moll), содержащая новый тематический материал.

Итак, в церковных сонатах Марини, отобранных Бейером для сверхцикла «Празднование нового мая», выдержано темповое чередование между частями, характерные фактурные признаки каждого раздела тоже соблюдаются. Несколько свободно Марини поступает с масштабами частей, однако это во многом может быть обусловлено большой и интенсивной полифонической работой во второй части каждой сонаты.

Таким образом, можно сделать вывод, что цикл «Празднование нового мая», составленный Бейером отвечает традициям циклических форм Марини и других композиторов раннего Барокко. На более крупном уровне – это сверхцикл, включающий четыре цикла, с разными жанрами, объединённый единой тематической линией. Своеобразными «подсказками» выступают здесь вокальные номера, соответствующие каждому сезону. На более детальном уровне – внутреннее строение основных жанров инструментальной музыки (sonata da camera, sonata da chiesa) также соответствует традициям времени.

Мы не имеем возможности узнать, что вдохновило Бейера и музыкантов «Galilei» составить цикл на тему времён года. Вероятно, оказала влияние популярность самого известного барочного произведения с аналогичной программой – скрипичных концертов Вивальди и большое количество различных интерпретаций этого сочинения в XX веке. Важно подчеркнуть, что композиторы эпохи Барокко тяготели к сочинению циклов и сверхциклов. В этом смысле отметим, что теме времён года в эту эпоху посвящены несколько крупных произведений: два цикла английского композитора Кристофера Симпсона для двух виол да гамба и basso continuo «The Seasons» и «The Months», цикл из четырёх кантат «Les quatre saisons» Жозефа Бодена де Буамортье и, разумеется, знаменитый цикл Вивальди.

Музыкантам удалось создать оригинальный исполнительский проект: произведение, которого никогда не существовало в творческом наследии Марини, но которое вполне органично вписалось в рамки циклических форм раннего Барокко и концертной практики того времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Коллектив «Galilei» был основан в 1990-х годах выдающимся лютнистом Полом Бейером (Paul Beier). Ансамбль специализируется на аутентичном исполнении итальянской музыки XVI-XVII веков. На официальном сайте ансамбля и в других интернет-источниках указывается другое название коллектива – «Galatea» См.: URL: http://www.musico.it/Galatea/galateahome.html. Возможно, ансамбль был переименован.

[2] «Allegrezza del nuovo maggio. Musiche di Biagio Marini» – STR 33446.

[3] Бьяджо Марини (1594–1663) – итальянский скрипач-виртуоз, певец, один из значительных композиторов раннего Барокко. Его творчество высоко ценили современники. Свою профессиональную карьеру он начал в Венеции, в оркестре собора св. Марка, которым руководил К. Монтеверди. Марини был очень востребован и часто менял места службы: работал скрипачом в замке Фарнезе в Парме; около 25 лет служил при дворе Виттельсбахов в Норбурге-на-Дунае; руководил Академией делла Морте в Ферраре; год работал в Виченце. Композитор опубликовал 22 сборника своих сочинений, многие из которых не сохранились до наших дней [10, с. 685–686].

[4] См.: URL: http://www.aveclassics.net/news/2013-11-29-5111.

[5] См.: URL: https://ru-teatr.livejournal.com/1983691.html.

[6] См.: URL: http://2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/30n/n30n-s34.shtml.

[7] В концерте № 1 F-dur-для первой части взяты Allegro из Пятой сонаты Г. Раупаха; для финала – первая часть из Сонаты № 3 Л. Хонауэра. В концерте № 2 B-dur в первой и третьей частях использованы Allegro и финал из Первой сонаты Раупаха, для Andante – первая часть из Сонаты № 2 И. Шоберта. В Концерте № 3 D-dur для первой части Моцарт заимствовал материал из первой части Сонаты № 1 Л. Хонауэра, для финала – первую часть Сонаты № 4 Эккардта. В Концерте № 4 G-dur – для первой и третьей частей использованы первая часть и финал Сонаты № 2 Л. Хонауэра. Для Andante –Andantino из Сонаты № 1 Раупаха [1, с. 146–147].

[8] «Choräle Der Lutherzeit». Vynil, LP, Mono. ETERNA 8 20 665

[9] «Christopher Simpson. The Seasons, The Months & other Divisions of time». CD Alfa 088.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. 1756–1774. Ч. 1. Кн. 1. / Пер. с нем. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978. 532 с.

2. *Барсова И.* Трио-соната // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия. 1981. Т. 5. Стб. 608–609.

3. *Гагарина О.* Французский балетный театр начала XX века: на пути к новому синтезу // Проблемы музыкальной науки, 2013. № 1. С. 39–45.

4. *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. М.: Классика-XXI, 1998. 440 с.

5. *Ноговицына К.* Светский вокально-инструментальный концерт в творчестве Бьяджо Марини и его североитальянских современников: дисс. … канд. иск. М., 2015. 241 с.

6. Пастиччо // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия. 1978. Т. 4. Стб. 201–202.

7. *Царева Е.* Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 383 с.

8. *Цветкова Е.* Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста: автореф. … канд. иск. М., 2004. URL: http://www.dissercat.com/content/instrumentalnye-sochineniya-v-russkom-balete-xx-stoletiya-problemy-interpretatsii-muzykalnog.

9. *Cross E.* Vivaldi and the Pasticcio: Text and Music in “Tamerlano” // Con Che Soavità: Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580–1740. Ed. by Iain Fenlon and Tim Carter. Oxford: Clarendon Press, 1995. P. 275–312.

10. *Dunn T.* Marini, Biagio // The New Grove Dictionary of music and musicians: Lindeman – Mean-tone. Vol. XI. Macmillan, 1995. P. 685–686.

11. *Heyink R.* Pasticcio // MGG Online. URL: http://www.mgg-online.com/mgg/stable/13525

12. *Price C.* Pasticcio // Grove Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021051.

REFERENCES

1. *Abert G.* V. A. Mocart. 1756–1774. Kn. 1 [W. A. Mozart. 1756–1774. Volume 1] / Per. s nem. K. K. Sakvy. Moscow: Muzyka Press, 1978. 532 p.

2. *Barsova I.* Trio-sonata [Trio Sonata] // Muzykal’naya ehnciklopediya T. 5. M. Sovetskaya ehnciklopediya. / Gl. red. YU. V. Keldysh [Music Encyclopedia: in 6 Volumes. Editor-in-chief Yu. V. Keldysh. Vol. 5]. 1981. Col. 608–609.

3. *Gagarina O.* Frantsuzskiy baletnyiy teatr nachala XX veka: na puti k novomu sintezu [French Ballet Theater in the Early Twentieth Century: on the Way to a New Synthesis] // Problemyi muzyikalnoy nauki [Music Scholarship], 2013. № 1. P. 39–45.

4. *Lutsker P., Susidko I.* Italyanskaya opera XVIII veka. Ch. 1. [Italian Opera of the Eighteenth Century. Part 1]. Moscow: Klassika-XXI Press, 1998. 440 p.

5. *Nogovicyna K.* Svetskij vokal’no-instrumental’nyj koncert v tvorchestve B’jadzho Marini i ego severoital’janskih sovremennikov: diss. … kand. isk. [Secular Vocal-instrumental Concerto in the Works by Biagio Marini and His Northern Italian Contemporaries: PhD Thesis] Moscow, 2015. 241 p.

6. Pastichcho [Pasticcio] // Muzykal’naja jenciklopedija. T. 4. M.: Sovetskaja jenciklo-pedija / Gl. red. Ju. V. Keldysh [Music Encyclopedia: in 6 Volumes. Ed. Yu. V. Keldysh. Vol. 4]. 1978. Clmn. 201–202.

7. *Careva E.* Iogannes Brams. Monografiya [Johannes Brames. Monograph]. Moscow: Muzyka Press, 1986. 383 p.

8. *Tsvetkova E.* Instrumentalnyie sochineniya v russkom balete XX stoletiya: problemyi interpretatsii muzyikalnogo teksta: avtoreferat …kand. isk [Instrumental Compositions in the Russian Ballet of the Twentieth Century: Problems of Interpretation of Musical Text. PhD Thesis]. Moscow, 2004. URL: http://www.dissercat.com/content/instrumentalnye-sochineniya-v-russkom-balete-xx-stoletiya-problemy-interpretatsii-muzykalnog.

9. *Cross E.* Vivaldi and the Pasticcio: Text and Music in “Tamerlano” // Con Che Soavità: Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580–1740. Ed. by Iain Fenlon and Tim Carter. Oxford: Clarendon Press, 1995. P. 275–312.

10. *Dunn T.* Marini, Biagio // The New Grove Dictionary of music and musicians: Lindeman – Mean-tone. Vol. XI. Macmillan, 1995. P. 685–686.

11. *Heyink R.* Pasticcio // MGG Online. URL: http://www.mgg-online.com/mgg/stable/13525

12. *Price C.* Pasticcio // Grove Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021051.

«ПРАЗДНОВАНИЕ НОВОГО МАЯ» – ЭКСПЕРИМЕНТ В ТРАДИЦИЯХ ПАСТИЧЧО

В статье рассматривается оригинальный исполнительский проект «Празднование нового мая» американского лютниста Пола Бейера (руководителя ансамбля старинной музыки «Galatea»). Проект представляет собой вокально-инструментальный цикл, состоящий из разных пьес итальянского композитора XVII века Бьяджо Марини. В данном сочинении прослеживаются традиции пастиччо – старинной практики составления новых произведений на основе музыки, принадлежащей одному или нескольким композиторам. В эпоху Барокко пастиччо представляли собой оперы, составленные из арий, ансамблей ранее написанных сочинений. Авторы стремились объединить в некое целое наиболее популярные музыкальные фрагменты. Подобные произведения чаще всего создавались с целью развлечения публики, иногда те или иные арии включались специально для определённого исполнителя. Пастиччо, точнее основные принципы данной практики, получили продолжение и в жанрах инструментальной музыки. «Празднование нового мая», составленный из пьес композитора раннего Барокко – это сверхцикл, состоящий из четырёх циклов, организованных в соответствии со сменой времён года. Бейер, по-видимому, опирался на традицию пастиччо в отношении составления нового сочинения из пьес, принадлежащих другому композитору и объединения их единой тематической линией. Музыканту удалось создать произведение, которое органично вписалось бы в рамки циклических форм XVII века и концертной практики того времени.

Ключевые слова: пастиччо, вокально-инструментальный цикл, Бьяджо Марини, сверхцикл, времена года.

«ПРАЗДНОВАНИЕ НОВОГО МАЯ» – ЭКСПЕРИМЕНТ В ТРАДИЦИЯХ ПАСТИЧЧО

The article considers an original performance project “Allegrezza del nuovo maggio” by the American lute player Paul Beier (director of Galatea Early Music Ensemble). The project is a vocal-instrumental cycle consisting of various pieces by the Italian composer of the seventeenth century, Biagio Marini. In this essay the author traces the tradition of pasticcio – early practice of composing new works based on music by one or more composers. In the Baroque era pasticcio was an opera composed of arias and ensembles taken from the works written earlier. The authors sought to combine the most popular music fragments into a whole. Such works were most often created for the purpose of entertaining the audience. Sometimes certain arias were included specifically for a certain performer. Pasticcio or rather the basic principles of this practice were developed in the genres of instrumental music. “Allegrezza del nuovo maggio”, composed from pieces by the composer of the early Baroque – is a super cycle, consisting of four cycles, organized in accordance with the change of seasons. Beier, apparently, relied on the tradition of pasticcio in the composing his work from the plays belonged to another composer and combining them into a single thematic line. The musician managed to create a work that could fit in the framework of cyclic forms of the seventeenth century and concert practice of that time.

Key words: pasticcio, vocal-instrumental cycle, Biagio Marini, supercycle, seasons.

Шибинская Анастасия Александровна
аспирант кафедры теории и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: lkjl2015@inbox.ru

Anastasiya A. Shibinskaya
Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: lkjl2015@inbox.ru

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

10.24411/2076-4766-2017-12007

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

СЮИТНОСТЬ В ОПЕРНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Д. МИЙО

Опера в наследии Д. Мийо занимает особое место. Во многом это объясняется тенденциями времени, в котором жил композитор, ведь XX век – это период художественных исканий, разнообразия идей, стилевой многогранности. Сама эпоха – неоднозначная и противоречивая – диктовала многоаспектность выбора пути Художником. Г. Калошина утверждает, что «во французской музыке XX – начала XXI веков ведущей тенденцией развития музыкального театра … является подвижно-вариабельный синтез высшего порядка» [2, с. 42], имея ввиду широчайшую палитру жанрово-стилевых микстов, представленную в творчестве французских музыкантов XX века. С одной стороны – это накопленный веками композиторский опыт, являющий миру множество жанров и предлагающий возможность любых их соединений; с другой – процесс демократизации искусства, втягивающий в поле творческих исканий композиторов жанрово-стилевые модели музыки не академического толка, обеспечивающие композитору «сложного» XX века такую приоритетную стезю, как доступность музыки.

Экспериментирование с жанровыми сочетаниями становится одной из ведущих тенденций, а синтетические жанры в музыке поражают своей многовариантной структурой. Полижанровость проявляет себя не только в соединении собственно музыкальных жанровых моделей, но и в их пересечении с внемузыкальными жанрами. Особая роль в этом процессе принадлежит визуальным искусствам. Визуализация музыкальной образности как тенденция, во многом спровоцирована внешними влияниями, прежде всего киноискусством, предлагающим зрителю ранее неведомые возможности «поглощения» информации посредством активизации механизма синестезии восприятия – задействования разных органов чувств. Многие исследователи связывают подъем интереса композиторов XX века к театральным жанрам, в том числе и к опере именно с этим.

Формируются две противоположные тенденции, характеризующие всплеск интереса к синтетическим по природе сценическим жанрам: обращение к традициям, их возрождение и реконструкция и, напротив, разрушение всего, что принадлежит к традиции. Последнее отчасти связано с изменением содержательного наполнения оперных «штудий» композиторов. Их обилие – знак зрительской потребности в опере: не элитарной, а массовой, обращённой ко всему человечеству и в силу этого доступной и яркой. Не случайно в двадцатые годы XX века резко повысился интерес к пародийности, комедии, гротеску, фарсу.

Все намеченные штрихи времени оказались глубоко присущи творчеству Д. Мийо, яркому представителю известной группы выдающихся французских композиторов. «Уже в 10–20-е годы XX века в творчестве композиторов знаменитой "Шестёрки" наметились практически все варианты жанровых взаимодействий и драматургических обогащений, которые разрабатываются на протяжении всего XX века как в условиях академического искусства, так и в массовых, молодежных видах творчества, в поп- и рок-культуре», – отмечает Г. Калошина [1, с. 150]. Конкретно для Д. Мийо, эти процессы были стимулированы изнутри, во-первых, постоянными новаторскими исканиями, во-вторых, присущим ему интересом к народному

творчеству своей страны и не только (Бразилия, Испания, например).

В жанре оперы Мийо работает на протяжении всей жизни. Им создано 16 оперных произведений. Композитора интересовала современная драматургия, в сочинениях французских писателей его привлекали идеи, перекликавшиеся с его собственной эстетикой, характерной установкой которой было стремление возвыситься до средневековой мистерии, создать назидательное, направленное на постижение смысла жизни и исправление людских пороков произведение. Поэтому неудивительно, что в своем большинстве оперы Мийо написаны на тексты современных ему выдающихся поэтов-прозаиков, во многом разделяющих взгляды и установки композитора – Ж. Кокто, Ф. Жамма, А. Люнеля, А. Оппено и др.

Общий взгляд на оперное наследие Д. Мийо позволяет увидеть две модели, на которые ориентировался композитор. Это – большая опера (трилогия «Орестея», «Христофор Колумб», «Максимилиан») и камерный её тип (оперы-минутки, «Бедный матрос»). Если в образцах камерной оперы Д. Мийо спектр синтеза жанров не широк, что объясняется их лаконичностью, небольшим составом (3–4 героя, хор из 4–8 человек, 13–14 инструментов) и т. п., то в больших операх идея синтеза раскрывается во всей широте своих возможностей. Однако, вне зависимости от типа оперы и состава иножанровых влияний, в оперных сочинениях Д. Мийо непременно присутствует и мгновенно считывается такая жанровая составляющая, как сюита.

Наибольшим творческим подъёмом в создании оперных сочинений отмечен период с 1914 по 1929 годы. Оперы, созданные в это время композитором очень различны: неоклассическая лирическая опера «Несчастья Орфея» соседствует с квазибытовой веристской трагедией «Бедный матрос» и комическими операми-пародиями – «минутками». Парадоксальные смешения характерны и для внутреннего строения сочинений, что заставляет исследователя написать, что «В творчестве Д. Мийо черты сюрреализма, неофольклоризма, “вещная музыка”, черты неоклассицизма, веризма порой парадоксально совмещаются в одном сочинении» [1, с. 152].

Действительно, на его оперы оказали влияние самые разные жанры, в их ряду и оратория (персонажи имеют обобщенную характеристику, большая роль хора), и месса (выражение возвышенных идей, хоральный тип мелоса и др.), и сюита (четко и ясно расчленённая композиция, с концентрацией каждой сцены на одном настроении). Влияние последней очевидно благодаря своеобразной мозаичности в построении целого: Д. Мийо последовательно стремится отделить музыкальные номера друг от друга, сегментируя партитуру на небольшие относительно законченные фрагменты. Г. Калошина отмечает, что в XX веке, в частности в оперных произведениях Д. Мийо, «…основополагающим становится принцип монтажа жанров и видов искусств, их свободное, поочерёдное горизонтальное ”включение“ в драматургию произведения или подвижное вертикальное наложение» [2, с. 42].

Однако обратим внимание на содержание оперных произведений композитора. Для своих сценических шедевров он черпает вдохновение в библейской, античной и исторической тематике. Тому есть ряд причин: общий интерес XX века к старине, в частности к античным темам и образам, приверженность композитора к историко-стилевым и эстетическим эталонам искусства старинных французских мастеров, которым также была близка данная сфера образов, возможность через прошлое затронуть важные темы современности. В силу этого многие из его опер злободневны, и в то же время, развёрнуты на вечные проблемы и ценности. Это объясняет, почему в характеристике героев Мийо делает акцент не на индивидуальном, а на типовом. Он мастер драматургии «крупного штриха», основанной на противостоянии четко обозначенных образных сфер. Главным действующим лицом опер Мийо чаще всего является народ, а отдельные персонажи – это второй план, дополняющий характеристику центральной образной силы, движущей действие.

С другой стороны, интерес к обобщенным образам был связан у Мийо с антиромантическим влиянием идейного вдохновителя «Шестёрки». Ж. Кокто открыто высказывался против субъективных чувствований, акценте на внутреннем мире человека, психологической драме, призывая к объективности и ясности.

В достижении этого качества несомненно влияние сюитности. Чтоб аргументировать это, необходимо обозначить, в чём проявляют себя признаки сюиты в контексте оперного жанра. Назовём их: структурное разделение оперы на лаконичные номера, ограничение содержания каждого номера характеристикой одного образа, широкое применение танцевальных жанров, опора на простые формы, доминирование принципа контраста-сопоставления.

Рассмотрим проявление сюитных принципов композиции в оперном жанре на примере исторической оперы ор. 102 «Христофор Ко-

лумб», написанной в 1928 году. Либретто оперы оригинально – в его основе своеобразная проповедь. По ходу её озвучивания проповедником, защитниками и обвинителями оценивается целесообразность открытия, сделанного Колумбом. В этом дискуссионном пространстве осуществляется обличение тёмной стороны мира – людского невежества, зависти, жадности, скупости, представленной в лице испанской монархии.

В грандиозном произведении полижанровость проявляет себя особенно ярко и многопланово. Опера здесь соединена с ораторией, мистерией, фарсом, религиозно-философской поэмой, мессой, пассионом, моралитэ, балетом и сюитой. Мощным средством воздействия стало и введение в этот сложный жанровый микст кино: на экране во время исполнения оперы транслируется видеоряд, раскрывающий символистский пласт.

Своеобразие сюжета потребовало сочетания различных временных планов: религиозно-символический, сиюминутный – действенный, лирико-психологический, погружённый в мир фантазии, и мир воспоминании, связанный с иными средствами – рассказа-повествования, более спокойным течением и развертыванием событий».

Как это ни парадоксально, но в «Христофоре Колумбе» композитор органично соединяет монументальность с миниатюрностью. В создании эффекта камерности определяющую роль играют отмеченные ранее сюитные принципы. Аргументацией этому является то, что опера, имевшая оглушительный успех и не сходившая с театральных подмостков в течение двух лет, исполнялась также в виде сюиты. Что же в самом материале оперы предрасполагало к рождению подобной версии, несмотря на грандиозный состав в 400 исполнителей?

Камерность, как один из принципов сюитной композиции ярко проявила себя в строении целого. «Грандиозное действо в двух частях и 27 картинах пронизано симфоническим развитием тематических пластов, образующих своего рода рефрены в контексте целого с контрастными игровыми эпизодами» [3, с. 16–17]. Двадцать семь картин вмещают в себя законченные лаконичные «микроформы», часто простые 2–3-х частные (исключение составляет религиозная линия оперы и несколько отдельных сцен). Каждая микроформа носит замкнутый характер, что и создаёт эффект сюитной композиции. Даже грандиозная по объему сцена «Бунта матросов» членится на разделы, представляющие своеобразную форму рондо (наиболее часто применяемую композитором в сюитных произведениях в силу структурно тематического контраста рефрена и эпизодов). Следует подчеркнуть, что для композитора, обладающего кадровым мышлением кинематографиста, удобны чёткие и структурно рельефные конструкции – рондо, простые двух и трехчастные, формы куплетного строения, развёрнутые периоды. Они важны и в силу того, что позволяют, как и в сюите, отражать в каждой микроформе один образ, одно чувство. Л. Кокорева отмечает в связи с этим, что «картины («Христофора Колумба». – Л. К.) не служат продолжением друг друга. Музыка каждый раз должна как бы начинаться сначала» [3, с. 127].

Сближение оперы с сюитой просматривается и в широком использовании песенно-танцевальных интонаций и ритмов. Роль последних следует подчеркнуть особо, поскольку ритм в опере имеет особое значение как организующий и объединяющий компонент, а также как мощное средство создания контрастов. Д. Мийо в партитуре «Христофора Колумба» прибегает к ритмоформулам старинных (менуэт, паспье) и народных танцев (фламенко, хабанера), которые традиционно использовались им в многочисленных сюитных произведениях. Показательно, что ритмические танцевальные пласты присутствуют даже в религиозных сценах. Смена танцевальных ритмоформул образует типично сюитный контраст номеров в «Христофоре Колумбе». При этом, как общестилевую особенность почерка Мийо, следует выделить наличие главной ритмоформулы, которая является объединяющим фактором. В рассматриваемой опере такой ритмоформулой является соединение трёх восьмых, четверти и восьмой в размере 6/8.

Еще один характерный стилевой штрих – пульсирующая ритмизация, способствующая созданию особой динамичности мелодического материала.

Нередко композитор использует смены метрического движения, подобно старинным сюитам, а принципы ритмической полифонии, освоенные композитором в период его пребывания в Бразилии, связывает оперу с его сюитами латиноамериканского типа, выполняя роль объединяющего фактора, как это было в его «Бразильских танцах».

В опере «Христофор Колумб» ярко проявляет себя и основопологающий признак сюитности – принцип сопоставительного контраста. Он «работает» сразу на нескольких уровнях: жанрово-тематическом, фактурном, тембровом, динамическом и метроритмическом. Л. Ко-

корева отмечает: «С большой драматической силой поэт противопоставил величие подвига Колумба трагедии его жизни и смерти в нищете и безвестности. Эти идеи раскрываются в контрастном, почти плакатном противопоставлении множества разнохарактерных сцен: реалистических жанрово-бытовых и аллегорически-гротескных, эпически величественных и символических» [3, с. 125]. Во второй части оперы, основу которой составляют религиозно-мистические образы, «сюитная» смена характеров проявляет себя не столь ярко: она более статична, однообразна. Первая же часть, напротив, благодаря смене красок в каждом микро-разделе, наполнена динамикой, живостью, энергией.

Контраст «Колумба» основан на чередовании разнохарактерных сцен: религиозные сменяются бытовыми их дополняют лирические и драматические сцены. У каждой линии – свой круг жанровых и языковых характеристик. Так монументальные религиозные сцены ориентированы на величественный эпический характер звучания, их жанровой основой являются гимн или хорал, превалирует полифонический тип фактуры и, соответственно, полифонические приёмы развития, используется мощный оркестровый состав, придающий музыке особую торжественность, более сложные формы, способные передать разнообразные коллизии разворачивающегося на сцене действия.

Опорой бытовых сцен становится простая, чаще подвижная, живая, легко запоминающаяся мелодика, жанровую основу которой составляют танцы, такие как менуэт, паспье, ригодон, хабанера и др., в них широко использованы остинатные ритмоформулы, широко применяемые композитором в латиноамериканских сюитах. В целом влияние сюитности здесь ощущается с особой силой, чему способствует, помимо отмеченных особенностей, преимущественная опора на простые формы. Лирические сцены решены в камерной стилистике, здесь также используются несложные формы при небольшом оркестровом составе, прозрачная «дышащая» музыкальная ткань, возникающая благодаря дифференциации оркестровой и хоровой групп при опоре на полифонический принцип письма. И, наконец, драматическая линия, средоточием которой является «Бунт матросов» – своего рода кульминация «Христофора Колумба» – отличается от предыдущих жестким характером звучания, достигаемым благодаря активному использованию исключительно ударной группы оркестра. Важнейшим средством контраста здесь выступает и динамика, которая, благодаря волнообразной структуре разделяет всю сцену на три подраздела, свою роль в этом процессе играет и ритмическая драматургия.

Контраст существенно усиливает сопоставление декламационного типа пения в одних сценах и песенно-кантиленного в других, а также чередование инструментальных эпизодов с хоровыми или сольными, что даёт композитору возможность продемонстрировать мастерство работы с тембрами и создания тембрового драматургического «профиля» оперы. Контрастности способствуют также фактурные, тембровые и динамические средства выразительности. Они равно значимы и для монументальных сцен («Бунт матросов»), и для небольших построений (симфоническая картина «Нашествие голубей»).

Особый интерес представляет тематизм оперы. В основу мелоса положены несложные короткие музыкальные темы, лишённые психологизма. Во многом мелодии Мийо близки народным французским напевам. Они отличаются диатоничностью, закруглённостью, небольшими объёмами, включающими два-три коротких мотива или одну более развитую мелодию. Часто они подкреплены ясной простой гармонией. Если в некоторых моментах композитор и прибегает к сложным полигармоническим или полиладовым сочетаниям, то использует их, как правило, на фоне простой диатонической мелодии.

Проделанный анализ показал, что даже в столь грандиозной опере как «Христофор Колумб», представляющей сложный полижанровый сплав, существенно усложняющий жанровую природу оперы, Д. Мийо наиболее активно использует именно сюитные принципы композиции. Их самоценность для композитора определена рядом факторов, главными из которых являются национальные традиции, мощно считываемые посредством сюиты, гарантия адекватной передачи смыслов, транслируемых публике, вследствие фрагментализации монументального целого, при сохранении его единства, а также достижение динамичности в развертывания композиции, позволяющей удержать внимание слушателя, в силу особенностей восприятия, воспитанного, благодаря киноискусству и в целом темпу жизни XX столетия, на быстрой смене музыкальных и видовых «кадров» оперного сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Калошина Г.* Основные этапы и тенденции развития французской оперы и оратории в XX веке // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции. Ростов н/Д: Гефест, 1999. С.148–163.

2. *Калошина Г.* Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2 (15). С. 42–47.

3. *Кокорева Л.* Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1986. 354 с.

4. *Мийо Д.* Моя счастливая жизнь. М.: Композитор, 1998. 416 с.

REFERENCES

1. *Kaloshina G.* Osnovnye jetapy i tendencii razvitija francuzskoj opery i oratorii v XX veke [The Main Stages and Trends in the Development of the French Opera and Oratorio in the Twentieth Century] // Muzykal'nyj teatr XIX–XX vekov: voprosy jevoljucii [Music Theater of the Nineteenth – Twentieth Centuries: Evolution Issues]. Rostov-on-Don: Gefest Press, 1999. P. 148–163.

2. *Kaloshina G.* Raznovidnosti processov simfonizacii vo francuzskoj opere i oratorii XX–XXI vekov [Types of Symphonization Processes in the French Opera and Oratorio of the Nineteenth – Twentieth Centuries] // Problemy muzykal'noj nauki [Music Scholarship]. 2014. № 2 (15). P. 42–47.

3. *Kokoreva L.* Darius Mijo. Zhizn' i tvorchestvo [Darius Milhaud. Life and Work]. Moscow: Sov. kompozitor Press, 1986. 354 p.

4. *Mijo D.* Moja schastlivaja zhizn' [My Happy Life]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 416 p.

СЮИТНОСТЬ В ОПЕРНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Д. МИЙО

В статье рассматриваются особенности претворения сюитного принципа мышления Д. Мийо в его оперных произведениях. В связи с широко распространившейся в XX веке идеей синтеза искусств, музыкальные произведения композиторов поражают своей многовариантной структурой. На фоне этой тенденции фигура Д. Мийо предстает наиболее радикальной, благодаря его бесконечным экспериментам в области существующих в то время жанров. Сюита же, в творчестве композитора является вечным двигателем в процессе преобразования материала. Сюитность проникает во все сферы его творчества. Стремление к сюите обусловлено картинностью жанра, которая привлекала французского композитора. Безусловно, сюита, как жанр более понятный для восприятия слушателя, отвечала еще одному немаловажному фактору – стремлению композитора к демократизации музыкального искусства. Поэтому сюитность проявляет себя во многих жанровых моделях. В оперных сочинениях Д. Мийо непременно присутствует и мгновенно считывается эта жанровая составляющая. Сюитные принципы проявляют себя как в камерных операх, так и в рамках большого оперного жанра. Так, одним из ярких примеров соединения жанровых моделей оперы и сюиты является опера «Христофор Колумб».

Ключевые слова: Дариус Мийо, сюита, опера, жанр, «Христофор Колумб».

A PRINCIPLE OF SUITE IN THE OPERATIC WORKS BY D. MILHAUD

The article deals with the features of the suite principle of thinking by D. Milhaud being implemented in his opera works. In connection with the idea of synthesis of arts (which was widely spread in the twentieth century), musical works by composers amaze with their multivariate structure. Against the background of this trend, the figure of D. Milhaud appears to be the most radical, thanks to his endless experiments in the field of genres existed at that time. And a suite is the eternal engine in the process of music material transformation in the composer's work. The suite principle penetrates into all

spheres of his work. The desire for a suite is due to the picturesqueness of the genre, which attracted the French composer. Of course, a suite as a genre more understandable to a listener, meet one more important factor, that is the composer's desire to democratize musical art. Therefore, a suite principle manifests itself in many genre models. This genre component certainly presents in opera works by D. Milhaud and is instantly identified by a listener. The suite principles manifest both in chamber operas and in the framework of a grand opera genre. So, one of the clearest examples of the connection between genre models of opera and suite is the Opera "Christopher Columbus".

Key words: Darius Milhaud, suite, opera, genre, "Christopher Columbus".

Стусова Мария Сергеевна
аспирантка кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-*mail:* masha.cobzewa1991@yandex.ru

Maria S. Stusova
Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation
e-mail: masha.cobzewa1991@yandex.ru

10.24411/2076-4766-2017-12008

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

МУЗЫКА Б. А. ЧАЙКОВСКОГО К КИНОФИЛЬМУ «ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА»: АВТОРСКАЯ ТРАКТОВКА ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ

Кинофильм «Женитьба Бальзаминова» К. Воинова с музыкой Б. Чайковского (1964) стал важной вехой в развитии отечественного музыкального кино. Его появление отвечало эмоциональному подъёму «оттепели» и вместе с «Гусарской балладой» (реж. Э. Рязанов, комп. Т. Хренников, 1962 г.) открыло дорогу целому ряду кинокартин подобного типа. Среди них: «Небесные ласточки», (реж. Л. Квинихидзе, комп. В. Лебедев, 1976 г.), «Д'Артаньян и три мушкетера» (реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич, комп. М. Дунаевский, 1978 г.), «31 июня» (реж. Л. Квинихидзе, комп. А. Зацепин,1978). По своей художественной ценности музыка этих фильмов не уступает кинодраматургии.

Создатель музыки к «Женитьбе Бальзаминова» Б. А. Чайковский [2, стб. 170-171] является автором четырех симфоний, симфонической поэмы «Ветер Сибири», концертов для солирующих инструментов с оркестром, камерных и вокальных произведений, музыки к многочисленным кинофильмам. В сотрудничестве с такими сценаристами и режиссерами, как Р. Быков, Э. Гарин, Г. Данелия, А. Митта Б. Чайковский написал музыку к фильмам: «Сережа» (1960), «Пропало лето» (1963), «Обыкновенное чудо» (1964), «Уроки французского» (1978), «Подросток» (1983). Ни одна из картин с участием Б. Чайковского не стала рядовой: все они вошли в сокровищницу советского синематографа.

Целью изучения музыки Б. Чайковского к кинофильму К. Воинова стало выявление индивидуального подхода композитора к взаимодействию кинодраматургии и музыки. Задачи состояли в прояснении жанровых признаков сценария фильма и его соотношении с литературно-драматическим источником, в определении композиционно-драматургической роли музыкальных номеров, а также их функций, способов корреляции с видеорядом, структурной оформленностью и приёмами их введения в действие.

Музыковедами высказывается суждение о влиянии музыки для кино на творчество композитора. «Несомненно, – пишет Г. П. Овсянкина, – влияние так называемого прикладного жанра: музыки для кино и драматического театра, которую Б. А. Чайковский писал почти всю жизнь (исключением были 1990-е годы). Наряду с С. С. Прокофьевым и Д. Д. Шостаковичем он явился одним из тех мастеров, которые подняли киномузыку на уровень «высокого» жанра, сделав ее важной составляющей фильма» [3].

В основу сценария «Женитьбы Бальзаминова» положены крайние части пьесы-трилогии А. Н. Островского: «Праздничный сон до обеда» (1857 г.) и «Женитьба Бальзаминова (За чем пойдешь, то и найдешь)» (1861 г.). Содержание второй части трилогии – «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1861 г.) – в кинофильме отражения не нашло.

В картине насчитывается тридцать три музыкальных эпизода. Среди них как авторская музыка Б. Чайковского, так и цитаты (духовный стих, молитва «Богородице, Дево, радуйся», колокольный звон), аранжировки и обработки русского городского и крестьянского фольклора (плясовой наигрыш «камаринской», солдатская песня «Во прекрасном да местечке»), а также популярной «легкой» музыки (водевильный куплет «C'est drole et vais foit!» или «C'est drole avec moi!»). Музыка к фильму включает образцы разной жанровой принадлежности (песенные, танцевальные, военные, духовно-религиозные) и звучит в двадцати семи сценах.

Анализируя музыку «Женитьбы Бальзаминова», мы рассматриваем ее с позиций функциональной теории [4, с. 245], подразделяя музыкальные эпизоды на воспроизводимые в кадре («внутрикадровые») и помогающие «в толковании кадра звукового кино» и звучащие за кадром («закадровые»). *Внутрикадровая* музыка сопровождает действия персонажа или создает соответствующую эпизоду атмосферу:

«герой слышит музыку» [5, с. 29, 32]. *Закадровое* музыкальное сопровождение визуального ряда поясняет происходящее действие, «существует для зрителей, выражает эмоциональное состояние <…>, авторское размышление» [Там же, с. 32].

К *внутрикадровым* музыкальным эпизодам отнесем: песню «Лютики-цветочки» (которую в нескольких эпизодах напевает главный герой, предаваясь мечтам), духовный стих и наигрыш просящих подаяние странников (калик перехожих), военный марш караульных, балалаечный наигрыш «Камаринской» в исполнении дворовой девки Химки, оркестровое сопровождение пляски сестёр Пежёновых, соотносимое с изображением звучание колокольного церковного звона – всего восемнадцать эпизодов.

Внутрикадровый музыкальный ряд, представленный преимущественно фольклором и бытовой музыкой, выполняет функцию обрисовки условий жизни, характеризующих социальный статус персонажей. Внутрикадровые музыкальные эпизоды исполняются либо самими персонажами фильма, либо передают звуковую атмосферу, в которой находятся герои. Поэтому для внутрикадровой музыки характерны темы (вокальные или инструментальные), исполняемые соло[1], что в большей степени соответствует сюжетным ситуациям и придает эпизодам правдивость бытописания. Нередко музыкальные темы напевают, наигрывают, насвистывают. Звучащая внутри кадра музыка характеризуются небольшими масштабами, повторностью материала, простотой и лаконичностью формы (песня цыган, духовный стих нищих, колокольный церковный звон, марш караульных, молитвы монахинь, плясовая «Камаринская»). Бо́льшая часть внутрикадровых музыкальных тем в масштабно-тематическом отношении носит фрагментарный характер. К ним относится духовный стих и свирельный наигрыш, молитвы монахинь в усадьбе генеральши Белотеловой, цыганская песня в сцене заучивания французских слов. В целом, музыка внутри кадра воссоздаёт музыкальную картину русского провинциального города начала XIX века и его звуковую атмосферу.

Функцию **лейттемы**, сопровождающей героя, выполняет песня «Лютики-цветочки» в стиле «чувствительного» романса, предположительно являющаяся плодом совместного творчества режиссёра и композитора. Эта наиболее яркая, многократно звучащая музыкальная тема, появляется в фильме девять раз и чаще вкладывается в уста самого Бальзаминова: он или поёт её, или насвистывает. Тема всегда сопровождает эпизоды фильма, посвящённые грёзам Бальзаминова. Музыкальная и поэтическая простота и наивность песни указывает на оторванность героя от действительности, характеризует его беспечность и инфантильность.

Посредством музыкальной характеристики раскрывается образ главного персонажа, наделённого «говорящей» фамилией, производной от наименования комнатного цветка. Образ Бальзаминова представлен разными гранями, но по своей сути не развивается. Мотив «Лютики-цветочки», часто сопровождающий появление главного героя, подвергается лишь незначительным изменениям в инструментовке, не несущим драматургической нагрузки. Примечательно, что эта тема звучит как за кадром, характеризуя внутреннее состояние главного героя, так и внутри кадра в сцене с уличными музыкантами – шарманщиком и поющей девочкой.

Закадровая музыка фильма (всего десять эпизодов) написана для инструментального ансамбля, включающего не более пяти инструментов. Выполняя функцию комментария к действию (чаще иронического) и раскрывая смысл происходящего на экране, закадровая музыка способствует созданию драматургической полифонии между звуковым и зрительным рядом фильма. Закадровые музыкальные эпизоды представляют собой, как правило, структурно завершенные темы. Это начальная главная тема, а также музыкальные иллюстрации мечтаний главного героя о чине генерала и венчания на царский престол. К фрагментарным закадровым музыкальным эпизодам относится народная песня «Как в прекрасном да местечке» и плясовая «Камаринская».

Музыкальная тема, сопровождающая начальные титры фильма, несет большую смысловую нагрузку, выполняя функцию своеобразного музыкального *рефрена* (Пример 1).

Пример 1.
Сюита из музыки к к/ф «Женитьба Бальзаминова». Вступление

Тема имеет танцевально-моторную природу. Она сразу задает комедийный тон действию, погружая зрителя в атмосферу предстоящих событий. Созданию шутливого образа способствует избранный композитором инструментальный ансамбль, состоящий из двух фортепиано, ксилофона, малого барабана, флейты и тарелок[2]. В первоначальном виде эта тема появляется несколько раз: в начале фильма (на титрах), в сцене пляски свахи, свадебного поезда и пляски Бальзаминова в конце фильма. Таким образом, в масштабе всего кинофильма начальная тема выполняет композиционную функцию обрамления (арки).

Такую же нагрузку несут еще два музыкальных фрагмента фильма. Первый включён в сцену, где пляска сестер Пежёновых под французскую незамысловатую песенку, исполняемую служанкой на балалайке, обрамляется наигрышем «Камаринской». Художественно-выразительное значение такого композиционного решения заключается в идее неосуществимости стремления сестёр выйти из своей социальной среды и влиться в высшее общество с его европейски ориентированным бытом и музыкальными вкусами.

Второй эпизод с музыкально-тематическим обрамлением – это сцена мечтаний Бальзаминова о генеральском чине. Вариация на главную тему (за кадром) сопровождает эпизод с «заучиванием французских слов». Далее главный герой попадает на плац, встречает караульных, и, услышав сопровождающий их марш, предаётся мечтам. Возвращение к реальности отмечено звучанием за кадром варьируемой главной темы.

Особыми выразительными возможностями обладают эпизоды закадровой музыки. Так, в упомянутом эпизоде с «уроком французского» в стремительном темпе звучит вариация на главную танцевальную тему, дополняемую лапидарными аккордами гитары. Такое музыкальное решение способствует выражению авторской иронии в отношении стремления городских обывателей подражать аристократическим манерам.

Закадровая музыка тонко характеризует иллюзорный мир главного персонажа. Иронический авторский посыл заложен в видении мечты Бальзаминова об утреннем кофе, который он пьёт с молодой женой в своём имении, одетый в шелковый халат розового цвета. Созданию парадоксального сочетания визуального и музыкального компонентов этого эпизода способствует сопровождающий сцену вальс, мелодия которого исполняется на балалайке. Эффект эфемерности очередной мечты создается несоответствием образно-смысловой нагрузки жанра и его инструментального решения. Музыкальное оформление этой сцены выявляет типичное

для комедии несоответствие претензии мелкого мещанина на образ жизни аристократа. Здесь видим яркий пример комического эффекта, основанного на «изображении высоких предметов низким стилем» [1, с. 45].

В других эпизодах Бальзаминов представляет себя в роли генерала и царя. Военный марш с переменной акцентировкой создает ощущение сбивчивости метроритма. Такой приём наводит на мысль о том, что даже в грёзах Бальзаминов остается нерешительным и неуверенным в себе.

Внутреннее содержание сцены «второй мечты» героя о достижении «высшей» (царской) власти, устранении существующей «социальной несправедливости» раскрывается при помощи музыкального сопровождения. В его образе заложен комический эффект, возникающий вследствие имитации фортепиано колокольного звона, сопровождающего «венчание на царство» и темы русской плясовой. Музыкальный «комментарий» убеждает зрителя в беспочвенности и несбыточности мечтаний Бальзаминова.

Несколько закадровых музыкальных эпизодов характеризует социально-исторический контекст, а также эмоциональный мир действующих лиц. В эпизоде встречи матери Бальзаминова и Матрёны со свахой – это солдатская хоровая песня «Как в прекрасном да местечке» в исполнении мужского хора с солистом-запевалой.

Интересны примеры чередования звучания музыки в кадре и за кадром (пять эпизодов). В эпизоде Бальзаминова в образе генерала за кадром звучит гротескный военный марш, которому предшествует марш караульных в кадре. Таким образом, музыка из плана действия переходит в план внутреннего мира персонажа.

Сходный прием использован и в первой сцене на заднем дворе дома сестёр Пежёновых. Вышеупомянутый диалог «о скуке» за кадром сопровождается «Камаринской» в медленном темпе. Затем эту же тему в кадре исполняет дворовая служанка Химка. Благодаря этому возникает эффект материализации эмоционального состояния.

В нескольких сценах закадровая и внутрикадровая музыка звучит одновременно. Так, в сцене утренней прогулки по двору в кадре Бальзаминов поет песню «Лютики-цветочки», а инструментальное сопровождение к ней звучит за кадром. Такое распределение музыкального материала дает возможность комментария и характеристики персонажа от лица автора. Подобным образом решена и необычно в музыкальном отношении оформленная сцена пляски свахи с уличными музыкантами (в конце фильма), которые играют на скрипке, трубе и шарманке, исполняя в кадре главную тему. Однако на самом деле она звучит за кадром в исполнении инструментального ансамбля, в результате чего выходит за рамки действия, эмоционально обобщая содержание предшествующих сцен.

Анализ музыки к кинофильму «Женитьба Бальзаминова» позволил сделать выводы об индивидуальном подходе композитора к музыкальному решению кинокомедии-водевиля. Фильм чрезвычайно насыщен музыкой: ею сопровождается почти всё его действие. Важную роль играет структурно-тематическая незавершенность и дискретность внутрикадрового музыкального материала, стимулирующие дальнейшее движение и развитие.

О принципиально новом подходе к созданию киномузыки свидетельствует ее полифоничность действию, применение принципа инструментального обобщения, развитие материала, как в отдельных номерах, так и в кинофильме в целом (лейттемы). Драматургические функции музыки выходят далеко за рамки жанра водевиля, послужившего основой сценария кинофильма. Очевидна и ее самостоятельная ценность. Она живёт собственной жизнью: исполняется в виде сюиты в концертах, используется в радиопередачах и театральных постановках.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Исключение составляет марш караульных, в инструментальный состав которого входит барабан и флейта пикколо.

[2] Эта же тема в заключении имеет несколько изменённый состав (два фортепиано, флейта пикколо, деревянный брусок, ксилофон) и звучит более оживленно.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вакурова Н., Московкин Л.* Типология жанров современной экранной продукции: учебное пособие. М.: ИСИ, 1997. 62 с.

2. *Гольдберг З.* Чайковский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 6. Стб. 170–171.

3. *Овсянкина Г.* Музыка к радиосказкам Б. А. Чайковского: жанрово-стилистический аспект // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. URL: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=17068.

4. *Чернышов А.* Киномузыка: теория технологий // Медиамузыка. 2014. № 3. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_2.html.

5. *Шак Т.* Музыка в структуре медиатекста: монография. Краснодар: КГУКИ, 2010. 356 с.

REFERENCES

1. *Vakurova N., Moskovkin L.* Tipologija zhanrov sovremennoj jekrannoj produkcii: uchebnoe posobie [Typology of Genres of Contemporary Screen Production: Training Manual]. Moscow: Institute of Contemporary Art Press, 1997. 62 p.

2. *Gol'dberg Z.* Chajkovskij B. // Muzykal'naja jenciklopedija: v in 6 t. / gl. red. Ju. V. Keldysh [Musical Encyclopedia: 6 Vol. / Ed. Yu. V. Keldysh]. Moscow: Sov. jenciklopedija Press, 1982. Vol. 6. Clm. 170–171.

3. *Ovsjankina G.* Muzyka k radioskazkam B. A. Chajkovskogo: zhanrovo-stilisticheskij aspekt [Radio Tales by B. Tchaikovsky: Genre-stylistic Aspect] // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija [Modern Problems of Science and Education]. 2014. № 6; URL: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=17068.

4. *Chernyshov A.* Kinomuzyka: teorija tehnologij [Film Music: Theory of Technology] // Mediamuzyka [Media Music]. 2014. № 3. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_2.html.

5. *Shak T.* Muzyka v strukture mediateksta: monografija [Music in the Structure of Media Text: Monograph]. Krasnodar: Krasnodar State University Of Culture Press, 2010. 356 p.

МУЗЫКА Б. А. ЧАЙКОВСКОГО К КИНОФИЛЬМУ «ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА»: АВТОРСКАЯ ТРАКТОВКА ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ

Актуальность темы исследования обусловлена значением музыкального решения кинофильма «Женитьба Бальзаминова» для развития отечественного музыкального кино. Музыка Б. А. Чайковского к кинофильму К. Н. Воинова изучается с целью выявления подхода композитора к соотношению принципов кинодраматургии и музыки. Для достижения цели поэтапно решаются задачи дифференциации музыкального материала по признакам его обусловленности драматургическими функциями и корреляции с видеорядом, выявления его роли в воплощении сюжетно-драматургического замысла. Музыка фильма характеризуется по сферам творчества (авторская и цитируемая, народная и церковная), жанровой принадлежности (песенная, танцевальная, военная маршевая, духовно-религиозная) и степени авторского преобразования (аранжировки и обработки). Функции музыки выявляются в связи со способом введения (внутрикадровые и закадровые музыкальные эпизоды). Делаются выводы о принципиально новом решении музыки кинокомедии, созданной на основе водевильной драматургии А. Н. Островского. О новизне подхода свидетельствуют особенности взаимодействия музыки и кинодраматургии, такие как полифония музыки и действия, применение принципа инструментального обобщения, развитие в отдельных номерах и музыке кинофильма в целом (лейттемы); значимость музыкального компонента в создании совершенного художественного целого.

Ключевые слова: музыкальная кинокомедия, внутрикадровая и закадровая музыка, музыкальная характеристика, лейттема, инструментальное обобщение.

B. TCHAIKOVSKY`S MUSIC FROM THE MOVIE "THE MARRIAGE OF BALZAMINOV": THE AUTHOR'S INTERPRETATION OF DRAMATURGICAL FUNCTIONS

The relevance of the research topic is due to the music solution of the film "The Marriage of Balzaminov" being important for the development of Russian musical cinema. Music by B. Tchaikovsky from K. N. Voinov's film is studied with the aim to identify composer's approach to the correlation between the principles of screenwriting and music. In order to achieve the goal, the author gradually differences the musical material according to the signs of its conditionality by dramatic functions and correlation with the video, reveals its role in the embodiment of the plot-dramatic plan. The article characterizes the OST by areas of creativity (composer's and quoted – national and religious one), as well as by genre (song, dance, military marching, spiritual and religious) and the extent of the transformation of the material provided by the composer (arrangement and treatment). Functions of music are identified in connection with the mode of their entrance into film (inter-screen and off-screen episodes of the music). Conclusions are drawn about the fundamentally new music solution of the comedy, created on the basis of the vaudeville dramaturgy by A. N. Ostrovsky. The novelty of the approach is evidenced by the peculiarities of the interaction between music and cinematography, such as the polyphony of music and action, the application of the principle of instrumental generalization, the development in individual music sections and the OST as a whole (leitmotif); the importance of musical component in the creation of a perfect artistic whole.

Key words: musical comedy, inter-screen and off-screen music, musical characteristics, leitmotif, instrumental synthesis.

Планида Мария Юрьевна
аспирантка Ростовской государственной
консерватории им. С. В. Рахманинова,
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: planida.mari@mail.ru

Maria Yu. Planida
Postgraduate student at the Department of Music History
Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: planida.mari@mail.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

10.24411/2076-4766-2017-12009

А. В. ПЧЕЛИНЦЕВ
Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке

АКАДЕМИЧЕСКИЕ НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: В ПОИСКАХ НОВОЙ ЗВУКОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

История развития русского народного инструментария наглядно свидетельствует о неуклонной тенденции перехода их из разряда чисто фольклорных в академические. Предпосылками этого стало значительное расширение жанровых и стилевых границ исполняемой музыки, прежде всего – классической, прочно вошедшей в репертуар этих инструментов. Сольно-концертное исполнительство на домре и балалайке стало магистральным направлением, в русле которого осуществлялись поиски новых художественных возможностей инструментария. Мощным импульсом для расширения репертуара послужило также обращение к современной музыке, значительно обогатившей исполнительскую палитру новыми приёмами техники игры.

Неизбежный путь к академизации прошли как одноголосные, так и многоголосные инструменты. Следует согласиться с мыслью о том, что «чуть ли не вся изначальная история инструментов, теперь уже давно и безоговорочно признанных в качестве академических, – это путь из народных в профессиональные, а основные этапы этого пути у разных инструментов во многом были сходными» [6, с. 30]. Однако здесь необходима существенная оговорка: при всем сходстве этих путей совершенно различными оказывались чисто практические вопросы аранжировки, переложения, транскрипции, которые требовали своевременного научного осмысления.

Балалайка и домра стали инструментами, которые, усилиями композиторов и исполнителей на протяжении прошлого столетия, несли прежде всего просветительскую миссию, с помощью которых академическое музыкальное искусство становилось доступным для широких масс. Об этом пишет М. Имханицкий: «Инструментами, с помощью которых можно было наиболее эффективно решать важнейшие задачи развития массовой музыкальной культуры общества, стали те, которые были наиболее приспособлены для любительского исполнительства. Наряду с гармоникой таковыми стали балалайка, домра, мандолина и гитара» [3, с. 169]. С тех пор прошло много лет, и задачи исполнительства на народных инструментах заметно изменились, во многом благодаря многообразию возможностей, открытых практикой.

Преодолению определённой инерции восприятия струнных народных инструментов как только фольклорных, послужила деятельность замечательных музыкантов – композиторов и исполнителей на домре – А. Цыганкова, С. Лукина, М. Горобцова, В. Круглова; творчество балалаечников-транскрипторов, таких, как Б. Трояновский, А. Доброхотов, П. Нечепоренко, А. Данилов, А. Горбачев и др. Ими созданы обработки образцов народной музыки, отмеченные высокими художественными достоинствами.

В 80-е годы XX века тенденцию использовать достижения современной музыки в транскрипциях для народных инструментов чутко уловила В. Васина-Гроссман. «Чем ближе к современности, – пишет учёный, – тем активнее элементы народного искусства переосмысливаются композиторами, тем смелее ставятся в новый, иногда неожиданный контекст» [1, с. 144]. Задачи тембрового переосмысления народных инструментов потребовали введения в практику особых исполнительских приемов. Однако не только они стали индикатором новой трактовки струнных народных инструментов, хотя и были внешним её проявлением, техническим ресурсом и средством выразительности. Определяющей оказалась сама возможность новой интерпре-

тации образцов мировой музыкальной классики, а также современных сочинений, поскольку специфический тембр народных инструментов, «инсталлированный» в контекст современной интонационности, приобрёл новое семантическое значение. Наиболее ярко оно проявилось там, где народный инструментарий погружался в непривычную для себя интонационную среду, например, в джаз. Независимо от жанровой принадлежности первоисточника, сольно-концертное и ансамблевое исполнительство на народных инструментах по-разному вырабатывало способы и средства трансформации, опирающиеся не только на специфику самого инструментария, но и те художественные задачи, которые в этих двух видах деятельности осуществлялись совершенно различными способами.

И домра, и балалайка прошли отличные друг от друга пути к академизации. Так, домра, которая была профессиональным инструментом скоморохов, достигнув своего расцвета в XVII веке, на долгое время – почти на двести лет – «вышла из употребления вместе с исчезновением исполнителей» [2, с. 82]. Возрождение инструмента пришлось на рубеж XIX–XX веков, однако стремительным развитием искусства игры на домре отмечена лишь вторая половина прошлого столетия.

Во многом благодаря многочисленным переложениям сложился комплекс приёмов, учитывающий технические и выразительные особенности инструмента. К ним относятся: приём расширения диапазона с помощью перестройки нижней струны e^1 на секунду или терцию, перенесение отдельных звуков, мотивов, фраз в другую октаву, транспозиция оригинала в другую тональность, изменение архитектуры гаммообразных и арпеджированных фигур, их фактурное преобразование и многие другие. Об этом подробно пишет Т. Смирнова [6]. Весь арсенал технических средств аранжировки призван, прежде всего, раскрыть в иной звуковой среде новые, порой неожиданные грани образного строя первоисточника с помощью темброво-регистровых, артикуляционных и фактурных приёмов.

Творчество композиторов, внёсших весомый вклад в развитие домрового репертуара, отмечено различными подходами к первоисточнику. Примером может служить обработка русской народной песни «Травушка-муравушка», выполненная А. Цыганковым. Она представляет собой фантазию на заимствованную тему, каждое варьированное проведение которой демонстрирует различные виды техники, включая такие колористические приемы игры, как двойные искусственные флажолеты, пиццикато левой рукой, а также фактурные комбинации арпеджированных и гаммообразных фигур обыгрывания интонаций темы, рассредоточенных по всему диапазону инструмента.

Такой тип работы с первоисточником, где, наряду с трансформацией художественного образа, решаются исполнительские задачи виртуозного плана, требует приёмов и техники композиторского письма. Хотя, и здесь удельный вес композиторского начала находится в прямой зависимости от поставленных задач: виртуоз в большей степени заинтересован в том, чтобы, во всей полноте, представить, в первую очередь, технические возможности инструмента.

Показателен и другой пример работы с первоисточником, ставшим основой для создания совершенно самостоятельного произведения, где тембровое перевоплощение звукового образа домры дает удивительный художественный результат. «Григ-сюита» для домры и фортепиано С. Лукина, одного из выдающихся исполнителей современности, представляет собой образец стилистического переинтонирования первоисточника. Произведение обнаруживает несколько видов транскрипторской работы; все они направлены на реализацию драматургического замысла, который состоит в постепенном изменении образного строя сюиты.

Светлая григовская лирика представлена пьесами «Утро» (из оркестровой сюиты к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт») и «Ноктюрн» (из «Лирических пьес» для фортепиано). Степень внедрения в авторский текст здесь еще незначительна. Транскрипторский замысел состоит в усилении звукоизобразительности (путём введения виртуозной каденции в пьесе «Утро») и тонкой передаче поэтического колорита «Ноктюрна». Тембровое переосмысление григовского оригинала проявляется в момент драматургического перелома, в разделе «Шествие гномов» (из «Лирических пьес»). Здесь каждое новое проведение темы приобретает то утрированно гротесковые, то демонические или саркастические черты. Фактурное преобразование регулярной ритмики оригинала направлено на внедрение фигурационных мелодических конструкций, в скрытом двухголосии которых обнаруживается мелодическое ядро. Обилие колористических приемов, резкая, синкопированная ритмика, «метания» по регистрам, динамические «взрывы», виртуозные взлеты трехструнных glissando не только мастерски подчеркивают авторский замысел, но и рождают в версии С. Лукина персонифицированность звуковых образов.

Линию драматических образов продолжает «Смерть Озе» (из сюиты «Пер Гюнт»). Транскриптору удается очень точно передать всю палитру горестных эмоций. Этому способствует и выбранный динамический план, отражающий

диапазон переживаний – от тихого внутреннего созерцания до ярких эмоциональных всплесков. Транскрипция убедительно демонстрирует выразительные возможности инструмента, вполне конкурирующего (вопреки своей природе) с человеческим голосом.

Иные методы транскрипторской работы использованы в пьесе «В пещере горного короля» (из сюиты «Пер Гюнт»), в драматургическом плане продолжающей линию драматических образов. В этой части неизмеримо возрастает роль тембрового начала, но главным средством выразительности становится трансформация самой темы. Её интонации, искусно вплетённые в канву «perpetuum mobile», теперь лишь угадываются в кружеве шестнадцатых на фоне синкопированного баса. Фактурные преобразования каждого нового проведения темы, изменение её ритмического облика, логично подводят к аккордовой кульминации.

Приведённые выше примеры переложений для домры не претендуют на всю полноту охвата технических и выразительных возможностей инструмента, а лишь в некоторой степени приоткрывают отдельные грани творческого процесса транскриптора.

Заметную эволюцию претерпело также и современное балалаечное исполнительство, где переложения классической музыки стали неотъемлемой частью концертного репертуара. Технология трансформации оригинального музыкального текста для балалайки существенно отличается от принципов его преобразования для домры. Традиции аранжировки академической музыки для балалайки имеют более глубокие корни. Исследование, проведённое М. Паршиным, выявило, что «ещё в конце XVIII века деятельность профессиональных музыкантов и музыкально образованных любителей нередко выражалась в исполнении музыки европейской традиции, нетипичной для народного творчества, что более чем на столетие предвосхитило реформы В. В. Андреева и появление сольного виртуозного исполнительства академической направленности на балалайке» [4, с. 32].

Несовершенство первых опытов по переложению академической музыки для балалайки в начале XX века было обусловлено неразвитой техникой игры и низким образованием исполнителей. Упрощение всех компонентов фактуры с целью обеспечения доступности произведения для музыкантов-любителей, нередко приводило к искажению оригинала – изменению мелодического рельефа и ритмического рисунка. Слабые стороны таких обработок часто компенсировались партией фортепиано, в которую добавляли гармонические голоса и подголоски, что делало совместное звучание двух инструментов более выразительным.

Постепенная кристаллизация методов трансформации в творческой деятельности выдающихся балалаечников 30–40-х годов прошлого века существенно повлияла на формирование статуса балалайки как академического инструмента. Главной заботой транскрипторов того времени стала выразительность звучания. Средства достижения этого были разными. Если для Н. Осипова основным приёмом трансформации было перенесение оригинала в удобную для балалайки тональность, то для П. Нечепоренко характерно стремление создать собственный музыкальный текст, основанный «на оригинальном развитии авторского материала» [5, с. 16].

В балалаечных транскрипциях второй половины XX века в целом сохраняются пути, намеченные П. Нечепоренко. Продолжается поиск способов компенсации искажений авторского текста, неизбежных при переложении. Появляются транскрипции скрипичной («Фолия» А. Корелли–Ф. Крейслера в обработке Ш. Амирова) и симфонической музыки («Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского в транскрипции А. Данилова). Вырабатываются новые исполнительские приёмы воспроизведения оригинала, расширяются технические и выразительные возможности инструмента.

Таким образом, стремительное развитие искусства аранжировки для струнных народных инструментов как главного средства расширения репертуара послужило не только мощным импульсом развития инструментария, но и появлением совершенно новой, на основе тембрового переинтонирования, трактовки звуковой идентичности балалайки и домры, значительному расширению их выразительных средств в результате адаптации к новым жанрово-стилистическим условиям.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васина-Гроссман В.* К вопросу о критериях национального и современного // Советская музыка на современном этапе: статьи и интервью. М.: Советский композитор, 1981. С. 143–164.

2. *Вертков К.* Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.

3. *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах:

учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.

4. *Паршин М.* Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции: дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 2013. 231 с.

5. *Паршин М.* Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции: автореф. дис. … канд. иск. Магнитогорск, 2013. 30 с.

6. *Смирнова Т.* Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве: дис. … канд. иск. Воронеж, 2016.168 с.

REFERENCES

1. *Vasina-Grossman V.* K voprosu o kriterijah nacional'nogo i so-vremennogo [To the Issue of National and Modern Criteria] // Sovetskaja muzyka na sovremennom jetape: stat'i i interv'ju [Soviet Music at the Present Stage: Articles and Interviews]. Moscow: Sovetskij kompozitor Press, 1981. P. 143–164.

2. *Vertkov K.* Russkie narodnye muzykal'nye instrument [Russian Folk Musical Instruments]. Leningrad: Muzyka Press, 1975. 280 p.

3. *Imhanickij M.* Istorija ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah: uchebnoe posobie [History of Russian Folk Instruments Performing: Textbook]. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music Press, 2002. 351 p.

4. *Parshin M.* Razvitie iskusstva koncertnoj balalaechnoj trans-kripcii: dis. ... kand. isk [Development of the Art of Balalaika Concert Transcription: PhD Thesis]. Magnitogorsk, 2013. 231 p.

5. *Parshin M.* Razvitie iskusstva koncertnoj balalaechnoj trans-kripcii: avtoref. dis. … kand. isk [Development of the Art of Balalaika Concert Transcription: Synopsis for the PhD Thesis]. Magnitogorsk, 2013. 30 p.

6. *Smirnova T.* Transkripcionnoe tvorchestvo v sovremennom domrovom iskusstve: dis. … kand. isk [Transcription Works in Contemporary Domra Art: PhD Thesis]. Voronezh, 2016. 168 p.

АКАДЕМИЧЕСКИЕ НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: В ПОИСКАХ НОВОЙ ЗВУКОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Статья посвящена роли аранжировки в становлении домры и балалайки как инструментов академической традиции. Поиск новых выразительных возможностей рассматривается в русле сольно-концертного исполнительства. Важным компонентом здесь стало значительное расширение жанровых и стилистических границ исполняемой музыки, прежде всего – классической. Обозначены условия преодоления инерции восприятия струнных народных инструментов как только фольклорных. Стремительное развитие новых исполнительских приемов рассматривается как средство тембрового переосмысления струнных народных инструментов. Их специфические темброво-регистровые качества в контексте современной интонационности приобретают новое выразительное значение. В качестве примеров транскрипторской работы для домры приводится краткий анализ нескольких произведений. В одном из них трансформации художественного образа первоисточника сопутствует решение задач виртуозного плана. Другой пример дан как образец стилистического переинтонирования первоисточника, как сплав двух композиторских начал. В силу исторических условий развитие искусства транскрипции для балалайки имеют более длительную историю. В его основе лежит путь от упрощенной интерпретации образцов начала прошлого века к аранжировкам и транскрипциям на основе строгого отношения к авторскому первоисточнику, созданию собственного музыкального текста через расширение технических и выразительных возможностей инструмента. Стремительное развитие искусства аранжировки для струнных народных инструментов послужило не только мощным импульсом развития инструментария, но и основанием совершенно новой, на основе тембрового переинтонирования, трактовки звуковой идентичности балалайки и домры, значительному расширению их выразительных возможностей в результате адаптации к новым жанрово-стилистическим условиям.

Ключевые слова: аранжировка, транскрипция, домра, балалайка, тембровое переосмысление, стилистическое переинтонирование.

ACADEMIC FOLK INSTRUMENTS: IN THE SEARCH OF A NEW SOUND IDENTITY

The article is devoted to the role of arrangement in the formation of domra and balalaika as instruments of academic tradition. The search for new expressive possibilities is considered in the context of solo-concert performing. An important component here was a significant expansion of genre and stylistic boundaries of the performed music, first of all – the classical one. The article describes the conditions which are to overcome the inertia of perception of stringed folk instruments as only folk ones. The rapid development of new performing techniques is considered to be the means of rethinking of stringed folk instruments' timbre. Their specific timbre-register qualities acquire a new expressive meaning in the context of modern intonation. A brief analysis of several works is given as examples of transcriptional work for domra. In one of them, the transformation of artistic image of the primary source is accompanied by the solution of virtuoso issues. Another example given as a model of stylistic re-intoning of the primary source, and also as a fusion of origins by two composers. Due to historical conditions, the development of transcription art for balalaika have a longer history. It is based on the way from a simplified interpretation of the samples that belong to the beginning of the last century – to arrangements and transcriptions based on a strict attitude to the author's source, creating their own musical text through the expansion of technical and expressive capabilities of the instrument. The rapid development of arrangement art for stringed folk instruments served not only as a powerful impetus to the development of instruments, but also as the basis for a completely new significant expansion of their expressive possibilities. It is a result of adaptation to new genre-stylistic conditions, based on timbre re-intoning, interpretation of the sound identity of balalaika and domra.

Key words: arrangement, transcription, domra, balalaika, timbral rethinking, stylistic re-intoning.

Пчелинцев Анатолий Васильевич
профессор кафедры философии, истории,
теории культуры и искусства
Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке
Россия, 123060, Москва
e-mail: avepchelintsev@gmail.com

Anatoliy V. Pchelintsev
Professor at the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art
Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 123060, Moscow
e-mail: avepchelintsev@gmail.com

10.24411/2076-4766-2017-12010

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

К ВОПРОСУ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ЧЕТЫРЁХСТРУННОЙ ДОМРЫ

Изучение этнических музыкальных культур – значимое направление в современной науке о музыке. Проблематика этой сферы исследований разнообразна: специфика содержания, исполнительские традиции, репертуар, музыкальное оформление обрядов, строение и история народных инструментов и др. В контексте разного рода работ, посвященных изучению народных музыкальных инструментов, наименее исследована история четырехструнной домры. Вместе с тем, этот инструмент остается актуальным для музыкальной практики, он широко применяется в народных ансамблях и оркестрах, используется как солирующий, привлекает внимание современных композиторов. Цель данной статьи – создать максимально полную картину его эволюции.

Говоря об истоках инструмента, следует отметить, что домра в современном виде – инструмент, воссозданный трудами мастеров. Доподлинных исторических памятников, указывающих на бытующую сегодня его конструкцию – не существует. Рассмотрим основные гипотезы происхождения инструмента. Найденные и представленные в трудах М. И. Имханицкого свидетельства указывают на наличие в культурной среде XI–XVII вв. лютневидного струнно-щипкового инструмента, предположительно, «прародителя» домры. Уточняя, автор указывает на три версии его происхождения: от восточного танбура, лютни и украинской кобзы [2]. Такая многоплановая гипотеза выглядит весьма противоречивой в контексте историко-культурной панорамы славянства. Рассматривая критически версию о восточном происхождении домры, достаточно сравнить ее конструкцию с разновидностями танбура – согласно изображенным в документах музыкальным инструментам сходство заметно, но минимально (*Илл.* 1).

Например, сравнивая гриф и головку танбуровидного инструмента думбыры с домровыми, внешняя близость прослеживается, но на этом сходство исчерпывается.

Версия о происхождении домры от лютни так же выглядит не до конца убедительной. Адам Олеарий, немецкий путешественник и географ, в своем труде «Описание путешествия в Московию» изобразил на гравюре скоморохов [*Илл.* 2], и назвал инструмент в руках одного из них лютней [10, с. 19].

Однако К. А. Вертков отмечает, что в XVI–XVII вв. термин «лютня» трактовался экстенсивно: им назывался любой незнакомый народный инструмент [1, с. 80]. М. И. Имханицкий указывает, [4, с. 7] что название «лютня» не было характерно для народного музыкального инструментария. Таким образом, эта версия является еще менее состоятельной, чем гипотеза происхождения домры от тамбура.

Нельзя не осветить версию профессора В. Н. Ивко[1], изложенную в статье «Украинская домра: у истоков родословной» [6]. К наиболее неоспоримым тезисам данной статьи можно отнести установленный факт наличия скоморошества в Киевской Руси, инструментарий самих скоморохов, и изображения (предположительно) домры на стенах храмов.

Украинские истоки происхождения инструмента отмечает Т. А. Литвинец: «<…> скоморошество уничтожалось только на землях, входивших в состав Московского царства, тогда как большие территории, ныне известные как правобережная Украина, некогда принадлежавшие Киевской Руси, на которых происходило зарождение и развитие домрового исполнительства, не были подчинены царю Алексею Михайловичу, поскольку в *1648–1649 и 1652–1653 гг.* когда происходило истребление скоморошества, они входили в состав других государств – сначала Великого княжества Литовского, а затем Речи Посполитой. Домровое исполнительство здесь продолжало развиваться, однако следы украинской домры также теряются и причины этого явления требуют тщательного изучения [курсив мой – И. К.]» [8, с. 110].

Итак, рассмотрев различные гипотезы происхождения домры, представляется, что наиболее аргументированным и исторически достоверным является предположение Имханицкого об идентичности домры и кобзы (и её разно-

видностей) в период с XI–XV вв. Остановимся на этом подробнее. Кобза, имеющая по названию, как и домра, тюркские корни, была занесена на территории нынешних Польши, Украины, Венгрии в виде «кобыза» во времена миграции Гуннов, т. н. «Великого переселения народов» (4–5 столетие н. э.). В силу этого, к моменту зарождения скоморошества кобза уже бытовала на территории Киевской Руси и Новгорода, что подтверждается арабским путешественником Ибн Даста (X век): «Есть у них разного рода лютни, гусли и свирели. Их свирели длиной в два локтя, лютня же восьмиструнная…». [2, с. 45]. Т. е. во времена сооружения собора Софии Киевской (первая половина XI века), вполне возможно, что распространение кобзы осуществляли именно скоморохи. Принятие данного факта формирует гипотезу о восточной экспансии кобзы, как предшественника домры, через западные земли. Кобза, как прототип четырёхструнной домры, представляет интерес и в силу таких её особенностей как музыкальный строй, наличие хроматического деления ладками, общая конструкция инструмента.

Впервые инструмент домра был физически воплощен в конце XIX века стараниями Н. П. Фомина и В. В. Андреева на основе найденного А. А. Мартыновой (сестра С. А. Мартынова[2] – участника андреевского кружка) в Вятской губернии (непосредственно в Вятке, ныне – Киров) прототипа данного инструмента со сферическим корпусом. В диссертационной работе В. В. Махан подробно излагается тот факт, что в своих рукописях В. В. Андреев указывает именно на гипотетическую принадлежность этого инструмента домре [9].

Как известно, согласно указам царя Алексея Михайловича 1648–1649 и 1652–1653 гг., деятельность скоморохов запрещалась и их инструментарий (включая домру) было велено изымать и уничтожать. Спустя 35 лет, после указанных событий, встречается первое письменное упоминание о другом музыкальном инструменте – балалайке. Содержится оно в документе от 13 июня 1688 года «Память из Стрелецкого приказа в Малороссийский приказ», хранящегося в Российском государственном архиве древних актов, в котором, среди прочего, сообщается, что в Москве: «<…> в Стрелецкий приказ приведены арзамасец посадский человек Савка Фёдоров сын Селезнев да Шенкурского уезду дворцовой Важеской волости крестьянин Ивашко Дмитриев, а с ними принесена балалайка для того, что они ехали на извозничье лошади в телеге в Яуские ворота, пели песни и в тое балалайку играли и караульных стрельцов, которые стояли у Яуских ворот на карауле, бранили <…>» (Цит. по: [11]). Здесь важно указать на то, что первые известные образцы балалайки имели сферический корпус, три струны и короткий гриф, в связи с чем формируется потенциально фундаментальный вопрос о происхождении инструмента: не являлась ли «балалайка» трансформированной домрой?

М. И. Имханицкий, сопоставляя разновидности балалаек со сферическим корпусом на изображениях XVIII – первой половины XIX вв. с изображениями домр XVI–XVII вв., приходит к выводу, что «преобразование домры в балалайку явилось процессом эволюции единого грифного щипкового инструмента» [4, с. 81]. Однако в контексте исторической ретроспективы (вследствие указа царя Алексея Михайловича и боязни последующих репрессий) эволюции как таковой могло и не произойти, а бытующий в крестьянской среде инструмент домра мог быть просто переименован. На это тоже указывает М. И. Имханицкий: «<…> именно после жестокого “антискоморошьего” царского указа 1648 года, когда само название “домра” стало небезопасным даже произносить, скорее всего, и начал распространяться ее фольклорный вариант самодельного производства с безобидным названием “балалайка”. Ведь инструмент, любимый в народе, отразивший изменения в нормах самого музыкального мышления, не мог полностью исчезнуть, как не исчезли после царского указа и другие русские народные инструменты» [5, с. 82].

Из вышеизложенного следует, что все возможные гипотезы происхождения не отрицают того факта, что до первых упоминаний об инструменте с установившимся названием «домра» (предположительно начало XVI в.), существовал струнно-щипковый инструментарий, различный по конструкции и количеству струн. Как и у европейских народов, так и на территориях азиатских и славянских земель, попадающие туда струнно-щипковые музыкальные инструменты совершенствовались или упрощались непосредственно местными мастерами-кустарями, приобретая свои собственные особенности, характеристики и названия (путём трансформации и адаптации к языковой группе).

Древняя домра, как и любой музыкальный инструмент, – это продукт многовековой эволюции струнно-щипкового инструментария, на аутентичность которого влияло множество факторов, среди которых с одной стороны: прочные торговые связи с ближневосточными и европейскими государствами; с другой – частые конфликтные столкновения с государствами центральной Азии. Современная же домра – созданный руками мастеров инструмент, в котором

Андреев увидел символ национального русского единства. В полной мере это можно отнести и к четырёхструнной домре, идея создания которой состояла в расширении границ исполнительских возможностей инструмента и, соответственно, его репертуара.

Первоначально четырёхструнная домра являла собой инструмент с квартовым строем d^2–a^1–e^1–h, о чем свидетельствует выступление любительского оркестра великорусского типа «Боян» в 1908 году под управлением Дмитрия Ивановича Минаева, на котором присутствовал В. В. Андреев. Он был чрезвычайно поражен звучанием группы домр, после чего состоялся следующий диалог Минаева с Андреевым: «Посмотрите на этот инструмент. – Домра как домра. – Видите четыре струны? – Как четыре? Их должно быть три! – Четвёртая струна облегчила нам исполнение увертюры. Состав становится как бы больше <…>» [12]. Очевидно, что четвёртая струна была добавлена непосредственно оркестрантами, поскольку статус «любительского» оркестра во многом не мог удовлетворить потребности в создании новой конструкции инструмента мастером-профессионалом. Однако, несмотря на признание Андреевым этой попытки удачной, и даже конструирования мастером С. И. Налимовым пяти домр квартового строя, данный инструмент в концертной практике не прижился.

Вторая попытка расширения домрового диапазона связана с именем Григория Павловича Любимова (имя при рождении – Модест Николаевич Караулов). Именно благодаря ему, домра получила усовершенствованную конструкцию с квинтовым строем e^2–a^1–d^1–g и возможность исполнения произведений из скрипичного репертуара без надобности переложения и потери диапазона. На это указывает и М. И. Имханицкий: «Как справедливо полагал Г. П. Любимов, исполнение на струнных щипковых инструментах шедевров скрипичной музыки – без существенных звуковысотных искажений – будет иметь особенно важное значение для приобщения широких слоев населения к высоким творениям музыкально-классического наследия» [4, с. 225]. Точная дата изготовления квинтовой четырёхструнной домры до сих пор является предметом дискуссии, несмотря на то, что участники квартета Любимова, Николай Николаевич Кудрявцев (домра бас) называет годом создания 1908 [7, с. 48–49], а в найденных В. В. Махан материалах, Сергей Николаевич Тэш (домра альт) относит создание домры-примы мастером С. Ф. Буровым к 1911 году [9, с. 126].

Конструирование практически в один период родственных, но принципиально разных по строю, тембру домр, способствовало мощному толчку в развитии народного инструментария. Ярая борьба сторонников трёх- и четырёхструнной домр, запечатленная в массовой прессе, создание мастерских по серийному производству инструментов, организация оркестров великорусского типа – в эпохальном смысле именно фрондёрство Андреева и Любимова и их в хорошем смысле соперничество, – все эти факторы содействовали не только развитию любительского домрового исполнительства, но и профессионального, направившего домру, как трёх-, так и четырёхструнную, на путь академического инструмента.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Валерий Никитович Ивко – профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (г. Киев, Украина), домрист, член Национального союза композиторов Украины.

[2] С. А. Мартынов – участник андреевского кружка, согласно М. И. Имханицкому – первый исполнитель на малой домре в составе Великорусского оркестра. Сведений о датах рождения и смерти установлено не было.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вертков К.* Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.

2. *Ибн-Даста Абу-Али Ахмед Бен Омар.* Известия о хозарах, буртасах, болгарах, мадьярах, славянах и руссах / Пер. и ком. Д. А. Хвольсона, СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1869. XIV, 199 с.

3. *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.

4. *Имханицкий М.* Становление струнно-щипковых народных инструментов в России: уч. пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 81.

5. *Имханицкий М.* У истоков русской народной оркестровой культуры. /. М.: Музыка, 1987. с. 82.

6. *Івко В.* Українська домра: у витоків родоводу // Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру. Матеріали Всеукраїнскої научно-практичної конференції до 100-річчя Київскої консерваторії (НМАУ імені П. Чайковского). К., 2012. С. 20–32.

7. *Кудрявцев Н.* Любимов Григорий Павлович // За пролетарскую музыку. 1931. № 10. С. 48–49.

8. *Литвинец Т.* К вопросу об историческом происхождении современной домры. URL: http://prokofiev-academy.ru/index.php/ru/49-nauchnyj-sbornik-muzykalnoe-iskusstvo/330-litvinets-t-a-k-vo-prosu-ob-istoricheskom-proiskhozhdenii-sovremen-noj-domry. С. 106–117.

9. *Махан В.* Домра в России: истоки и возрождение: дис. ... канд. иск. М., 2017. 290 с.

10. *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / Пер. А. М. Ловягина. СПб.: А. С. Суворин, 1906. XXXII, 582 с.

11. РГАДА. Ф. 229. Оп. 1. Ед. хр. 189. Малороссийский приказ, г. Москва. 1617–1701 гг.

12. РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 738. 16 *л.* Минаев, Д. И. Из моих воспоминаний об Андрееве. 1954 г.

REFERENCES

1. *Vertkov K.* Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty [Russian Folk Musical Instruments]. Leningrad: Muzyka Press, 1975. 280 p.

2. *Ibn-Dasta Abu-Ali Ahmed Ben Omar*. Izvestija o hozarah, burtasah, bolgarah, mad'jarah, slavjanah i russah [News of Khozars, Burtas, Bulgarians, Magyars, Slavs and Russ] / Per. i kom. D. A. Hvol'sona [Translation and commentary by D. A. Hvolson], Saint-Petersburg: Printing house of the Imperial Academy of Sciences, 1869. XIV, 199 p.

3. *Imhanickij M.* Istorija ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah [History of Russian Folk Instruments Performing]. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music Press, 2002. 351 p.

4. *Imhanickij M.* Stanovlenie strunno-shhipkovyh narodnyh instrumentov v Rossii: uch. posobie [Formation of Folk Stringed Instruments in Russia: Textbook]. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music Press, 2008. 370 p.

5. *Imhanickij M. U* istokov russkoj narodnoj orkestrovoj kul'tury [At the Origins of Russian Folk Orchestra Culture]. Moscow: Muzyka Press, 1987. P. 82.

6. *Ivko V*. Ukraïns'ka domra: u vitokiv rodovodu [Ukrainian Domra: at the Origins of the Pedigree] // Stolichna kafedra narodnih instrumentiv jak metodologichnij centr zhanru. Materiali Vseukraïnskoï nauchno-praktichnoï konferencii do 100-richchja Kiïvskoï konservatoriï (NMAU imeni P. Chajkovskogo) [Capital Department of Folk Instruments as a Methodological Center of the Genre. Proceedings of the All-Ukrainian Scientific-practical Conference to the 100th Anniversary of the Kiev Conservatory (P. I. Tchaikovsky NMAU.)]. Kiev, 2012. P. 20–32.

7. *Kudrjavcev N.* Ljubimov Grigorij Pavlovich [Lyubimov Grigory Pavlovich] // Za proletarskuju muzyku [For Proletarian Music]. 1931. № 10. P. 48–49.

8. *Litvinec T. K* voprosu ob istoricheskom proishozhdenii sovremennoj domry Jelektronnyj resurs. [To the Issue of the Historical Origin of Modern Domra] / T. A. Litvinec. URL: http://prokofiev-academy.ru/index.php/ru/49-nauchnyj-sbornik-muzykalnoe-iskusstvo/330-litvinets-t-a-k-voprosu-ob-istoricheskom-proiskhozhdenii-sovremennoj-domry. P. 106–117.

9. Mahan V. Domra v Rossii: istoki i vozrozhdenie: dis. ... kandidata iskusstvovedenija [Domra in Russia: Origins and Revival: PhD Thesis]. Moscow, 2017. 290 p.

10. Olearij A. Opisanie puteshestvija v Moskoviju i cherez Moskoviju v Persiju i obratno [Description of the Travel to Moskovia and through Moskovia to Persia and Back] / Per. A. M. Lovjagina [A. Oleary. Translation by A. M. Lovyagin]. Saint-Petersburg: A. S. Suvorin Press, 1906. XXXII, 582 p.

11. RGADA. F. 229. Op. 1. Ed. hr. 189. Malorossijskij prikaz [Ruthenian Order], Moscow, 1617–1701.

12. RGALI. F. 2767. Op. 1. Ed. hr. 738. 16 l. Minaev, D. I. Iz moih vospominanij ob Andreeve [From my Memories about Andreev]. 1954.

Илл. 1. Разновидности танбуров

Илл. 2. Гравюра первой половины XVII ст. из книги А. Олеария

К ВОПРОСУ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ЧЕТЫРЁХСТРУННОЙ ДОМРЫ

В данной статье рассматриваются существующие версии происхождения народного струнно-щипкового инструмента домра, упорядочиваются в историческом контексте этапы создания современного её образца, попыток расширения диапазона и конструктивных преобразований с воплощением четырёхструнных домр квинтового строя. Устанавливается принадлежность домры к украинскому народному инструментарию – кобзе, её преемственность восточным инструментам периода 4–5 столетия нашей эры. Подчеркивается важность последующих поисков свидетельств, изобразительных и письменных памятников о кобзе и домре на территориях современных Беларуси, Украины, Польши, Румынии, и других соседних стран. Автор статьи указывает на вероятность переименования домры в балалайку, исходя из установленной в исторических документах 17 века параллели бытования инструментов и конструкционных особенностей. В статье затрагивается вопрос о преобразовании непосредственно местными мастерами-кустарями попадающих к ним музыкальных инструментов с территорий соседствующих западных и восточных государств. Указывается значимость соперничества В. В. Андреева и Г. П. Любимова как импульс к развитию домрового искусства, созданию оркестров и оригинального репертуара, становления на путь академизации инструмента. Статья оснащена примерами изображений для детализации представлений о сущности инструментов.

Ключевые слова: народные инструменты, четырёхструнная домра, кобза, академизация исполнительства.

HISTORICAL EVOLUTION OF A FOUR-STRINGED DOMRA

In the present article, the author examines the existing versions of the origin of the domra, a folk string-plucked instrument. Such stages as creating its modern model, attempts of expanding the range, constructive transformations as well as the creation of the four-stringed domra tuned in perfect fifths are arranged in the historical context. The article also deals with establishing the ownership of the domra to the Ukrainian folk instrument kobza together with the continuity of the former in eastern musical instruments of the 4th-5th centuries AD. The importance of the subsequent search for relics, fine and written monuments about kobza and domra in the territories of modern Belarus, Ukraine, Poland, Romania, and other neighboring countries is underlined. The author of the article develops the idea of probable renaming the domra in the balalaika based on co-existing instruments and specific design features established in historical documents of the seventeenth century. The article touches upon the issue of the transformation directly by local crafters of the musical instruments that came to them from the territories of the contiguous western and eastern states. Rivalry between V. Andreev and G. Lyubimov is represented as an impetus to developing the domra art by means of creating orchestras and an original repertoire as well as to making an academic path for the instrument. The article contains examples and images for detailing the instruments.

Key words: folk instruments, four-stringed domra, kobza, academic path for artistic performance.

Иван Владимирович Козлов
соискатель кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: ivan-kozlov-domra@yandex.ru

Ivan V. Kozlov
applicant of the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: ivan-kozlov-domra@yandex.ru

10.24411/2076-4766-2017-12011

А. В. ПАСТУХОВ

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского

МЕЖДУНАРОДНОЕ ОБЩЕСТВО ДВОЙНОЙ ТРОСТИ (IDRS): РОЛЬ В РАЗВИТИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ФАГОТЕ

Фаготное исполнительство конца XX – начала XXI столетий переживает настоящий расцвет: растущий интерес слушателей и музыкантов, современные коммуникативные и технические возможности способствовали росту количества и качества исполнителей, появлению сообществ, конкурсов, обогащению оригинального репертуара, популяризации исполнительства на фаготе, развитию сферы музыковедения, посвящённого широкому кругу вопросов истории и теории фаготной практики. При этом научная мысль сегодня не охватывает весь комплекс современных тенденций и явлений фаготного исполнительства, вследствие чего возникает определенный разрыв между теорией и практикой. Одна из поставленных в данной статье задач состоит в освещении специфики деятельности обществ и ассоциаций фаготистов на примере Международного общества двойной трости (International Double Reed Society – IDRS), что позволяет выявить один из самых актуальных процессов в современной фаготной практике, определяющих нынешнее состояние исполнительства на фаготе и наметить векторы его дальнейшего развития.

Цель статьи – дать оценку деятельности Международного общества двойной трости (IDRS) в аспекте становления организационно-коммуникативных связей в современном фаготном исполнительстве.

Активное развитие исполнительства на фаготе повлекло за собой рост количества исследований о фаготном исполнительстве – научных, методических, социологических, публицистических. Показательно, что большинство теоретических публикаций посвящено, как правило, исследованию истории фаготного искусства: так, существует исследование Энтони Бэйнса (A. Baines) об истории деревянных духовых инструментов [4], работа В. Апатского по истории духового музыкального исполнительства [1], диссертации В. Попова [4] и А. Кизиляева [2], поднимающие проблемы истории фагота, и некоторые другие труды, чья тематика отвечает подобному историко-методическому направлению.

Современное отечественное музыковедение не охватывает весь комплекс существующих сегодня тенденций и явлений фаготного исполнительства, вследствие чего не полностью отражает ситуацию с исполнительством на деревянных духовых инструментах в нынешних культурно-исторических условиях. Важнейшее значение в развитии исполнительства на фаготе на современном этапе имеет деятельность обществ и ассоциаций фаготистов, которая до сих пор не становилась объектом комплексного научного исследования.

Одним из ярких маркеров состояния современного фаготного исполнительства (и шире – фаготной практики) является существование на сегодняшний день довольно большого количества обществ и ассоциаций фаготистов. Важно отметить, что многовекторная деятельность данных организаций лежит в русле передовых тенденций, характерных для процессов глобализации, в частности, в сфере культуры и искусства. Так, наиболее значимыми в этом отношении являются: International Double Reed Society (IDRS) – Международное общество двойной трости, а также национальные общества и ассоциации: Великобритании – British Double Reed Society, Японии – Japanese Double Reed Society, Нидерландов –Nederlandstalig Dubbelriet Genootschap, Финляндии – Finnish Double Reed Society (Suomen Oboe-ja Fagottiseura ry), Австралии – Australasian Double Reed Society, Испании – Asociación de Fagotistas y Oboístas de España и др.

Как правило, подобные сообщества объединяют исполнителей, педагогов, музыковедов, композиторов всего мира, причем очень часто перечисленные функции представлены в одном лице. Так, в большинстве случаев преподаватели игры на деревянных духовых инструментах одновременно являются практикующими концертными исполнителями и авторами (редакторами) многих музыкальных произведений. Одна из важных форм функционирования данных организаций – проведение конкурсов исполнителей на фаготе для различных возрастных категорий. Многие из членов таких обществ и ассоциаций продуктивно занимаются научной деятельностью, что выражается в большом количестве публикаций, участием в конференциях, семинарах, круглых столах, сим-

позиумах и т. д. Кроме того, в работе упомянутых сообществ активное участие принимают производители инструментов и аксессуаров в форме проведения выставок, презентаций, мастер-классов по изготовлению тростей и ремонту инструментов. Нельзя обойти вниманием и тот факт, что вокруг ассоциаций и обществ объединился широкий круг любителей духовой музыки.

Как мы видим, такая многовекторная организационно-коммуникативная деятельность выполняет значительную роль в процессе развития фаготного исполнительства, обеспечивая многоуровневую взаимосвязь между различными сферами фаготной практики – исполнительской, органологической, педагогической, научной, просветительской.

Все это способствует сохранению и росту интереса к академическому музыкальному искусству, что имеет особое значение в современных культурных условиях, для которых характерно огромное разнообразие стилевых направлений, новых явлений, жанров, форм и т. д.

Наиболее показательна в этом отношении деятельность самого крупного общества – International Double Reed Society (IDRS) – Международного общества двойной трости (основано в 1971 году, включает в себя более 4400 фаготистов из 56 стран). Данная организация представляет собой объединение широкого круга музыкантов, связанных с исполнительством на фаготе и гобое. Оргкомитет IDRS находится в США (г. Финксбург, штат Мэриленд), при этом различные формы работы (научные конференции, конкурсы и т. д.) проходят по всему миру.

Наиболее яркой формой деятельности IDRS является выпуск журнала «The double reed» – периодического издания научных статей, посвященного широкому кругу вопросов исполнительства на фаготе и гобое. Здесь представлена тематика, связанная с теорией и историей исполнительства на деревянных духовых инструментах, различными аспектами органологии, проблемами педагогики и методики, медицинскими проблемами, связанными с исполнительским аппаратом духовика, вопросами репертуара, презентацией новых записей исполнения на фаготе и гобое, а также с информацией о работе IDRS.

Первая публикация «The double reed» датируется 1969 г; сначала журнал выходил ежегодно, а, начиная с 1998 года – ежеквартально. На сегодняшний день насчитывается более 170 выпусков, каждый из которых содержит около 20 статей. Журнал публикует анонсы и отклики на музыкальные события, организованные обществом, информацию о новых нотных изданиях, записях исполнений и т. д.

IDRS проводит ежегодную международную научно-практическую конференцию, где представлены различные формы коммуникации между членами общества – научные доклады, круглые столы, семинары, мастер-классы и концерты ведущих исполнителей и педагогов мира.

С 1997 г. в рамках упомянутой конференции проходит международный конкурс исполнителей на фаготе и гобое Fernand Gillet-Hugo Fox International Competition for Bassoon and Young Artist Competition for Oboe (поочерёдно – один год конкурс проводится для исполнителей на фаготе, следующий год для исполнителей на гобое и т. д.). Конкурс посвящён памяти мастера-гобоиста, почетного члена IDRS Фернана Жилле и памяти мастера-фаготиста Хьюго Фокса, концертмейстера группы фаготов Чикагского симфонического оркестра с 1922 по 1949 год. Призовой фонд конкурса составляет более $10000. Конкурс строится на основе двух возрастных категорий – для исполнителей, не достигших 22 лет и для исполнителей, не достигших 31 года. Репертуар конкурса отличается достаточным разнообразием и включает как оригинальные произведения для фагота, так и переложения; жанровая палитра представлена концертами, сонатами, сюитами и партитами, пьесами композиторов от эпохи барокко до конца XX века. Необходимо отметить, что в программу конкурса входят и сочинения для фагота с аккомпанементом, и для фагота соло.

В 1994 году IDRS создала грантовую программу для своих членов. Цель гранта – помочь участникам IDRS в реализации проектов, связанных со всем комплексом видов деятельности исполнителей на фаготе и гобое.

Отдельного внимания заслуживает работа сайта общества IDRS (www.idrs.org), который состоит из таких разделов: условия членства в IDRS; конференции; события в международной музыкальной жизни, связанные с деятельностью ассоциации; публикации, представленные разными видами каталогов; информация об аудио- и видеозаписях исполнений произведений для фагота и гобоя в рамках ежегодной конференции IDRS; конкурсы исполнителей на фаготе и гобое, проводимые IDRS; справочная информация по широкому кругу вопросов исполнительства на деревянных духовых инструментах с поиском в интернете; форум членов общества, где обсуждаются актуальные проблемы музыкального искусства.

Работа Международного Общества двойной трости и подобных национальных обществ представляет весь спектр деятельности, связанной с исполнительством на фаготе и гобое. Данные процессы отражают современные тенденции глобализации в сфере культуры и искусства, которые

приобретают новое качество благодаря развитию технических возможностей обмена информацией. Кроме того, глобальная система Internet позволяет музыкантам посредством общения с помощью специальных программ, социальных сетей, форумов оперативно обмениваться мнениями, вопросами и ответами, записями (аудио и видео), нотами, методическими материалами, новостями и т. д.

Таким образом, возрастающий интерес к исполнительству на деревянных духовых инструментах, выражающийся в развитии национальных школ, появлении различных конкурсов исполнителей на данных инструментах, обогащении репертуара (в частности, оригинального), научно-теоретическом и научно-методическом освещении основных вопросов фаготного исполнительства, привел к возникновению нового организационно-коммуникативного явления – обществ и ассоциаций фаготистов. Объединяя исполнителей, педагогов, музыковедов, композиторов, производителей инструментов и аксессуаров, обеспечивая различные формы деятельности (конференции, мастер-классы, конкурсы, публикации и т. д.), данные сообщества выполняют функции по становлению и развитию социокультурных связей в русле современных процессов глобализации.

Наиболее показательна и системна в этом отношении деятельность Международного общества двойной трости (IDRS) как ведущей организации в сфере современного фаготного исполнительства. Благодаря многообразию форм работы и сложившемуся авторитету, IDRS интенсифицирует коммуникативные процессы и способствует обеспечению многоуровневой связи между различными сферами музыкальной практики.

Обусловленный описанными в представленной статье связями и имеющимися результатами потенциал деятельности обществ и ассоциаций исполнителей на фаготе требует всестороннего анализа и научного осмысления в дальнейших исследованиях, посвященных изучению истории и теории современного исполнительства на деревянных духовых инструментах, в частности, на фаготе, в социологическом, культурологическом, историческом, интерпретологическом, методологическом аспектах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Апатский В*. История духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. – К.: Задруга, 2010. 320 с.

2. *Кизиляев А*. Возникновение фагота и его развитие в эпоху барокко: дис. ... канд. иск. Спб., 2017. 221 с.

3. *Попов В*. Человеческий голос фагота: инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства: дис. ... канд. иск. М., 2014. 378 с.

4. *Baines A.* Woodwind instruments and their history. New York: W. W. Norton, 1957. 382 p.

5. *Bowman S*. An Annotated Catalog of Selected I.D.R.S. Bassoon Articles, with an Appendix of Categorized Bassoon Articles: A Treatise … for the degree of Doctor of Music. Florida State University. 134 p.

REFERENCES

1. *Apatskij V*. Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: uchebnoe posobie [History of Wind Music and Performing Arts: Textbook]. – K.: Zadruga Press, 2010. 320 p.

2. *Kizilyaev A*. Vozniknovenie fagota i ego razvitie v ehpokhu barokko : Dis. ... kand. isk [The Emergence of Bassoon and Its Development in the Baroque Epoch: PhD Thesis]. Saint-Petersburg, 2017. 221 p.

3. *Popov V*. Chelovecheskij golos fagota: instrument i ego istoriya, problemy pedagogiki i ispolnitel'stva: dis. ... kand. isk [Human Voice of a Bassoon: the Instrument and Its History, the Problems of Pedagogy and Performance: PhD Thesis]. Moscow, 2014. 378 p.

4. *Baines A*. Woodwind instruments and their history. New York: W. W. Norton, 1957. 382 p.

5. *Bowman S*. An Annotated Catalog of Selected I.D.R.S. Bassoon Articles, with an Appendix of Categorized Bassoon Articles: A Treatise … for the degree of Doctor of Music. Florida State University. 134 p.

МЕЖДУНАРОДНОЕ ОБЩЕСТВО ДВОЙНОЙ ТРОСТИ (IDRS): РОЛЬ В РАЗВИТИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ФАГОТЕ

Статья посвящена оценке деятельности фаготных сообществ, ассоциаций, интернет-объединений исполнителей, композиторов, педагогов, производителей инструментов и аксессуаров на

примере самой крупной и значимой организации – Международного общества двойной трости (IDRS). Автор характеризует деятельность обществ и ассоциаций, связанных с исполнительством на фаготе, в контексте современных тенденций развития академического музыкального искусства. В статье рассматриваются основные формы деятельности Международного общества двойной трости (IDRS), а также некоторые вопросы, связанные с активным становлением и развитием организационно-коммуникативных связей в современном фаготном исполнительстве. Анализируются процессы и результаты наблюдающегося в последние десятилетия активного развития фаготной практики, во многом обусловленного многовекторной деятельностью Международного общества двойной трости (IDRS) и подобных сообществ по всему миру. Последовательно рассматриваются формы и направления деятельности IDRS, проявляющиеся в работе конференций, мастер-классов, конкурсов, выставок, форумов, публикаций научных статей.

В результате автор приходит к выводу, что поскольку академическая музыкальная наука не полностью отражает ситуацию с исполнительством на деревянных духовых инструментах в нынешних культурно-исторических условиях, вопросы влияния деятельности обществ и ассоциаций фаготистов на развитие фаготного исполнительства на современном этапе должны стать предметом отдельного исследования в области музыковедения (исполнительского, социологического, исторического).

Ключевые слова: Международное общество двойной трости, исполнительство на фаготе, коммуникативные связи.

INTERNATIONAL DOUBLE REED SOCIETY (IDRS): ITS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF BASSOON PERFORMING

The article is devoted to the evaluation of the activity of the bassoon communities, associations, as well as Internet associations of performers, composers, teachers, producers of instruments and accessories, with the example of the largest and most important organization – International Double Reed Society (IDRS). The author characterizes the activity of associations and societies associated with bassoon performing in the context of modern trends in the development of academic music. The article discusses the main forms of activity of the International Double Reed Society (IDRS), as well as some issues related to the active formation and development of organizational and communicative ties in the sphere of modern bassoon performance. The article analyzes the processes and results of the active development of the bassoon practice observed in recent decades, largely due to the multi-vector activity of the International Double Reed Society (IDRS) and similar communities around the world. The forms and activities of IDRS, which are manifested in the work of conferences, master classes, competitions, exhibitions, forums, publications of scientific articles, are consistently considered.

As a result, the author comes to the conclusion that since the academic music science does not fully reflect the situation with the woodwind instruments performance in the current cultural and historical conditions. It means that the issues of the activities by bassoon societies and associations, and their impact on the development of bassoon performance at the present stage should be the subject of a separate study in the field of musicology (performing, sociological, historical).

Key words: International Double Reed Society, bassoon performing, communicative connections.

Пастухов Александр Валерьевич
аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки,
старший преподаватель кафедры оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования
Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: wyrekfagotissimo@gmail.com

Alexander V. Pastukhov
post-graduate student at the Department of Music Interpretation and Analysis,
senior lecturer at the Department of Orchestral Wind Instruments and Opera-Symphonic Conducting
I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: wyrekfagotissimo@gmail.com

10.24411/2076-4766-2017-12012

А. Г. ОРЛОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ НА ДОМРЕ: КОМПЛЕКС ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ

Начиная с середины XX века домрой был пройден длинный путь развития – от оркестрового инструмента, чей репертуар (помимо оркестровых партий) включал в себя ограниченное количество скрипичных переложений и оригинальных сочинений – до инструмента солирующего, обладающего своим уникальным тембровым «лицом», своим местом в ряду академических инструментов, своим репертуаром.

Уровень исполнительства на любом инструменте определяется несколькими факторами, среди которых детальная разработанность методики обучения занимает лидирующую позицию. Для домры, инструмента, сравнительно недавно появившегося в системе академического образования, количество методической литературы на сегодняшний день является достаточным, поскольку сведения, относящиеся к сфере так называемой «общей методики», могут быть почерпнуты из обширной литературы, созданной скрипачами, пианистами и духовиками. Что же касается «специальной методики», занимающейся узкоспециальными вопросами преподавания и исполнительства на домре, то работы А. Александрова, Н. Лысенко, Б. Михеева, М. Гелиса, В. Чунина, Г. Осмоловской, Т. Вольской, М. Уляшкина, И. Гареевой, В. Круглова, С. Лукина являются актуальными и используются в практике обучения игре на домре как педагогами, так и студентами музыкальных колледжей и вузов. Несмотря на известную разность воззрений, изложенных упомянутыми авторами, хотелось бы затронуть тему, объединяющую все методические изыскания – это звукоизвлечение на домре. Отсутствие унификации в определениях понятий «приём игры», «штрих», «способ звукоизвлечения» до сих пор повсеместно можно наблюдать и в практике преподавания, и в методической литературе для домры. Цель настоящей статьи – выявление существующих разночтений в трактовке этих понятий домристами и объединение их в систему.

Г. Осмоловская в статье «“Приём” в теории исполнительства на домре» справедливо указывает на устоявшуюся ошибочную практику использования домристами понятий «прием» и «штрих»: «Известно, что до настоящего времени в домровом исполнительстве отсутствует ясность в определении понятий “приём” и “штрих”. Путаница возникает потому, что слова “штрих” и “приём” домристы употребляют как синонимы» [11, с. 33].

Нечетко сформулированная понятийная база до известного момента не привлекала к себе внимания ни музыкантов-исполнителей, ни педагогов-методистов, поскольку в период активного развития домры как концертного инструмента, внедрения её в систему музыкального образования и в область художественной самодеятельности эта проблема не являлась первостепенной. «Школы игры на домре» вполне справлялись со своей задачей популяризации её как инструмента домашнего музицирования и оказания методической помощи педагогам музыкальных школ и даже училищ. Вопрос о важности определения и унификации интересующих нас понятий остро «на повестке дня» не стоял, однако проблемы звукоизвлечения на домре в той или иной степени затрагивались в учебно-методической литературе предшествующих десятилетий.

Так, например, Н. Лысенко в «Школе игры на четырёхструнной домре» (1967) пишет: «Педагогу-домристу следует отказаться от многозначного толкования термина “штрих”, подразумевая под этим словом лишь *способ звукоизвлечения* (здесь и далее курсив наш – А. О.) [8, с. 16]. Далее

мы читаем: «Тремоло является наиболее специфическим домровым *штрихом* [8, с. 28]. Приём вибрато (в тексте – «вибрация», прим. А. О.) и пиццикато правой рукой автор также называет «штрихами» [8, с. 52], при этом не давая определения ни понятию «приём» (или «игровой приём»), ни упомянутому уже «способу звукоизвлечения». Возможно, это сделано из желания избежать ненужной путаницы, поскольку автор сетует на привнесение в домровую методику определений, относящихся к другим инструментам [8, с. 16].

В «Школе игры на четырёхструнной домре» Н. Лысенко и Б. Михеева (1989) сохраняется несколько размытое определение понятия «штрих»: «Штрих – приём выразительного звукоизвлечения» [9, с. 6]. Однако, в этой работе и тремоло, и вибрато, и пиццикато уже названы не «штрихами», а «приёмами игры», каковыми они, конечно, и являются.

В «Методике обучения игре на домре» М. Гелиса (1970), основателя киевской школы игры на струнных народных инструментах, понятия «приём» и «штрих», на наш взгляд, смешиваются. В тексте мы находим: «штрих стаккато» [5, с. 69], – с комментариями редактора – «движение медиатора вниз или вверх»; «штрих спиккато» [5, с. 73] (ред. – «переменное движение медиатора вниз и вверх»). То есть понятие «штрих» объясняется не через темброво-артикуляционные характеристики, а через **характерное движение**, что является определяющим признаком приёма игры, и, на наш взгляд, неверно.

В «Школе игры на трёхструнной домре» А. Александрова (1979) в главе «О *способах* игры на домре» читаем: «На домре звук извлекается либо медиатором <…>, либо пальцами правой руки <…>. Эти *способы игры* применяются в зависимости от музыкального содержания произведения и указаний композитора. Каждым приёмом игры можно извлекать звуки, различные по окраске и характеру» [1, с. 40]. Автор не дает четкого указания, что есть «приём игры» и вводит совсем уж непонятный термин «способ игры», причем оба эти понятия сосуществуют и являются взаимозаменяемыми. И далее: «Штрихи – это способ произношения в музыке» [1, с. 41]. В данном определении присутствует слово «произношение», то есть некая артикуляционная составляющая, необходимое условие характеристики **штриха**, но уже в следующем абзаце мы читаем: «До сих пор при игре медиатором практически изучались следующие *штрихи*: одинарные удары вниз, удары вверх <…>, их чередование <…>, тремоло каждого звука отдельно <…>, легато по два звука и более <…>, а также сочетания этих штрихов <…>» [1, с. 41]. То есть понятия «приём игры» и «штрих» (в данном случае) рассматриваются автором как тождественные, а ведь речь здесь идет именно о приёмах, то есть о движениях (комплексах движений) правой руки, а не о темброво-артикуляционных характеристиках звука. Вместе с тем, далее автор дает вполне понятное и продуманное определение приёма игры: «Приёмы игры это целесообразные движения рук и пальцев для формирования характера звучания инструмента, обеспечивающие достижение максимального эффекта при минимальной затрате энергии» [1, с. 72]. Однако далее автор к приёмам игры относит: игру кистью, игру кистью с предплечьем, игру всей рукой, изменения глубины погружения медиатора, изменение тембра звучания, изменения динамики звучания, пиццикато пальцами левой руки, портаменто, глиссандо, вибрато, скольжение медиатора по струнам, шумовое звукоподражание, дробь (большую и малую) [там же, с. 73–74]. Налицо смешение действительно приёмов игры (пиццикато, глиссандо, вибрато, дробь), двигательных вариантов исполнения того или иного приёма (с большим или меньшим участием в движении предплечья, кисти или плеча) и темброво-динамических характеристик звучания, которые могут быть присущи любому приёму в зависимости от художественной задачи[1]. В разделе «Штрихи» мы читаем: «Штрих (нем. Strich – линия, черта) – это способ ведения звука определённой окраски» [1, с. 73]. В этом определении присутствует упоминание о тембре («окраске») звука и его артикуляционной составляющей («ведении»), что, на наш взгляд, является правильным. Но далее мы встречаем такое понятие, как «штрих вниз» и «штрих вверх» [там же, с. 74, 76], что, конечно же, должно трактоваться как **приём игры** – удар вниз или вверх. Вновь автор не считает необходимым разграничивать эти понятия.

Упоминавшаяся ранее статья Г. Осмоловской «"Приём" в теории исполнительства на домре» рассматривает такие понятия как «приём» или «игровой приём», довольно точно описывая его как «движение, действие» [11, с. 33], «туше», хотя это слово не упоминается, но говорится о «контакте медиатора со струной». Выделяются три вида такого контакта: «краткий, жесткий (бросок), продолжительный, тяжелый (толчок), длительный, мягкий (нажим)» [11, с. 35]. Автор выделяет три приёма игры – удар, щипок и тремоло, однако не поясняет, чем отличается «щипок» от упоминавшегося уже «нажима». С нашей точки зрения, нелогично говорить о щипке как о приёме игры, поскольку он «отличается от удара лишь отсутствием замаха, атаки» [там же, с. 34]. Очевидно, речь идет

о приёме игры «удар» (вниз, или чередовании ударов вниз-вверх), только с использованием определённого туше (нажима).

В «Школе игры на трехструнной домре» В. Чунина (1986) мы находим упоминание о «туше»: «В игре на домре используются три приёма касания струны (туше): нажим, толчок и бросок, которые дают разный результат начала звучания (атаки звука)» [12, с. 14]. Г. Осмоловская также пишет о «нажиме», «толчке» и «броске», однако трактует эти явления именно как туше (контакт медиатора со струной), в то время как у В. Чунина понятие «туше» сливается с понятием «приём игры», поскольку, к примеру, при реализации «нажима» «в движении принимает участие вся рука» [12, с. 14]. Движение всей руки или её частей, на наш взгляд, это признак **приёма игры**, а не **туше**, то есть характера прикосновения к струне. Более того, далее в тексте мы находим понятие «простая атака звука» [12, с. 14] и последующую рекомендацию: «Первые звуки упражнения исполняйте любым приёмом (нажим, толчок или бросок), остальные звуки играйте простым равномерным движением руки» [12, с. 14]. Вероятно, «простая атака звука» это и есть «простое равномерное движение руки», однако, смешение понятий «атака звука» и «движение руки» (*то есть приём игры?* – А. О.) вносят путаницу. Кроме того, автор противоречит сам себе, объявляя «нажим, толчок и бросок» – «приёмами», поскольку в начале этого раздела своей «Школы игры» он пишет о них как о «приёмах касания струны (туше)».

В работе В. Мироманова «К вершинам мастерства» в Части I, озаглавленной «Основные *приёмы игры* на трёхструнной домре», автор пишет: «Тремоло (tremolo) – важнейший *способ звукоизвлечения* на домре. Он представляет собой быстрое чередование ударов медиатора по струне вниз и вверх» [10, с. 7]. Данная работа выпущена в 2003 году, однако вновь мы можем видеть некорректное отношение к понятиям «приём игры» и «способ звукоизвлечения».

В разделе «Смешанные *приёмы*» (курсов мой – А. О.) мы читаем: «При исполнении различных музыкальных произведений очень часто применяются различные смешанные *штрихи*, которые представляют собой *тремоло и стаккато*» [10, с. 13]. В данной цитате автор причисляет приём тремоло к штрихам. Вместе с тем, в разделе «Приёмы игры, используемые эпизодически» речь действительно идет о приёмах игры – различных видах пиццикато, флажолетах (по видам), вибрации, глиссандо и т. д. [10, с. 31].

На наш взгляд, наиболее точен в формулировках профессор РАМ им. Гнесиных В. Круглов. В своей «Школе игры на домре» (2003) он пишет: «Штрих – это художественный звуковой результат, полученный определенным игровым приёмом и артикуляцией» [7, с. 75]. Автор скромно добавляет, что «данная формулировка не является абсолютной» [там же], однако мы отметим, что она является наиболее корректной и точной из всех, рассмотренных выше. Кроме того, тремоло, а также удары вниз и вверх (у автора – «щипок вниз и вверх», *прим. А. О.*) рассматриваются как основные приёмы игры [7, с. 17]. Выверенная позиция автора не дает возможности уличить его в каких-либо неточностях, что неоднократно можно было сделать в работах иных авторов более раннего времени.

Из анализа рассмотренных материалов можно сделать вывод, что вплоть до начала 2000-х годов проблема, касающаяся понятий «приём», «штрих», «способ», применительно к домровой методике, оставалась недостаточно разработанной.

Необходимо отметить, что важное место в практике исполнительства на домре, между тем, получили скрипичные штрихи. В силу особенностей концертного и педагогического репертуара домристов, где количество переложений скрипичных произведений довольно велико (особенно это касается четырёхструнной домры – по очевидной причине идентичности строя), – важно понять, насколько точно домристы разбираются в скрипичной терминологии.

В книге А. Ширинского «Штриховая техника скрипача» изложено следующее определение штриха: «Штрих (применяемый при игре на скрипке и других смычковых инструментах) можно определить как конкретную форму движения смычка, дающую нужный звуковой результат для воплощения данного художественного намерения» [13, с. 5]. В каждодневной практике мы сталкиваемся с некорректной, но уже устоявшейся традицией употребления понятий «приём» и «штрих», ошибки, берущей свое начало в желании домристов во всём, в том числе и в описании штрихов, подражать скрипичной методике. Палитра приёмов игры, то есть характерных движений, дающих определенный звуковой результат, у скрипки значительно шире. Такова природа инструмента, что тембровые и артикуляционные характеристики звучания сильно разнятся вследствие применения того или иного движения (комплекса движений), т. е. приёма игры. Поэтому понятия «приём» (*игры – А. О.*) и «штрих» в методической литературе для скрипки сближаются и смешиваются[2].

Самих вариантов движений, дающих различный звуковой результат, на скрипке гораз-

до больше, чем на домре. В домровой практике иная ситуация: арсенал приёмов игры ограничен, основных всего три. Акустические особенности домры не дают такого богатства звукового результата, какой мы можем видеть у скрипки, поэтому далеко не все скрипичные штрихи (имея в виду, конечно же, только названия этих штрихов, поскольку иная природа инструмента и иное звукоизвлечение не могут позволить говорить о полном соответствии этих явлений на скрипке и домре) могут и должны быть использованы домристами. Кроме этого, представители различных «школ» игры на домре подчас имеют свои представления о трактовке скрипичных штрихов. Вот как, к примеру, штрих деташе описывает А. Ширинский: «Штрих détaché подразумевает исполнение каждой ноты отдельным движением смычка по струне, поочередно вниз и вверх» [13, с. 19]. Далее автор пишет о «яркой атаке звука» [13, с. 21], присущей этому штриху.

Несколько упрощённое понимание реализации данного штриха демонстрирует Н. Лысенко в «Школе игры на четырёхструнной домре»: «Так, нередко скрипичный термин détaché применяют к домре, баяну, балалайке и т. п., ничуть не смущаясь тем, что он обозначает лишь раздельное исполнение звуков на скрипке (на каждый звук – отдельный смычок), и вкладывают в это понятие нечто совершенно другое» [8, с. 16].

В работе М. Гелиса «Методика обучения игре на домре» о штрихе деташе мы читаем следующее: «Характерной особенностью “деташе” является то, что, независимо от заданной силы звучания (от *pp* до *ff*), звук, исполняемый “деташе” всегда начинается с минимальной силы *pp* и лишь после того, как звук появился, исполнитель его доводит до заданной, нужной силы» [5, с. 81]. Данный пример (несколько курьёзный) выявляет различия во мнениях двух домристов, о том, *что* есть скрипичный штрих «деташе». При этом они оба несколько противоречат описанию штриха, приведённому скрипачом. С подобными «трудностями перевода» домрист сталкивается постоянно, пытаясь приблизить звучание произведения, исполняемого на домре, к скрипичному эталону.

Ниже в логической последовательности (от меньшего к большему) даны определения компонентов процесса звукоизвлечения.

1. Способ звукоизвлечения является первой ступенью процесса звукоизвлечения на домре. Понятие «способ звукоизвлечения» определяется характером непосредственного контакта пальца (медиатора) со струной. Этот контакт может быть многообразным, однако, при известной схематичности, виды этого контакта можно свести к трём вариантам: «нажим», «толчок» и «удар» (или «бросок», но в данном случае разночтения, встречающие у авторов, несущественны). Технологические подробности реализации данных способов звукоизвлечения рассмотрены в работах Т. Вольской и М. Уляшкина, Г. Осмоловской, В. Чунина, Е. Блинова. Термин «туше», пришедший из фортепианной методики и употребляемый домристами все чаще, здесь будет очень уместен. Понятие «атака звука» некоторыми авторами смешивается с понятием «туше» [2, с. 6], тем более что принято выделять три типа атаки звука – мягкую, твердую и подчёркнутую. Таким образом, понятия «способ звукоизвлечения», «атака звука» и «туше» логично считать тождественными, однако, термин «способ звукоизвлечения» является исторически устоявшимся в домровой (да и балалаечной) методической литературе.

2. Приём игры – следующая ступень процесса звукоизвлечения, может быть определён как характерное движение (комплекс движений) пальца, кисти, предплечья правой руки, рождающее определённый звуковой результат. Ключевые моменты в этой формулировке – «характерное движение», то есть движение, присущее именно этому игровому приёму; и «определённый звуковой результат» – то есть то звучание, которое невозможно принять за другое, например, тремоло невозможно перепутать с пиццикато правой рукой – принципиальное различие в реализации приёма рождает различия в звуковом результате. Приёмы игры на домре делятся на основные и колористические[3]. К основным относят:

1) удар вниз (одиночный);
2) переменные удары (вниз и вверх);
3) тремоло.

3. Штрих – это следующая ступень процесса звукоизвлечения, некая конструкция, поскольку включает в себя уже несколько компонентов. Штрих можно определить как звуковую форму, полученную путём применения:

1) нужного туше;
2) оправданного художественными задачами приёма игры;
3) соответствующей артикуляции.

Обратимся к распространённой ситуации в домровом исполнительстве, где путаница в терминах достигает высшей точки. Вопрос студента: какими *штрихами* играть? – нужно понимать, как – какими *приёмами* играть ту или иную ноту или целый эпизод произведения, поскольку в подавляющем большинстве случаев речь идет о выборе приёма игры – удара или тремоло.

Иногда нужно давать разъяснения, в чем же заключаются различия между «штрихом» и «приёмом». На примере «тремоло» и «легато» это сделать проще всего. Легато можно исполнить несколькими вариантами – тремоло, ударами (в т. ч. переменными), пиццикато, тогда как «тремоло» имеет только один вариант исполнения – это тремоло. Поэтому легато – это штрих (который можно реализовать разными приёмами), а тремоло – приём игры. Понимание того, что отдельный штрих является частным проявлением артикуляции, тоже должно проговариваться на уроках по специальности и лекциях по методике, во избежание искажения смысла обоих терминов.

4. Артикуляция – высшая ступень в иерархии процесса звукотворчества на домре (как и на любом другом музыкальном инструменте). Понятие артикуляции может быть сформулировано как творческий процесс, связанный с произношением элемента музыкальной ткани с определённой степенью связности-раздельности, ударности-безударности сопряжённых тонов; а также комплекс координированных слухо-двигательных связей для достижения желаемого звукового результата.

Представленный в статье взгляд на проблему является попыткой систематизации процессов, связанных со звукоизвлечением на домре. Исторически сложившаяся практика свободного обращения с терминологией, неточность определений, использование названий скрипичных штрихов (что в большинстве случаев неправомерно, ибо домровый звуковой результат отличен от «оригинала») должны себя изжить. У домры свой путь, и подражание «академическим» инструментам, когда-то необходимое домре для развития в короткие сроки, в настоящее время стало ненужным. Использование в домровом репертуаре большого количества переложений скрипичных произведений провоцировало и продолжает провоцировать музыкантов на использование «чужеродной» для домры терминологии. Однако следует помнить, что скрипичная терминология может быть использована только выборочно, и, при необходимости, с комментариями редактора.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Аналогичное смешение мы можем видеть у В. Чунина в «Школе игры на трёхструнной домре» [12, с. 16].

[2] В книге А. Ширинского мы неоднократно встречаем понятие «штриховое движение».

[3] Колористические приёмы многочисленны и подробно описаны (в частности, в работе Т. Вольской, И. Гареевой «Технология исполнения красочных приёмов игры на домре» [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александров А.* Школа игры на трёхструнной домре. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1979. 173 с.
2. *Блинов Е.* Методические рекомендации к курсу обучения игре на балалайке. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2006. 25 с.
3. *Вольская Т., Гареева И.* Технология исполнения красочных приёмов игры на домре. Екатеринбург: Ассоциация струнников, баянистов, аккордеонистов Урала, 1995. 50 с.
4. *Вольская Т., Уляшкин М.* Школа мастерства домриста. Екатеринбург: Диамант, 1995. 161 с.
5. *Гелис М.* Методика обучения игре на домре: учеб. пособие / под ред. Т. И. Вольской. Тольятти: Тольяттинская консерватория, 2014. 98 с.
6. *Имханицкий М.* Новое об артикуляции и штрихах на баяне. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. 44 с.
7. *Круглов В.* Школа игры на домре. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. 196 с.
8. *Лысенко Н.* Школа игры на четырёхструнной домре. Киев: Музична Украина, 1967. 160 с.
9. *Лысенко Н., Михеев Б.* Школа игры на четырёхструнной домре. Киев: Музична Украина, 1989. 152 с.
10. *Мироманов В.* К вершинам мастерства. М.: Кифара, 2003. 136 с.
11. *Осмоловская Г.* «Приём» в теории исполнительства на домре // Осмоловская Г. В. Обучение игре на домре. Вопросы теории и методики: учеб.-метод. пособие. Минск: БГАМ, 2001. С. 33–37.
12. *Чунин В.* Школа игры на трёхструнной домре. М.: Советский композитор, 1988. 153 с.
13. *Ширинский А.* Штриховая техника скрипача. М.: Музыка, 1983. 85 с.

REFERENCES

1. *Aleksandrov A*. Shkola igry na trekhstrunnoi domre. Izd. 3-e [Three-string Domra Playing School. Ed. 3.]. Moscow: Muzyka Press, 1979. 173 p.
2. *Blinov E*. Metodicheskie rekomendatsii k kursu obucheniia igre na balalaika [Guidelines for the Training Course of Playing the Balalaika]. Ekaterinburg: Ural State Conservatory Press, 2006. 25 p.
3. *Vol'skaia T., Gareeva I*. Tekhnologiia ispolneniia krasochnykh priemov igry na domre [Performing Technology of Colorful Techniques of Playing Domra]. Ekaterinburg: Assotsiatsiia strunnikov, baianistov, akkordeonistov Urala [Association of String Players, Bayan Players and Accordionists of Ural], 1995. 50 p.
4. *Vol'skaia T., Uliashkin M*. Shkola masterstva domrista [The School of Domra Performing Mastery]. Ekaterinburg: Diamant Press, 1995. 161 p.
5. *Gelis M*. Metodika obucheniia igre na domre: ucheb. posobie / pod red. T. I. Vol'skoi [Methods of Teaching to Play Domra: Training Manual / under the editorship by T. I. Volskaya]. Tolyatti: Tol'iattinskaia konservatorii [Tolyatti Conservatory], 2014. 98 p.
6. *Imkhanitskii M*. Novoe ob artikuliatsii i shtrikhakh na baiane [New Issues on Articulation and Touch in Accordion Playing]. Moscow: RAM im. Gnesinykh [Gnesins Russian Academy of Music Press], 1997. 44 p.
7. *Kruglov V*. Shkola igry na domre [School of Domra Playing]. Moscow: RAM im. Gnesinykh [Gnesins Russian Academy of Music], 2003. 196 p.
8. *Lysenko N*. Shkola igry na chetyrekhstrunnoi domre [School of Four-stringed Domra Playing]. Kiev: Muzichna Ukraina Press, 1967. 160 p.
9. *Lysenko N., Mikheev B*. Shkola igry na chetyrekhstrunnoi domre [School of Four-stringed Domra Playing]. Kiev: Muzychna Ukraiina Press, 1989. 152 p.
10. *Miromanov V*. K vershinam masterstva [To the Heights of Mastery]. Moscow: Kifara Press, 2003. 136 p.
11. *Osmolovskaia G*. «"Priem" v teorii ispolnitel'stva na domre» ['Performing Technique' in the Theory of Domra Performing] // Osmolovskaia G. V. Obuchenie igre na domre. Voprosy teorii i metodiki: ucheb.-metod. posobie [Teaching to Play Domra. Theory and Methodology: Training Manual]. Minsk: The Belarusian State Academy of Music Press, 2001. P. 33–37.
12. *Chunin V*. Shkola igry na trekhstrunnoi domre. [School ofon Three-string Domra Performing]. Moscow: Sovetskii kompozitor Press, 1988. 153 p.
13. *Shirinskii A*. Shtrikhovaia tekhnika skripacha [Stroke Technique of a Violinist]. Moscow: Muzyka Press, 1983. 85 p.

ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ НА ДОМРЕ: КОМПЛЕКС ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ

В статье рассматривается актуальная для домровой методики проблема идентификации понятий «приём игры», «штрих», «способ звукоизвлечения». Проанализирована практика употребления данных терминов в методических работах второй половины XX века, посвященных обучению игре на домре. Результатом анализа явилось выявление разночтений в трактовке домристами вышеназванных понятий. В статье приведены примеры некорректного обращения со специальной терминологией, и обоснована необходимость изменения поверхностного отношения к точности формулировок. Автором обозначены некоторые проблемы переноса скрипичной терминологии в методику обучения игре на домре и высказаны сомнения в необходимости подобной практики. Для преодоления сложившихся противоречий в толковании понятий «приём игры», «штрих», «способ звукоизвлечения» автором предложена пошаговая структура процесса звукоизвлечения на домре и даны определения его компонентов.

Ключевые слова: домра, методика, приём игры, способ звукоизвлечения, штрих.

PLAYING THE DOMRA: COMPLEX OF TERMINOLOGICAL PROBLEMS

The article considers the problem of identification of such concepts as 'playing technique', 'articulation', 'the quality of tone', which is urgent for domra teaching. The author analyzes the practice of using these terms in the methodical works of the second half of the XX century, devoted to teaching domra playing. The result of the analysis is the identification of discrepancies in the interpretation of the above concepts by domra perform-

ers. The article gives examples of incorrect treatment of special terminology, and the necessity of changing the cursory attitude to the accuracy of the formulations. The author outlines some of the problems associated with the expansion of violin terminology into the methods of domra performance teaching, and expresses doubts about the necessity of such practices. To overcome the existing contradictions in the interpretation of the concepts of 'playing technique', 'articulation', 'the quality of tone' the author proposes a step-by-step structure of the process of domra playing and gives definitions of its components.

Keywords: domra, methodology, playing technique, articulation, the quality of tone

Орлова Анастасия Геннадьевна
старший преподаватель кафедры струнных народных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 3344002, Ростов-на-Дону
e-mail: cafelephant@gmail.com

Anastasia G. Orlova
Senior Lecturer at the Department of String Folk Instruments
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: cafelephant@gmail.com

10.24411/2076-4766-2017-12013

Е. А. КОНОПЛЁВА

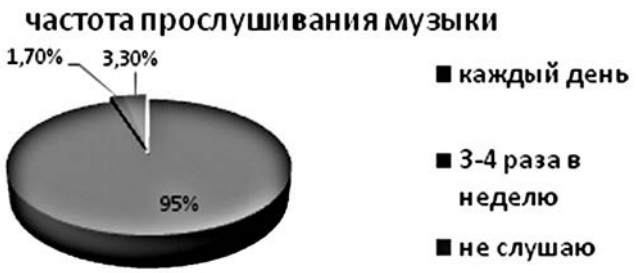
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ИНТЕРНЕТ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ЗВУКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА У ДЕТЕЙ ПОДРОСТКОВОГО ВОЗРАСТА

Развитие слухового сознания – важный этап личностного роста человека. То, какую музыку слушает индивид, характеризует его интеллектуальный уровень и ценностные приоритеты. Сложный процесс формирования звуковой картины мира приходится на детский и подростковый периоды. По утверждению Р. Немова, «это самый ответственный период, поскольку здесь складываются основы нравственности, формируются социальные установки, отношения к себе, к людям, к обществу… Главные мотивационные линии этого возрастного периода, связанные с активным стремлением к личностному самосовершенствованию, – это самопознание, самовыражение и самоутверждение» [4, с. 188–189]. Одним из ключевых способов самовыражения и самоутверждения становится музыкальное искусство, занятие которым имеет как активную (музицирование) так и пассивную (слушание музыки) формы. Причастность к творчеству, знание музыкальных хитов, брендовых музыкальных групп, имён и биографий известных исполнителей – способ обрести не просто собеседников, но единомышленников, что очень важно для подростков.

В мире компьютерных технологий пространством такого общения и неиссякаемым источником получения аудиальной информации становится сеть Интернет. Именно она питает ещё не оформившееся слуховое сознание множеством музыкальных впечатлений, которые, откладываясь в долгосрочные кладовые детской памяти, станут эстетическими ориентирами взрослых людей. В подтверждение сказанного, приведём данные соцопроса подростков Ростова-на-Дону (60 респондентов 14–16 лет), свидетельствующих, что интерес к музыке весьма очевиден:

Диаграмма 1.



В силу этого, вопрос о том, чем питают юношескую потребность в музыкальной информации разного рода социальные сети, порталы и форумы отнюдь не праздный; это вопрос о том, будет ли общество завтрашнего дня интеллектуальным и музыкально образованным. Особая значимость Интернета в становлении детского слухового сознания предопределена свободой формата виртуального общения, что позволяет подросткам объединяться в виртуальные группы по интересам, осуществлять полноценный обмен мнениями.

В связи с этим стратегически значимым представляется анализ звукового контента, параметрами которого становятся 1) выявление и характеристика интернет-порталов, которые наиболее популярны у подростковых групп и «питают» их потребность в приобщении к музыкальному искусству; 2) количественная и качественная оценка музыкального материала, «потребляемого» из сетевых источников; 3) определение «коэффициента полезности (вреда)» воздействия доминирующих в интернет-пространстве аудиальных источников информации на слуховое сознание подростков.

Прежде чем перейти к характеристике сетевых источников, пользующихся популярностью у подростков, охарактеризуем ключевые для данной статьи понятия: социальная сеть, портал, видеохостинг, торрент.

Основой социальных сетей является хранение персональных анкет пользователей и, зачастую, их открытый доступ в сети. Социальные сети дают возможность обмена сообщениями, фото, видео и аудиоматериалами, а также создания групп по интересам.

Интернет-портал представляет собой информативный сайт с большим количеством сервисов и ссылок на сторонние ресурсы. Музыкальные порталы включают в себя аудио и видеоресурсы, форумы, голосования, а также ссылки на сторонние сайты с описанием биографии композитора или исполнителя, истории создания произведения, различные варианты исполнения произведений.

Видеохостингом называется сервис для размещения и просмотра видеопродукции различного качества. Торрентом является файлообменник между компьютерами пользователей через сеть Интернет.

Начнём с характеристики социальных сетей. Наибольшим спросом в подростковой среде пользуется сеть «ВКонтакте». Её отличает огромное количество аудио- и видеоматериалов, возможность скачать их в свой плейлист, либо послушать онлайн бесплатно. Из положительных сторон следует отметить удобный поиск, который может быть осуществлён с учётом различных параметров. Сеть предлагает не просто слушать музыку, но и выражать своё эмоциональное к ней отношение как посредством плейлистов, так и при помощи создания сообществ (групп), или присоединения к уже действующим. Одним из таких сообществ, пользующихся популярностью среди подростковой аудитории социальной сети «ВКонтакте», является группа под названием «Песни для детей и подростков»[1]. Её участники делятся аудиозаписями понравившихся песен популярной музыки, выкладывают свои композиции, комментируют услышанное и обмениваются впечатлениями. Аналогичным по функции и возможностям сообществом данной сети является группа «Музыка подростка [2016]»[2].

Подобных объединений по музыкальным интересам в сети достаточно много. Анализ их музыкального контента показывает, что вне зависимости от стилевой принадлежности, большая часть песен, востребованных аудиторией, посвящена лирике, главным образом – теме любви. Содержание этого огромного пласта музыки весьма показательно для понимания процесса формирования круга интересов тинейджеров.

Помимо возможности погрузиться в сферу лирических переживаний, столь актуальных для данного возраста, музыкальный продукт, предлагаемый современными медиа (и это касается не только сети «ВКонтакте») пытается удивлять, развлекать, отвлекать, смешить. Однако наряду с лёгкими, жизнерадостными музыкальными сюжетами в популярную среди подростков музыкальную среду входят мрачная фантастика, жизнеподобная мелодрама, чёрная философия и другие тематические векторы, казалось бы, не свойственные облегченному искусству популярной музыки и подростковой субкультуре. В сети «ВКонтакте» созданы целые сообщества для прослушивания подобной «неформатной» музыки. Например, участники группы «Нестандартная и неформатная музыка» самостоятельно загружают аудио и видеоролики, которые они считают «неформатом», при этом позиционируют себя как «сообщество для тех, кому надоело то, что крутят по радио и ТВ, и кто хочет узнать о другой музыке – как новой, так и старой, но такой же малоизвестной. Впрочем, тут могут быть и известные исполнители, но их музыка должна быть достаточно нестандартной и яркой»[3]. Одной из последних обсуждаемых в группе тем, является творчество коллектива «Царство У». Это «...загадочный коллектив из России, чьи слоёные космические композиции звучат интересно и по-хорошему странно… Не музыка, а ракета, на которой можно улететь», – так характеризует этот коллектив один из участников группы, администратор сообщества «Bad Music FM»[4].

«Царство У» работает в области экспериментальной музыки. Здесь важен не словесный текст, а звуки, тембры, необычность их подачи – выкрики, завывания и пр. Клип «За 3 минуты 40 секунд до пробуждения», предложенный для обсуждения участникам сообщества, выстроен из ряда разрозненных чёрно-белых картинок, резко сменяющих друг друга, напоминая старое «немое кино». Думается, что такой стиль видеоролика выбран не случайно, а продиктован установкой на ожидания целевой аудитории (необычность) и ориентацией на особенности её восприятия, в основе которого лежит «клиповое мышление», а оценка образов происходит прежде всего посредством эмоционально-чувственного восприятия, минуя аналитическую обработку[5].

Социальная сеть «ВКонтакте», рассмотренная нами, наиболее показательна с точки зре-

ния обсуждаемой темы, иные отличны лишь некоторыми особенностями. Степень востребованности социальных сетей подростками отражена на следующей диаграмме, полученной вследствие проведенного социологического опроса.

Диаграмма 2.

Для слушания и скачивания музыки у подростковой аудитории особым спросом пользуются также музыкальные порталы, предлагающие бесплатные услуги: YouTube, Зайцев.нет, Myzuka.org, Zv.fm, Kibergrad.com, Lastfm.ru, Mp3ray.ru и другие. Многие музыкальные порталы мультимедийны по своей природе. Термин «мультимедиа» получает в научной литературе разноречивые определения [6, с. 24]; [7, с. 54]; [3, с. 5]; [5, с. 148]. Наиболее развёрнутой нам представляется характеристика А. А. Деникина, который пишет, что функциональные возможности цифровых мультимедиа «…обусловлены компьютерной техникой, а включение в структуру мультимедиа проекта/продукта/произведения видео, аудио, текстовой и графической информации сопровождается специальными программными алгоритмами для пользовательского управления этой информацией (интерактивность)» [1].

Таким образом, мультимедиа являются сферой синтеза визуальной, аудиальной, кинестетической сторон искусства. Музыкальные порталы предлагают медиапродукцию в разных вариантах: в виде сюжетных видеоклипов, фотоколлажей, графических и мультипликационных изображений и пр. Это расширяет возможности восприятия и способствует (благодаря визуальным «подсказкам») формированию своего взгляда на прослушанный музыкальный ролик. Практически все музыкальные порталы имеют свои тематические дискуссионные форумы.

Учитывая, что информационный поток, транслируемый подобными порталами способен влиять на формирование музыкальных предпочтений подростков, нельзя не отметить почти полное отсутствие в этом огромном контенте музыкальной классики в её аутентичных версиях. Более того, нередко происходит замена понятий или весьма расширенная трактовка словосочетания «классическая музыка» как синонима музыке качественной и непременно элитарной. Например, музыкальный портал *Zaycev.net* (Зайцев.нет) трактует понятие классической музыки следующим образом: «Классика – это не только старинные инструментальные композиции и творения известных маэстро прошлого, но и многие mp3 живущих ныне исполнителей. Главная отличительная черта – противопоставление поп-музыке, которая рассчитана на широкую общественность. Классика в большинстве случаев не имеет широкой аудитории. Она понятна и приятна лишь избранным»[6].

Образцы классического и барочного музыкальных стилей данный портал предлагает прослушать, как правило, в современных обработках (например, И. С. Бах «Шутка»). В списке чистой классики исключительно музыкальные бестселлеры, такие как первая часть «Лунной сонаты», «К Элизе» Л. Бетховена, «Времена года» А. Вивальди, «Вальс цветов» П. И. Чайковского и др. Эти произведения предлагаются не только в оригинале, но и в современных обработках, при-

чём рейтинг последних намного выше. В отдельный блок выделены популярные композиции, которые интересны большому кругу посетителей портала. Кроме того, вся музыка разделена по жанрам и тематической направленности. Администрация портала рекламирует: «С увлекательным порталом Зайцев.нет вы сможете первыми узнать об актуальных музыкальных новинках, а также ознакомиться с текстами песен и творчеством любимых исполнителей… На страничке любой композиции отведено место для комментариев… Кроме того, есть возможность поделиться ссылкой на любимую мелодию в любой из социальных сетей»[7]. Интерактивные возможности данного портала, безусловно, работают на его рейтинг.

Большим спросом у подростковой аудитории пользуются также файлообменники – торренты. Их популярность объясняется просто: это возможность не только скачать музыку бесплатно, но и получить именно то, что хочется прослушать в данный момент. Следующая диаграмма отражает рейтинг музыкальных порталов (Диаграмма 3).

Диаграмма 3.

Диаграмма показывает, что не пользуются музыкальными порталами всего 16,6 % реципиентов, чему есть две причины: одна группа подростков не имеет возможности выхода в сеть Интернет; другой достаточно музыкальной информации, получаемой из сообществ социальной сети «ВКонтакте».

Следующим видом масс-медиа, транслирующих музыкальную информацию интересующей нас целевой аудитории, являются директ-медиа нередко именуемые «новыми медиа». «В век цифровых технологий, “новые медиа” – уже не медиа в традиционном понимании, – пишет А. Деникин, – …это программные продукты с возможностью “обратной связи”, с алгоритмами взаимодействия с пользователями, с трансформируемыми структурами и интерфейсами. “Новые медиа” – уже не столько средства передачи информации, сколько индивидуальные (“подстраивающиеся” под интересы пользователя) программируемые актанты, совместно с пользователями участвующие в процессах генерации и циркуляции информации» [2].

Таким образом, директ-медиа представляют собой двусторонние коммуникативные связи создателя продукции с потребителем через рекламу. Ознакомление с подобной рекламной информацией возможно через различные средства доставки: почта, телефон, персональный компьютер с выходом в сеть Интернети т. д.

У подростковой аудитории данный вид коммуникации пользуется огромной популярностью. Подростковая субкультура быстро модифицировала директ-медиа «под себя», связав их с особенностями своего мировосприятия и потребностей. Одна из них – самоутверждение через саморекламу, демонстрацию своих способностей и умений, результатов творческих проявлений при гарантии не быть осмеянным. Так, на портале YouTube часто можно встретить как профессиональные, так и любительские видеоролики песен и танцев с участием подростков-школьников. Портал предлагает систему «лайков», просмотров и подписок на видеоролики. Авторы сюжетов часто напоминают зрителям портала о необходимости оценки своих видео через кнопку «лайк» и сами активно их комментируют.

Особенностью данного медийного канала является то, что он «привязан» к различным социальным сетям Интернет, таким как «Twitter», «ВКонтакте», «Одноклассники», различным

форумам. Это привлекает новую аудиторию, которая располагается за пределами YouTube. Директ-медиа, наравне с социальными медиа и музыкальными порталами, пользуются огромной популярностью в подростковой среде, благодаря наличию двусторонней связи. Школьники-подростки выступают не просто потребителями музыкальной продукции, её комментаторами, но и авторами, создателями и исполнителями собственных музыкальных сочинений, предложенных на обсуждение другим пользователям. В подростковый период подобная возможность очень важна, поскольку формируемые мировоззрение, миропонимание выражаются в творческой активности, а необходимый для становления личности рост самооценки осуществляется в процессе дискуссий, посредством системы лайков и комментариев других пользователей, позитивно оценивающих предложенный «шедевр».

Таким образом, медийное поле сети Интернет активно, его музыкальный контент разнообразен и выполняет значимую социальную функцию консолидации и окультуривания подростковых возрастных групп. Современные медиа не просто отражают действительность, в которой социализируется подросток, а конструируют её образ в сознании массовой подростковой аудитории. Под воздействием медийного информационного поля формируются как жизненные стратегии и сценарии успешного поведения, так и негативные поведенческие образцы. Качество музыкального материала, его акустические, смысловые, художественные посылы, обладая силой суггестии, служат толчком к формированию ценностных критериев новых поколений, аудиальной картины мира, что выводит проблему анализа этого звукового информационного потока на уровень стратегического значения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Указанная группа, зарегистрированная в сети «ВКонтакте», является открытой. К ней может присоединиться любой желающий пользователь без возрастных ограничений – URL: https://vk.com/club48046970.

[2] URL:https://vk.com/club107210889.

[3] URL:https://vk.com/club38375310.

[4] Следует отметить, что сообщество «Нестандартная и неформатная музыка» сотрудничает с другими сообществами, которые рекламируют «музыкальный неформат» не только в своих аккаунтах. Одним из таких сообществ является «Bad Music FM» – URL: https://vk.com/bad_sound.

[5] См. об этом: Ромашина Е. Ю. Клиповое мышление: интеллектуальная катастрофа, механизм адаптации или новые возможности? // Известия Российской Академии Образования. 2014. № 1. с. 112

[6] Отметим, что музыкально-стилевая характеристика треков на данном портале не имеет ничего общего с научными представлениями о музыкальных стилях.

[7] Портал «Зайцев.нет» отличается рекламными комментариями практически ко всем своим блокам (стилям, жанрам, исполнителям, отдельным трекам и т. д. – http://zaycev.net/).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Деникин А.* Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям // Художественная культура. 2013. № 1 (6). URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2014-3/yazyki/843.html.

2. *Деникин А.* О некоторых особенностях художественного языка современного видеоискусства // Художественная культура. 2014. № 4 (13). URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2014-4/yazyki/3642.html.

3. Искусство мультимедиа. Мультимедиа и техника: монография / под ред. Т. Е. Шехтер. СПб: Изд-во Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, 2010. 204 с.

4. *Немов Р.* Психология: в 3 т. М.: Просвещение, 1995. Т. 2. Психология образования. 496 с.

5. *Чернец В., Базлова Т., Иванова Э.* Влияние через социальные сети / под ред. Алексеевой Е., Крыгиной Н. М.: Крокус-Медиа, 2010. 200 с.

6. *Шлыкова О.* Культура мультимедиа: уч. пособие. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. 416 с.

7. Язык мультимедиа. Эволюция экрана и аудиовизуального мышления: отчет о научно-исследовательской работе. М.: ВГИК 2012. 349 с. URL: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2012/08_11_2012_4.pdf.

REFERENCES

1. *Denikin A.* Mul'timedia i iskusstvo: ot mifov k realijam [Multimedia and Art: from Myths to Realities] // Hudozhestvennaja kul'tura [Art Culture]. 2013. № 1 (6). URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2014-3/yazyki/843.html.
2. *Denikin A.* O nekotoryh osobennostjah hudozhestvennogo jazyka so-vremennogo videoiskusstva [About Some Features of the Art Language of Modern Video Art] // Hudozhestvennaja kul'tura [Art Culture]. 2014. № 4 (13). URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2014-4/yazyki/3642.html.
3. Iskusstvo mul'timedia. Mul'timedia i tehnika: monografija / pod red. T. E. Shehter [The Art of Multimedia. Multimedia and Technology: Monograph / ed. T. E. Schechter]. S.-Petersburg: S.-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences Press, 2010. 204 p.
4. *Nemov R.* Psihologija: v 3 t. [Psychology. In 3 Vol.]. Moscow: Prosveshhenie Press, 1995. T. 2. Psihologija obrazovanija [Psychology of education]. 496 p.
5. *Chernec V., Bazlova T., Ivanova Je.* Vlijanie cherez social'nye seti / pod red. Alekseevoj E., Kryginoj N. [Influence by means of Social Networks / ed. Alekseeva E., Krygina N.]. Moscow: Krokus-Media Press, 2010. 200 p.
6. *Shlykova O.* Kul'tura mul'timedia: uch. posobie [Culture of Multimedia: Textbook]. Moscow: FAIR-PRESS, 2004. 416 p.
7. Jazyk mul'timedia. Jevoljucija jekrana i audiovizual'nogo myshlenija: otchet o nauchno-issledovatel'skoj rabote [Evolution of Display and Audiovisual Thinking: Research Report]. Moscow: Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov Press, 2012. 349 p. URL: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2012/08_11_2012_4.pdf.

ИНТЕРНЕТ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ЗВУКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА У ДЕТЕЙ ПОДРОСТКОВОГО ВОЗРАСТА

Статья посвящена анализу влияния музыкальной информации различных ресурсов сети Интернет на процесс формирования слухового сознания подростков. На основе проведённого среди школьников 14–16 лет социологического исследования, автором выявлен их большой интерес к музыкальному искусству, а также вовлечённость тинейджерских групп в процесс слушания музыки, обмена мнениями от прослушанного и, как следствие, самодеятельного творчества. Анкетирование показало, что влияние сети Интернет в подростковой среде является доминирующим. В статье осуществлён анализ наиболее востребованных информационных интернет-порталов (YouTube, Зайцев.нет), файлообменников (торрентов), социальных сетей и входящих в них сообществ, транслирующих музыкальную информацию. Указаны причины востребованности интернет коммуникаций в связи с популярностью, которой пользуются сетевые ресурсы в подростковой среде. В статье поднят вопрос о необходимости углублённого анализа музыкального контента, транслируемого через социальные сети и специализированные музыкальные порталы, приведён ряд характеристик содержательного их наполнения, выявлены музыкально-стилевые приоритеты. Отмечено, что сила суггестии музыкальной информации, получаемой посредством каналов сети Интернет, служит толчком к формированию ценностных критериев и шире – аудиальной картины мира у новых поколений, что выводит проблему анализа этого звукового информационного потока на уровень стратегического значения.

Ключевые слова: подростковый возраст, аудиальная картина мира, мультимедиа, музыкальные интернет ресурсы.

INTERNET AS A MEANS OF FORMATION OF THE SOUND PICTURE OF THE WORLD IN TEENAGE MIND

The article is devoted to the analysis of various Internet resources in the aspect of their music content and its influence on the process of forming of the music tastes of teenagers. On the basis of the sociological research, hold among 14–16 years old schoolchildren, the author reveals their great interest in the art of music, as well as the involvement of teenage groups in the process of listening to music, exchanging opinions and, as a result, emergence of amateur creativity. The survey showed that the influence of the Internet in teenage environment is dominant. The article presents the analysis of the most popular Internet information portals (YouTube, Зайцев.нет), file sharing sites (torrents), social networks

and their member communities, broadcasting music information. The article indicates the reasons for the demand for Internet communications in connection with the popularity of network resources in the tenage environment. The author raises the question of in-depth analysis of music content, broadcast by means of social networks and specialized musical portals. The article also gives a number of characteristics of their content. The author reveals musical and style priorities and notes that the power of the suggestion of musical information (received through the Internet channels) serves as an impetus to the formation of value criteria and a wider sound picture of the world for new generations. This brings the problem of analyzing this sound information flow to the level of strategic importance.

Keywords: teenager, sound picture of the world, multimedia, musical Internet resources.

Коноплёва Елена Анатольевна
преподаватель Ростовского колледжа искусств
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: konopleva-e.a@mail.ru

Elena A. Konopleva
teacher at the Rostov College of Arts
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: konopleva-e.a@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

10.24411/2076-4766-2017-12014

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

РЕЖИССЁР ИЛИ ДИРИЖЁР: К ВОПРОСУ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ОПЕРНЫХ ШЕДЕВРОВ

Оперный театр – это особый механизм со сложной организационной структурой, все подразделения которой работают на окончательный результат – оперный спектакль.

В «Музыкальной энциклопедии» под редакцией Ю. В. Келдыша «опера» определяется как «род музыкально-драматического произведения. Опера основана на синтезе слова, сценического действия и музыки… где музыка… становится основным носителем действия» [1, с. 20, стлб. 2]. Главный редактор интернет-канала «OperaNews.ru» Е. С. Цодоков, указывая на синтетическую природу жанра оперы, подчёркивает, что в этом синтезе системообразующим элементом является музыка, и аргументирует это существованием концертных и аудиоверсий оперных сочинений, но при этом уточняет, что «для полноценной реализации её художественного потенциала сценическая постановка желательна» [5]. А. В. Крылова отмечает, что «сфера музыкально-театрального творчества является ареной бурного экспериментирования, порождающего новые идеи и формы музыкально-театральных представлений, активными творцами которых выступают не только композитор, режиссёр, дирижёр или артисты, но и декораторские и инженерно-технические театральные службы» [2, с. 84].

Приведённые мнения в очередной раз подтверждают, что оперный спектакль – это многосоставное синтетическое искусство, в котором задействовано большое количество участников с разной творческой специализацией. Такая специфика предполагает и определённую административную иерархию. Возглавляет учреждение культуры директор, юридически являющийся полноправным его руководителем. Однако, в оперном театре не все так однозначно. Директор контролирует финансово-административную часть деятельности театрального коллектива. Творческие же цеха переданы в ведение художественного руководителя театра. Эту должность чаще всего занимают либо главные дирижёры (Мариинский театр – Валерий Гергиев, Михайловский театр – Михаил Татарников, Большой театр – Туган Сохиев, Астраханский театр – Валерий Воронин), либо главные режиссёры (Камерный музыкальный театр «Санктъ-Петербургъ Опера» – Юрий Александров, Геликон-опера – Дмитрий Бертман, Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко – Александр Титель). Это связано с тем, что и режиссёр, и дирижёр контролируют работу творческих подразделений театра и владеют информацией, позволяющей координировать постановочный и репетиционный процессы. То есть оперный театр – это огромный механизм, в котором важны все структурные подразделения, работающие на окончательный результат – оперный спектакль.

Чтобы состоялась премьера, должно «сойтись» множество факторов. Наметим этапы создания оперного спектакля от начала до премьеры, обозначив те «острые углы», которые вызывают споры его создателей. История новой постановки всегда начинается с идеи, вербальным выражением которой становится имя будущего спектакля, его название. В подавляющем большинстве случаев это название совпадает с авторским решением композитора. Однако, если режиссёрское видение значительно расходится с либретто, то может возникнуть и другое имя проекта[1]. Идею спектакля, которая в последствии утверждается на художественном совете, может выдвинуть любая из заинтересованных

сторон. Художественный совет руководствуется несколькими факторами: государственным заданием, репертуарным планом, экономическими и творческими возможностями театра, зрительским спросом и, наконец, желанием постановщика. На этом этапе может родиться первый конфликт интересов, т. к. видение репертуарной политики у главного режиссёра, главного дирижёра, а также директора (экономический и маркетинговый взгляд) нередко отличаются, практически кардинально.

Таким образом, уже в самом начале процесса задействованы три ключевые фигуры руководящего состава театра – директор, представляющий, как уже было сказано, юридический, экономический и маркетинговый цеха, главный режиссёр, стоящий во главе постановочных (художественного, костюмерного, сценографического, монтировочного и др.) цехов[2] и главный дирижёр, возглавляющий творческие (оркестр, хор, солисты) подразделения театра. Но это – условное разделение полномочий, и в силу своей условности оно, нередко, становится причиной трений. Например, в современном оперном мире сферы влияния режиссёра и дирижёра постоянно сталкиваются. Так режиссёры считают, что хор и солисты подчиняются в первую очередь им, оставляя при этом дирижёрам только оркестр. Дирижёры же придерживаются иного мнения. Но театральные противоречия имеют более широкий характер, поскольку помимо обозначенных субъектов на театральной «шахматной доске» есть и другие значимые «фигуры». В частности, это главный балетмейстер (т. к. чаще всего театры имеют статус «оперы и балета»), отношения которого и с дирижёром, и с режиссёром не менее сложны. Так балетмейстер считает себя важнее дирижёра и уверен в своей независимости от режиссёра, в то время как режиссёр рассматривает балет как один из цехов, частично подчиненных ему, поскольку хоть в балетные спектакли он и не вникает, но учитывая зрелищный ресурс танца, считает необходимым использовать балет в любой своей постановке. При этом введение хора и солистов в балет чаще всего рассматривает как нонсенс, невзирая на мировую практику, как, например, балет «Кармина бурана» (Постановщик Май-Эстер Мурдмаа. «Имперский русский балет», или Постановка Заслуженного артиста Украины С. Наенко «Львовская Национальная Опера») или авторский балет балетмейстера К. С. Уральского «Пиаф. Я не жалею ни о чем». Дирижёр же считает свою позицию равной (если не главенствующей) балетмейстеру и режиссеру.

С этими ролевыми приоритетами связаны прения вокруг выбора произведения для предстоящей премьеры. После достижения консенсуса в этом вопросе, начинается постановочный процесс. В нём принимают участие все главные «вертикали» театральной власти, а также множество исполнителей их управленческой воли. Экономисты и маркетологи занимаются финансовыми проблемами и вопросами распространения рекламной информации. Режиссёр, совместно с художником и сценографом, разрабатывает художественное видение спектакля, на данном этапе материализуемое в макетах и эскизах. Это видение, в дальнейшем, воплощают пошивочные, костюмерные, бутафорские и другие постановочные цеха. Дирижёр контролирует разучивание и трактовку музыкального материала солистами, хором и оркестром. Ему помогают «очередные» дирижёры, концертмейстеры и хормейстеры.

Столкновение интересов участников создания премьерного спектакля обостряется с началом репетиционного периода. На этом этапе режиссёр воплощает свои замыслы в интерпретации авторского текста через смысловое наполнение образов героев оперы и основ мезансценирования. При этом трактовка характеров героев может не совпадать с характеристикой персонажа, воплощённой автором в музыкальном материале[3]. Этот вопрос, несомненно, должен обсуждаться заранее, однако очень часто режиссёры не считают нужным выслушивать мнение дирижёра по этому поводу, оставляя ему роль аккомпаниатора. Еще одним «яблоком раздора» может стать мезансценирование, осложняющее акустическую, ансамблевую и вокальную составляющую оперы. Однако самым спорным моментом на этом этапе становятся актёрские задачи, которые при радикальном режиссёрском подходе нередко начинают конфликтовать с музыкальной драматургией оперы. Эти споры продолжаются вплоть до самой премьеры, но всё чаще верх одерживает режиссёр.

Прочерченная схема отношений основных субъектов производства оперного спектакля показывает, что постановка весьма сложный и противоречивый процесс, требующий постоянного контроля, а, следовательно, и централизованного управления. Несогласия между режиссёрами и дирижёрами лишь усложняют путь к качественному результату. Но очевидно, что трактовка художественного произведения и его сценическая судьба прямо зависит от того какая «театральная сила» возьмёт верх в этой борьбе.

Данный вопрос представляет несомненный интерес, поскольку ответ на него предопределяет мощные тенденции театрально-сценической жизни оперного жанра на современном этапе. Чтобы осознать движение оперы в сторону ре-

жиссёрского театра как тенденцию исторического развития, вполне соответствующую возрастанию театральности в культуре XX–XXI веков в целом, автором было проведено исследование репертуара оперных постановок четырнадцати оперных театров России за период с 90-х годов прошлого века до начала 2018 года. Театральные площадки были отобраны по ряду критериев: это театры, расположенные в крупных городах России, являющиеся важными центрами культурной жизни регионов и специализирующиеся на музыкально-театральных постановках, с вместимостью залов не менее 300 посадочных мест. Это столичные театры, задающие «вектор» репертуарных приоритетов (Московские – Большой театр, Новая опера им. Е. Колобова, Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича Данченко, Геликон-опера; Санкт-Петербургские – Мариинский, Михайловский, Камерный), крупнейшие в стране периферийные театры оперы и балета (Нижегородский им. А. С. Пушкина, Астраханский, Пермский, Екатеринбургский, Новосибирский), а также музыкальные театры Ростова-на-Дону и Омска.

Цель исследования заключалась в анализе репертуара с точки зрения подходов к сценической реализации оперных шедевров и выявлению приоритета режиссёрского либо дирижёрского начал. Задачами анализа стало выявление хронологической динамики соотношения классического и современного репертуара, выделение лидирующих по частоте постановок классических опер, баланс традиционного (дирижёрского) и инновационного (режиссёрского) подходов к воплощению оперной классики. В результате сопоставительного анализа было выявлено, что в рассматриваемый период оперный репертуар музыкальных театров включал несколько видов представлений, а именно:

- «большие оперы» – полноформатные оперные спектакли, в полном соответствии со зрительскими представлениями об особенностях жанра;
- камерные оперы – спектакли малых форм, реализуемые силами минимального числа артистического состава;
- оперы в концертном исполнении – постановки без декораций, сценических костюмов, в статике концертного жанра.
- сборные концерты из оперных арий, дуэтов, ансамблей и сцен.

Стало очевидным, что в репертуаре рассматриваемых театров лидирующими являются полноценные оперные постановки. Среди них оперы зарубежных композиторов составляют 60%, а русских – 40%. В рейтинговой таблице в ряду первых лидируют оперы Джузеппе Верди, в ряду вторых – оперные сочинения П. И. Чайковского[4]. Для более подробного рассмотрения ключевого вопроса о преобладании двух обозначенных подходов к трактовке спектакля, в качестве примера были избраны произведения наиболее востребованного оперного классика.

В репертуарном списке рассмотренных театров безусловным лидером по числу постановок является «Травиата». Высокие места в рейтинге популярности занимают также «Аида», «Риголетто» и «Трубадур» (вторая, третья и шестая позиции). В целом оперное творчество Верди представлено на русской сцене следующими спектаклями (с указанием количества постановок): «Травиата» (13), «Аида» (6), «Риголетто» (4), «Отелло» (4), «Бал маскарад» (4), «Трубадур» (3), «Дон Карлос» (2), «Набукко» (1), «Сила судьбы» (1), «Жанна д Арк» (1), «Фальстаф» (1), «Макбет» (1), «Атилла» (1).

Анализ репертуара показал, что оперные шедевры композиторов XX – начала XXI века представлены очень скромно. Это сочинения Д. Шостаковича (6 постановок) и Р. Щедрина (тоже 6). Данный факт показателен с разных сторон, но прежде всего он высвечивает тенденцию негативного характера: трудоёмкий по творческим вложениям автора жанр, сложности его сценической реализации и требование слуховой подготовки зрительской аудитории в определенной мере делают его непопулярным не только у массовой публики, но и в среде композиторов, которые достаточно редко к нему обращаются. Поэтому дискуссии о том, что развитие современной режиссуры и воплощение инновационных идей должно прежде всего быть реализовано на современном оперном материале остаются в лоне журналистских музыковедческих прений из-за отсутствия значительного контента музыкального материала. В силу этого, объектом режиссёрских преобразований становятся постановки классических опер, где сценография и режиссура обновлены, но отнюдь не всегда сочетаются с авторским либретто и заложенной композитором музыкальной драматургией.

Сказанное подтверждает и проделанный сопоставительный анализ, который выявил явное преобладание классического репертуара: из общего числа постановок, всего 43 спектакля, авторство которых принадлежит композиторам середины и конца XX века. Оценивая общий контент с точки зрения режиссёрских подходов, следует отметить, что 101 постановку можно назвать классической, поскольку в этих оперных версиях наблюдается практически полное соответствие либретто временным рамкам сценографии, ко-

стюмам, интерпретации образов главных героев. В 36 случаях обнаружено частичное расхождение с первоначальным замыслом. Чаще всего это перенос места действия, сконструированное в соответствии с режиссерским видением сценическое пространство или время. Назовем эти версии промежуточными. И, наконец, 137 спектаклей значительно отличаются от авторского замысла, от тех условий, в которых, по задумке композитора и либреттиста, были помещены герои опер.

Если в контексте выделенных подходов к режиссуре оперной классики рассмотреть оперы Джузеппе Верди, то можно еще раз констатировать приоритет новаторских режиссерских постановок. В ряду исследованных нами спектаклей лишь 14 можно назвать традиционными, 6 – с элементами новаторского подхода, а 20 отличаются ярким неклассическим режиссёрским прочтением оригинала. В качестве примера рассмотрим «постановочную историю» «Травиаты» (в таблице полужирное начертание обозначает инновационное режиссерское решение, курсивное – постановку с небольшими отклонениями от композиторского замысла, обычное– аутентичное исполнение):

№	ТЕАТР	ОПЕРА	РЕЖИССЕР	ДИРИЖЁР	ГОД
1	Нижегородский театр оперы и балета им. А. С. Пушкина	«Травиата»	Владимир Агабабов	Владимир Бойков	1988
2	Михайловский театр (С.-Петербург)	«Травиата»	Станислав Гаудасинский		1995
3	Омский государственный музыкальный театр	«Травиата»	Али Усубов	Эрих Розен	1996
4	Московский театр «Новая опера» им. Е. В. Колобова	**«Травиата». Спектакль по опере Дж. Верди в двух действиях**	Алла Сигалова	Евгений Колобов	1999
5	Государственный камерный музыкальный театр «Санктъ-Петербургъ Опера»	**«Травиата». Оперная фантазия с одним антрактом**	Юрий Александров	Роберт Лютер	2005
6	Московский музыкальный театр «Геликон-опера»	**«Травиата»**	Дмитрий Бертман	Валерий Крицков	2006
7	Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко	**«Травиата»**	Александр Титель	Феликс Коробов	2006
8	Екатеринбургский театр оперы и балета	«Травиата»	Алексей Степанюк	Алексей Людмилин	2007
9	Большой театр	*«Травиата»*	Франческа Замбелло	Лоран Кампеллоне	7.10 2012
10	Новосибирский театр оперы и балета	**«Травиата»**	Резия Калныня		2014
11	Ростовский музыкальный театр	«Травиата»	Сусанна Цирюк	Андрей Аниханов	2015
12	Астраханский государственный театр оперы и балета	«Травиата»	Константин Балакин	Валерий Воронин	2016

13	Пермский театр оперы и балета им. П. И. Чайковского	**«Травиата» Копродукция Пермского театра оперы и балета, Unlimited Performing Arts (Дания), Landestheater Linz (Австрия) и Théâtres de la Ville de Luxembourg (Люксембург)**	Роберт Уилсон	Теодор Курентзис	2016

Очевидно, что из 13 постановок оперы в разных театрах страны, осуществленных за 20 лет – с 1988 по 2018 годы – половина принадлежит к обновлённым режиссёрским версиям. Не давая оценку их качеству, отметим, что их появление датируется рубежом веков; а ведь именно в 1990-е годы в России формируется новая экономическая ситуация, которая ставит перед театрами задачу самоокупаемости и провоцирует на эксперимент и обновление. С первой такой постановкой оперы Верди «Травиата» выступил в 1999 году Московский театр «Новая опера» им. Е. В. Колобова (режиссёр А. Сигалова, дирижёр Е. Колобов). Пик инновационных постановок «Травиаты» приходится на середину первого десятилетия начавшегося XXI века и связан он, главным образом, со столичными театрами – Санкт-Петербургским государственным камерным музыкальным театром (2005, режиссёр Ю. Александров, дирижёр Р. Лютер); московским театром «Геликон-опера» (2006, режиссёр Д. Бертман, дирижёр В. Крицков), Московским академическим Музыкальным театром им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (2006, режиссёр А. Титель, дирижёр Ф. Коробов). Очевидно, что рождение этих оперных версий обусловлено незаурядными личностными качествами режиссёров их осуществивших. Показательно и то, что в провинциальные театры новый режиссёрский подход к постановке «Травиаты» проникает с отрывом в восемь лет. В 2014 году Новосибирский театр оперы и балета осуществил современную постановку оперы Верди под началом латвийской актрисы и режиссёра Резии Калныни, а в 2016 г. Пермский театр оперы и балета им. П. И. Чайковского совместно с Unlimited Performing Arts (Дания), Landestheater Linz (Австрия) и Théâtres de la Ville de Luxembourg (Люксембург) представил «Травиату» в режиссёрской версии Роберта Уилсона (США) и с дирижёрской работой Т. Курентзиса.

Возвращаясь к общему репертуарному контенту, следует отметить неоспоримый факт преобладания в провинциальных театрах классических постановок, а в столичных и крупных региональных – новаторских. Причина тому – скромное финансирование, не позволяющее роскошь приглашения именитых современных режиссёров, отличающихся большими требованиями к материальной составляющей постановочного процесса. Немаловажным фактором является и консервативность большинства руководителей этих театров, как, впрочем, и провинциальной публики. Очевидно и то, что в крупных оперных театрах, в которых художественными руководителями являются режиссёры и существует монополия на режиссёрскую работу (как например в «Санктъ-Петербургъ Опере», «Геликон-Опере», Московском академическом Музыкальном театре), новаторские постановки занимают больший процент общего репертуара. В театрах, где творческие цеха возглавляют дирижёры, практически на каждую новую постановку приглашается новый режиссёр. Эта ситуация не только ещё раз наглядно передаёт сложные отношения оперных режиссёров и дирижёров, отстаивающих свои интересы в интерпретации классической оперы, но и подтверждает отмеченную тенденцию к «захвату» оперных и музыкальных театров режиссёрами, трансформирующими оперную классику в русле инновационных режиссёрских веяний современного театра в целом. Какова же сущность этих подходов, что происходит с аутентичной версией оперного шедевра в результате подобного вмешательства – тема отдельного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Например, в первой версии постановки оперы С. В. Рахманинова «Алеко», осуществленной в 2017 году в Волгоградском театре «Царицынская опера» режиссёром В. Раку, постановка называлась «Алеко – до и после».

[2] О роли режиссёра в оперном театре писал еще С. В. Рахманинов, говоря об основателе Московской частной русской оперы – С. И. Мамонтове, что он «был рождён режиссёром, и этим, вероятно, объясняется, почему его главный интерес сосредоточился на сцене, декорациях и на художественной постановке. Он выказал себя в этой области настоящим мастером и специалистом дела и окружил себя такими талантливыми сотрудниками, как художники Серов, Врубель и Коровин. Много раз я слышал, как Мамонтов давал советы даже Шаляпину» [3, с. 54].

[3] Роль режиссёра в опере, несомненно, велика, факт этот никто не оспаривает. Ещё Борис Покровский – один из основателей русской режиссерской школы, обращал внимание на важность осмысленного режиссёрского прочтения партитуры. Но основополагающим моментом этой работы, по мнению Покровского, должна быть музыкальная драматургия, которой подчинены все режиссёрские решения. «Самая большая беда для режиссера встать на путь иллюстрации музыки действием. Режиссёр должен знакомиться с оперой только через музыкальный материал, то есть, имея в руках в худшем случае клавир, в лучшем случае партитуру <…> Задача в том, чтобы вырастить новое художественное качество – театральный образ музыкальной драматургии, ибо ни театр, ни музыка не являются еще оперой. Оперный спектакль – это действие, “сочинённое” режиссёром на основании музыкальной драматургии» [2, с. 25].

[4] Верди – 44 , Чайковский – 40, Пуччини – 28, Римский-Корсаков – 19, Моцарт – 16, Мусоргский – 12, Прокофьев – 12, Россини – 11, Доницетти – 11, Вагнер – 10, Бородин – 10, Бизе – 10. Остальные – меньше 10.

ЛИТЕРАТУРА

1. Келдыш Ю. Опера // Музыкальная энциклопедия / Ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 20, стлб. 2.

2. Крылова А. Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4 (29). С. 84–89.

3. Покровский Б. Об оперной режиссуре. М.: ВТО, 1973. 308 с.

4. Цодоков *Е*. Визуализация оперы, или типология оперной режиссуры. URL: http://www.operanews.ru/history55.html.

REFERENCES

1. *Keldysh Ju*. Opera // Muzykal’naja jenciklopedija: v 6 t. / gl. red. Ju. V. Keldysh [Musical Encyclopedia: in 6 volumes / Ed. Yu. V. Keldysh]. Moscow: Sovetskaja jenciklopedija Press, 1978. Vol. 4. P. 20. Clmn. II.

2. *Krylova A*. Sovremennyj muzykal’nyj teatr v mnogoobrazii zhanrovyh reshenij [Modern Musical Theatre in a Variety of Genre Solutions] // Juzhno-Rossijskij muzykal’nyj al’manah [South-Russian Musical Anthology]. 2017. № 4 (29). P. 84–89.

3. *Pokrovskij B*. Ob opernoj rezhissure [About Opera Directing]. Moscow: VTO Press, 1973. 308 p.

4. *Codokov E*. Vizualizacija opery, ili tipologija opernoj rezhissury [Visualization of an Opera, or the Typology of Opera Directing]. URL: http://www.operanews.ru/history55.html.

РЕЖИССЁР ИЛИ ДИРИЖЁР: К ВОПРОСУ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ОПЕРНЫХ ШЕДЕВРОВ

В данной статье автором предпринимается попытка исследовать репертуар современных оперных театров с точки зрения подходов к сценической реализации оперных шедевров и выявлению приоритета режиссёрского или дирижёрского начал. В связи с этим центральной идеей статьи становится актуальная на сегодняшний день проблема взаимодействия дири-

жёра и режиссера в современном оперном театре. Автор отмечает, что главные столкновения «дирижёр-режиссёр» возникают уже на уровне выбора произведения для постановки. Последующие трения возникают уже на этапе воплощения оперного спектакля, когда задача дирижёра – максимально сохранить музыкальную сторону спектакля в том варианте, какой она была ещё при жизни композитора. Роль современного режиссёра – увести слушателя в мир его собственных фантазий на тему заданной оперы, при этом часто весьма далёких от оригинала.

В центре внимания автора оказывается детальный анализ репертуара ряда ведущих оперных театров, с позиций выявления в нём «дирижёрских» и «режиссёрских» опер. Задачами анализа стало выявление хронологической динамики соотношения классического и современного репертуара, выделение лидирующих по частоте постановок классических опер, баланс традиционного (дирижёрского) и инновационного (режиссёрского) подходов к воплощению оперной классики.

Ключевые слова: опера, современная режиссура, анализ репертуара, оппозиция «дирижёр – режиссёр».

DIRECTOR OR CONDUCTOR: TO THE ISSUE OF MODERN STAGE LIFE OF OPERA MASTERPIECES

In the article the author attempts to explore the repertoire of modern opera houses from the viewpoint of approaches to the stage implementation of opera masterpieces and the identification of directing or conducting origin to be the prior. In this regard, the central idea of the article is the urgent problem of interaction between a conductor and a director in modern opera house. The author notes that the main clashes between a conductor and a director arise at the level of the choice of the piece for the production. The following frictions arise already at the stage of the opera performance's embodiment, when conductor's task is to preserve the musical side of a performance as much as possible in the version that it was during the composer's life. The role of a modern director is to take the listener into a world of his own fantasies on the theme of a given opera, while often it can be very far from the original.

The author focuses on a detailed analysis of the repertoire of a number of leading opera houses, from the viewpoint of identifying 'conductor's' and 'director's' operas. The objectives of the analysis were to identify the chronological dynamics of the ratio of classical and modern repertoire, as well as to point out the leading (in frequency) performances of classical operas, the balance of traditional (conducting) and innovative (directing) approaches to the embodiment of opera classics.

Key words: opera, contemporary direction, analysis of repertoire, opposition "conductor - director".

Гринёв Сергей Сергеевич
Аспирант кафедры теории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: grinev.s.s@mail.ru

Sergey S. Grinev
Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail:grinev.s.s@mail.ru

10.24411/2076-4766-2017-12015

С. В. РЕШЕТНИКОВА
Казанская государственная консерватория

ФОРМИРОВАНИЕ ТЕНОРОВОГО АМПЛУА В ТВОРЧЕСТВЕ МАНУЭЛЯ ДЕЛЬ ПОПУЛО ВИСЕНТЕ ГАРСИА

Мануэль дель Популо Висенте Гарсиа (1775–1832) являлся одним из выдающихся теноров начала XIX века, его часто называли Великим. Карьера певца началась в Испании и во Франции, однако, наиболее значимым является период работы в Италии, а если быть точнее – в Неаполе. Поэтому обрисуем ситуацию, сложившуюся в Неаполитанском королевстве. Начиная с 1808 года, с приходом к власти Иоахима Мюрата начались перемены, которые коснулись также и культурной политики. Мюрат был поклонником французского музыкального театра, опер которые в то время представлялись в Неаполе: «Эдип в Колоне» (*Œdipe à Colone*, 1808) Антонио Саккини, «Ифигения в Авлиде» (*Iphigénie en Aulide*, 1812) Кристофа Виллибальда Глюка и «Весталка» (*La Vestale*, 1811) Гаспаре Луиджи Спонтини. Создание подобных произведений значительным образом повлияло на стилистическую эволюцию композиторов неаполитанской школы, в частности на творчество Николы Антонио Манфроче, который написал трагические драмы «Альсира» (*Alzira*, 1810) и «Гекуба» (*Ecuba*, 1812). Немецкий исследователь А. Якобсхаген пишет о том, что начиная с премьеры «Весталки» Спонтини в Неаполе в 1811 году наступает золотая эпоха теноров. Импресарио Доменико Барбайя намеренно набирал в оперные труппы неаполитанских театров *San Carlo* и *Del Fondo* лучших теноров[1]. Среди них были Андреа Ноццари (с 1810 г.), Джованни Давид (с 1811 г.), Доменико Донцелли (с 1811 г.), Мануэль Гарсиа (с 1812 г.) и Джованни Баттиста Рубини (с 1817 г.). Таким образом, в театре *San Carlo* в 1811–1812 гг. складывалась благоприятная ситуация для расцвета тенорового искусства и они часто использовались в качестве главных героев в опере *seria*. В неаполитанских операх того периода часто встречаются по три-четыре значимые партии, созданные для данного типа голоса. Увеличение количества теноровых партий в операх Россини (в неаполитанский период творчества) могло быть связано с появлением в оперной труппе Мануэля Гарсиа.

Молодой композитор Джоаккино Россини создал для Гарсиа несколько партий в своих операх, а именно: Норфолка в опере «Елизавета, королева английская», Отелло в одноименной опере и Альмавивы в «Севильском цирюльнике». Отметим один важный момент, опера *seria* «Елизавета, королева английская» является первым произведением композитора, созданным для теноров, а не для кастратов, невзирая на то, что Россини более других композиторов печалился о закате певческой карьеры последних.

Интересна и загадочна история создания партии Отелло. Очень часто пишут о том, что данная роль была создана для Ноццари, однако это заблуждение, поэтому внесем ясность в данный вопрос. Согласно сведениям из журнала *Harmonicon* за 1833 год, главная партия была создана для Гарсиа [9, с. 21]. Мануэль Гарсиа должен был выступить в премьерном спектакле, который состоялся 4 декабря 1816 года в *Teatro del Fondo*, но он подписал контракт с *Théâtre-Italien* и вынужден был уехать в Париж во время премьеры «Отелло». В результате чего, партию исполнил Андреа Ноццари[2]. Гарсиа дебютировал в этой роли лишь в парижской (1821) и лондонской премьерах (1822), его партнершей была Джудитта Паста.

Партию Альмавивы Россини писал намеренно для испанца Гарсиа. «…Чтобы обеспечить успех своей работе, Россини попросил Гарсиа исполнить партию Альмавивы, помимо того, что он был блестящим тенором еще и родился в Севилье» [10, с. 121]. Примечательно то, что партии следующие после Альмавивы, Россини писал, рассчитывая на такой же тип голоса и вокальный диапазон как у Гарсиа [3, с. 51–52].

Для Мануэля Гарсиа партии создавались и другими авторами, в частности в операх: «Гекуба» (*Ecuba*, Неаполь, *San Carlo*, 1812) Николы Манфроче; «Медея в Коринфе» (*Medea in Corinto*, Неаполь, *San Carlo*, 1813) и «Алонсо и Кора» (*Alonso e Cora*, Неаполь, *San Carlo*, 1815) Симона Майра; «Ревность права» (*La gelosia corretta*, Неаполь, *Teatro dei Fiorentini*, 1815) Микеле Карафы; «Юность Генриха V» *La gioventù di Enrico Quinto*, Неаполь, *San Carlo*, (1815) Фердинана Герольда [2, с. 137–140].

Вклад Мануэля Гарсиа в становление теноровoго амплуа не ограничивался исполнительской деятельностью. Он был автором нескольких десятков произведений театрального жанра. Главным отличием опер Гарсиа являлось то, что значимые партии в них были написаны для теноров, а не для сопрано, как у Россини или Доницетти. Проанализировав, какие партии создавал Гарсиа для теноров в своих операх, автор представила их в таблицах (См. Таблицы 1, 2, 3, 4).

Таблица 1.
Действующие лица в «большой опере»[3]
М. Гарсиа «Смерть Тассо» (*Académie Royale*, 1821) [7, p. 8]:

**А.Нурри	Тассо, поэт (тенор)
*К.Елой	Альфонсо, герцог Феррары (тенор)
С.Фавелли	Элеонора, сестра герцога (сопрано)
М.Бонель	Фердинанд, граф, (бас-баритон)
П.Ф.Прево	Веньеро, друг Тассо (бас-баритон)

Таблица 2.
Действующие лица в «большой опере»
М. Гарсиа «Флорестан и совет десяти» (*Académie Royale*, 1821) [4]:

А. Дериви	Флорестан, венецианский адмирал, влюбленный в Октавию (бас)
* Ф. Лаж	Марчелло, президент совета десяти и Сената (тенор)
Р.Бранчу	Октавия, богатая венецианская дворянка, вдова (сопрано)
М.Бонель	Пезари, инквизитор, тайный конкурент Флорестана (бас-баритон)
П.Ф.Прево	Орсео, посланник (бас-баритон)
**А.Нурри	Норадин, мавританский князь, узник Флорестана (тенор)

Таблица 3.
Действующие лица и исполнители в опере *buffa*
«Багдадский калиф» М. Гарсиа (*San Carlo*, 1813) [5].

* М. Гарсиа	Калиф Изауун (тенор)
И. Кольбран	Зетульба, его возлюбленная (сопрано)
Х. Сичес	Лемаида, мать Зетульбы (контральто)
*Г. Киццола	Джудицио, племянник Зетульбы (тенор)
*Д. Донцелли	Джемальден, внук Лемаиды (тенор)
Ф. Кардини	Кесиа, служанка Лемаиды (контральто)
Ранфанья	Кади, судья (бас)

Таблица 4.
Действующие лица в лирической драме
«Джелла и Даллатон» М. Гарсиа (*San Carlo*, 1814) [6].

* М. Гарсиа	Даллатон, глава города и провинции Дельминио (тенор)
И. Кольбран	Джелла, его возлюбленная (сопрано)
*А. Ноццари	Руло, знатный господин из города Раб (тенор)
*Г. Киццола	Барлио, отец Джеллы, глава города Раб (тенор)
Бернардис	Веллима, подруга Джеллы (контральто)

* обозначен баритональный тенор
** обозначен *haute-contre*

Из представленных таблиц 1, 2, 3, 4 видно, что в операх Гарсиа, созданных как в жанре «большой оперы», так и оперы *buffa*, тенора исполняют различные роли: героев-любовников, соперников, союзников, отцов, знатных особ. Продемонстрированы различные тембры голосов, от *haute-contre* до баритонального тенора. Вероятно, замысел композитора был в том, чтобы представить различные теноровые амплуа, что усиливало ситуацию конкуренции между тенорами. Также является очевидным тот факт, что большинство теноровых партий Гарсиа писал для баритональных теноров, среди которых он сам, Ноццари, Киццола, Донцелли. Особенно это касается опер, созданных для *San Carlo*, в труппе которого преобладали крепкие тенора. По-видимому, именно в Неаполе зародилась традиция исполнения высоких нот «прикрытым звуком» с ноты *c''*.

Не секрет, что первооткрывателем «прикрытого», «затемнённого» звучания высоких нот у теноров принято считать Жильбера Дюпре. Однако, эта информация не раз опровергалась в трудах ученых конца XX – начала XXI века. В частности еще в 1990-х годах украинский искусствовед Ирина Драч писала: «Открытая Донцелли и успешно усвоенная Жильбером Дюпре техника *la voix sombree* дала возможность преобразовать прежнее амплуа в тип *tenore di forza*» [1, с. 8]. Таким образом, получается, что Дюпре продолжил развивать данный способ звукоизвлечения, а имя его стало ассоциироваться с использованием «прикрытых» нот потому, что он подробным образом описал данный способ пения в своем теоретическом труде «Искусство пения» (*L'art du chant*, Париж, 1846). А также потому, что сохранились свидетельства его выступления в партии Арнольда («Вильгельм Телль» Россини), где певец исполнил прикрытое *c''*. Однако, история формирования «сомбрированного» голоса может лежать еще глубже. Американский исследователь Джейсон Вест, ссылаясь на свидетельства современника Донцелли, отмечает: «Этот певец действительно справедливо назван одним из первых в своем роде, если не абсолютно первым в Европе после Гарсиа» [11, с. 32]. Автор говорит о том, что «возможно Мануэль Гарсиа был предшественником Донцелли в использовании *voix sombrée*. Во время работы в Испании, а затем в Италии, голос Гарсиа ещё оставался светлым, высоким и гибким. Однако, позже, когда он стал петь во Франции и Англии, его голос стал более драматичным…» [11, с. 34].

Дело в том, что Дюпре продемонстрировал данный способ пения во Франции, а зародилась «прикрытая манера», по-видимому, в Италии – в Неаполе. Благодаря открытию «сомбрированного» звучания, в сочетании с «прикрытием» высоких нот, удалось решить проблему неоднородности голоса. Появление новой манеры явилось предпосылкой для формирования и утверждения современной модели пения и создания множества оперных партий для *tenore di forza*.

Исполнительская практика Мануэля Гарсиа оказала существенное влияние на оперное искусство начала XIX века, многие авторы той эпохи писали значимые партии в расчете на его талант и уникальные певческие возможности. Создавая теноровые роли в своих операх, Гарсиа стремился представить публике различные теноровые амплуа. Композиторская деятельность Мануэля Гарсиа направлена на то, чтобы в конечном итоге тенора заняли главенствующие позиции в опере. Ссылаясь на свидетельства современников Гарсиа и исследования в области музыковедения конца XIX – начала XXI века, можно констатировать, что он мог быть первооткрывателем «прикрытой манеры» пения. Таким образом, Мануэль Гарсиа сыграл немалую роль в становлении и формировании тенорового амплуа в опере XIX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Якобсхаген А. говорит о том, что с 1809 года участие кастратов в спектаклях было категорически запрещено. В Неаполе с 1811 года был запрет на использование контральто в брючных ролях, вероятно, их заменяли тенорами [8, с. 131–144].

[2] Гарсиа являлся первым исполнителем в операх Россини не так часто, как другой тенор – Ноццари. Причиной скорее была успешная исполнительская и композиторская деятельность музыканта и многочисленные гастроли по разным странам мира.

[3] Отметим, что «большой французской оперой» «Смерть Тассо» называет американский музыковед Джеймс Радомски. Также, она значится как «*grand opera*» в архиве Парижской Национальной библиотеки [10, с. 309].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Драч И.* Оперное творчество В. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма: автореф. дис. ... канд. иск. Киев, 1990. 17 с.

2. *Решетникова С.* Исполнительское искусство Мануэля дель Популо Висенте Гарсиа // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2016. № 7 (69): в 2-х ч. Ч. 1. С. 137–140.

3. *Рубаха Е.* Тенор у Россини // Музыкальная академия. М., 2008. № 2. С. 50–57.

4. *García M.* Florestan, ou le Conseil des dix, opéra en trois actes, mêlé de ballets, etc. Paris. 1822. 60 p. URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55022290/f5.image.

5. *García M.* Il califfo di Bagdad melodramma in due atti // Garcia M., Tottola A. // Napoli. Nella tipografia largo del castello № 20. 1813. 46 p. URL: https://play.google.com/store/books/details/Andrea_Leone_Tottola_Il_califfo_di_Bagdad_melo_dra?id=6KCcdsczWKYC&hl=lt.

6. *García M.* Jella e Dallaton, o sia La donzella di Raab. Napoli. Nella tipografia largo del castello № 20. 1814. 29 p. URL: https://www.loc.gov/resource/musschatz.13882.0/?sp=5.

7. *Garcia M.* La *Mort* du *tasse, grand opéra, 3 acts*. Cuvelier de Trie, Jean Guillaume Antoine, librettist; Hélitas de Meun, Joseph. Courtesy of the City Archives of Brussels. 443 p. URL: https://archive.org/details/lamortdutassegra00pfull.

8. *Jacobshagen A.* Von Velluti zu Nozzari / Der Tenor: Mythos – Geschichte – Gegenwart (Musik – Kultur – Geschichte). Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2017. p. 131–144. URL: https://www.academia.edu/33620920/Von_Velluti_zu_Nozzari)

9. Memoirs of Garcia and Rubini // The Harmonicon. Part the first. London: William Clower. February, 1833. P. 21-24. URL: https://play.google.com/books/reader?id=LgYVAAAAQAAJ&hl=ru&printsec=frontcover&pg=GBS.PA21.

10. *Radomski J.* Manuel Garcia (1775–1832): Maestro del bel canto y compositor. Madrid: Instituto complutense de ciencias musicales, 2003. 361 p.

11. *Vest J.* Adolphe Nourrit, Gilbert Louis Duprez and transformations of tenor. Technique in the Early Nineteenth Century: Historical and physiological considerations. Doctoral dissertation. University of Kentucky, 2009. 116 p.

REFERENCES

1. *Drach I.* Opernoe tvorchestvo V. Bellini i G. Donicetti v ital'janskoj muzykal'no-teatral'noj kul'ture jepohi romantizma: avtoref. dis. ... kand. isk [Operatic Works by V. Bellini and G. Donizetti in the Italian Music and Theatr Culture of the Romantic Era: PhD thesis]. Kiev, 1990. 17 p.

2. *Reshetnikova S.* Ispolnitel'skoe iskusstvo Manujelja del' Populo Visente Garsia [Performing art of Manuel del Populo Vicente Garcia] // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Theory and practice]. Tambov, 2016. № 7 (69): v 2-h vol. Vol. 1. P. 137–140.

3. *Rubaha E.* Tenor u Rossini [Tenor in the Works by Rossini] // Muzykal'naja akademija [Music Academy]. Moscow, 2008. № 2. P. 50–57.

4. *García M.* Florestan, ou le Conseil des dix, opéra en trois actes, mêlé de ballets, etc. Paris. 1822. 60 p. URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55022290/f5.image.

5. *García M.* Il califfo di Bagdad melodramma in due atti // Garcia M., Tottola A. // Napoli. Nella tipografia largo del castello № 20. 1813. 46 p. URL: https://play.google.com/store/books/details/Andrea_Leone_Tottola_Il_califfo_di_Bagdad_melo_dra?id=6KCcdsczWKYC&hl=lt.

6. *García M.* Jella e Dallaton, o sia La donzella di Raab. Napoli. Nella tipografia largo del castello № 20. 1814. 29 p. URL: https://www.loc.gov/resource/musschatz.13882.0/?sp=5.

7. *Garcia M.* La *Mort* du *tasse, grand opéra, 3 acts*. Cuvelier de Trie, Jean Guillaume Antoine, librettist; Hélitas de Meun, Joseph. Courtesy of the City Archives of Brussels. 443 p. URL: https://archive.org/details/lamortdutassegra00pfull.

8. *Jacobshagen A.* Von Velluti zu Nozzari / Der Tenor: Mythos – Geschichte – Gegenwart (Musik – Kultur – Geschichte). Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2017. p. 131–144. URL: https://www.academia.edu/33620920/Von_Velluti_zu_Nozzari)

9. Memoirs of Garcia and Rubini // The Harmonicon. Part the first. London: William Clower.

February, 1833. P. 21-24. URL: https://play.google.com/books/reader?id=LgYVAAAAQAAJ&hl=ru&printsec=frontcover&pg=GBS.PA21.

10. *Radomski J.* Manuel Garcia (1775–1832): Maestro del bel canto y compositor. Madrid: Instituto complutense de ciencias musicales, 2003. 361 p.

11. *Vest J.* Adolphe Nourrit, Gilbert Louis Duprez and transformations of tenor. Technique in the Early Nineteenth Century: Historical and physiological considerations. Doctoral dissertation. University of Kentucky, 2009. 116 p.

ФОРМИРОВАНИЕ ТЕНОРОВОГО АМПЛУА В ТВОРЧЕСТВЕ МАНУЭЛЯ ДЕЛЬ ПОПУЛО ВИСЕНТЕ ГАРСИА

В статье освещается творчество тенора Мануэля Гарсиа, наследие которого по сей день является малоизученным в России. Статья призвана расширить представление об исполнительском искусстве, композиторском творчестве и роли Гарсиа в становлении тенорового амплуа в европейской оперной культуре XIX века. Автор полагает, что в неаполитанском театре начала XIX века, в частности в *San Carlo* в 1811–1812 гг. складывалась благоприятная ситуация для расцвета тенорового искусства и нередко тенорам, а не сопрано композиторы поручали главные партии. Их исполнителями были Андреа Ноццари, Джованни Давид, Доменико Донцелли и Мануэль Гарсиа. Последний считался одним из наиболее успешных теноров начала XIX века, что подтверждают созданные для него значимые партии в операх Россини, Манфроче, Герольда. Автор статьи отмечает множество значимых партий, созданных Гарсиа для теноров, в частности *haute-contre* и *baritenore*. В работе упоминается практика «прикрытой манеры» пения высоких нот, которая, по мнению автора, появилась в Неаполе, в связи с чем, оспаривается авторство Дюпре, как первооткрывателя.

Ключевые слова: baritenore, tenore di forza, исполнительское искусство, Мануэль Гарсиа

FORMATION OF TENOR`S AMPLUA IN THE PERFORMING PRACTICE OF MANUEL DEL PÓPULO VICENTE GARCÍA

In this work the author partially covers the creativity by the tenor Manuel Garcia. His legacy is little studied in Russia, so this article aims to expand the understanding of his performing arts, composer's work and his role in the formation of the tenor amplua.

Manuel Garcia is considered to be one of the most successful tenors of the early nineteenth century, he was the first performer in operas by Rossini, Manfroce, Herold. However, he worked not only as a performer of tenor parties, but also as their creator. The article focuses on the fact that the «covered manner» of singing high notes was first applied in Naples, in connection with which, the authorship of Duprez, as the pioneer of this manner, is disputed.

Key words: baritenore, tenore di forza, performing arts, Manuel Garcia

Решетникова Светлана Владимировна
соискатель Казанской государственной консерватории
Россия, 420000, Казань
e-mail: lana-budilova@mail.ru

Svetlana V. Reshetnikova
applicant at the Kazan State Conservatory
Russia, 420000, Kazan
e-mail: lana-budilova@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.