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

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2012‘2 (11) SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

В НОМЕРЕ:

Музыкальная культура Юга России

Проблемы музыкальной науки

Музыкальное образование

Исполнительское искусство

Подписной индекс в каталоге «Роспечать» 79315

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

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

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

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

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

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

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

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

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23
E-mail: riocons@mail.ru
www.rostcons.ru
Подписано в печать 15.06.2012. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 10. Тираж 300.
Отпечатано в типографии
ИП Поляков Д. Ю., 344029, г. Ростов-на-Дону, ул. Металлургическая, 110

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.
За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

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

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

Г. Сычёва. Праздник древонасаждений: эксперимент или путь к возрождению древней традиции?.....3
G. Sycheva. Arbor day: experiment or revival of the ancient tradition?

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
THE PROBLEMS OF MUSICAL SCIENCE

Г. Рыбинцева. Коперниканская революция и музыка барокко.....7
G. Rybintseva. Copernicanian Revolution and baroque music
Ю. Ободова. Экспериментальные жанры эпохи классицизма.....13
J. Obodova. The experimental genres of classicism
Н. Самоходкина. Путь к опере-драме в творчестве А. С. Даргомыжского.....18
N. Samokhodkina. The way to the opera-drama in A. S. Dargomyzhsky's creation
Т. Шак. Цитаты классической музыки в структуре медиатекста.....22
T. Shak. Citation of classical music in mediatext structure
Ю. Евсюкова. Природа и искусство: особенности композиции в экологической музыке.....27
Yu. Evsyukova. Nature and art: composition features in the environmental music

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSICAL EDUCATION

Л. Логинова. Имеющий уши, да услышит ли… (Актуальные проблемы современного сольфеджио).....34
L. Loginova. Having ears, can you hear it… (Urgent problems of the contemporary ear training)
А. Аракельян, Е. Аракельян. Развитие музыкального слуха техническими средствами.....43
A. Arakelyan, E. Arakelyan. The development of perfect pitch using technical devices
Е. Бахтиярова. Начало музыкального образования в России.....48
E. Bakhtiyarova. The first musical education in Russia
О. Твердохлебова. Родина belcanto: куда пойти учиться?.....55
O. Tverdokhlebova. Homeland belcanto: where to study?

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

В. Фролкин. Расширение понятия «исполнение» в современных условиях: междисциплинарный аспект.....58
V. Frolkin. Expansion of the concept of «Performance» in modern terms: interdisciplinary aspect
Е. Мальцева. Александр Зилоти – музыкант-просветитель: репертуар пианиста.....65
E. Maltseva. Alexander Siloti – musician-educator: repertoire of pianist

Сведения об авторах.....75
Information about authors

Правила рассмотрения, публикации, рецензирования и оформления статей.....77

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

Г. Сычёва

ПРАЗДНИК ДРЕВОНАСАЖДЕНИЙ: ЭКСПЕРИМЕНТ ИЛИ ПУТЬ К ВОЗРОЖДЕНИЮ ДРЕВНЕЙ ТРАДИЦИИ?

G. Sycheva

ARBOR DAY: EXPERIMENT OR REVIVAL OF THE ANCIENT TRADITION?

Статья посвящена одному из творческих экспериментов композитора Михаила Гнесина, связанных с его жизнью в Ростове-на-Дону. Автор статьи рассказывает не только об истории Праздника древонасаждений в Ростове в 1910 году и роли Гнесина в проведении торжества, но и раскрывает значение этого эксперимента как для развития культуры провинциального Ростова того времени, так и для истории русской культуры в целом.

Ключевые слова: Праздник древонасаждения, Ростов-на-Дону, Михаил Гнесин, эксперимент, анфестерии, мистерия.

The article is devoted to one of the creative experimentation of composer Mikhail Gnessin, related to his life in Rostov-on-Don. The author tells us not only about the history of Arbor Day in Rostov in 1910 and the role of Gnessin in its implementation, but reveals the importance of this experiment for the development of the culture of provincial Rostov that time, and for the history of Russian culture as a whole.

Key words: Arbor Day, Rostov-on-Don, Mikhail Gnessin, experiment, anfesterii, mystery.

Период рубежа XIX–XX веков вошел в историю культуры как один из необычайно ярких всплесков творческой энергии. Борьба нового со старым шла буквально на всех уровнях общественной жизни. Искусство всегда первым реагировало на подобные брожения в обществе. У многих художников не только возникали новые замыслы, но и сформировалась потребность в новых видах и формах их выражения, происходило обновление музыкального мышления, что неизменно приводит к перевороту в сложившейся традиции в области музыкального языка.

Эксперимент лег в основу творчества целой группы русских композиторов первых десятилетий XX века, первопроходцев русского авангарда. Среди тех, чьи музыкальные воззрения шли вразрез с бытовавшими канонами прошлого и кто в поисках нового решился перешагнуть рамки классических основ искусства, были Николай Рославец, Артур Лурье, Сергей Протопопов, Николай Обухов, Иван Вышнеградский, Александр Кенель, Арсений Авраамов, Лев Термен и др.

Среди имен молодых русских композиторов, ярко заявивших о себе в начале XX века, пожалуй, в наименьшей степени к числу авангардистов можно было бы отнести Михаила Гнесина, известного как наследника и продолжателя традиций композиторской школы Римского-Корсакова. Однако именно эксперимент и безбоязненное стремление к поискам нового в своем творчестве были отличительными чертами деятельности Гнесина на протяжении всей жизни. Это позволило композитору сделать несколько художественных открытий.

Первым экспериментом Гнесина, осуществленным в годы работы в театральной студии В. Мейерхольда, было создание особого способа интонирования поэтического текста – «музыкального чтения». С детства увлеченный историей и искусством Древней Греции, Михаил Фабианович почерпнул идею в книгах о греческом театре, где интонирование текста описывается как нечто среднее между чтением и пением. Гнесинский метод музыкального чтения вызвал особый интерес у современников, среди которых был Александр Скрябин. Побывав на одном из спектаклей студии, композитор был поражен открытием Гнесина и собирался даже использовать его в Предварительном действе своей Мистерии [2, *101*].

Настоящая статья посвящена другому творческому эксперименту, который связан с жизнью

Гнесина в Ростове и проходившем там Праздником древонасаждения. Нет, Гнесин не сменил род деятельности и не переключил свои интересы на область ботаники. Однако именно упомянутое торжество дало возможность реализовать одну из творческих идей композитора, которая оказалась очень неожиданной и вышла далеко за рамки только лишь сочинительства музыки.

Гнесин не был автором идеи проведения Праздника древонасаждений. История этого торжества начинается с 1872 года, когда в США Д. Стерлинг Мортон (1832–1902), американский ботаник и фермер, ставший впоследствии министром сельского хозяйства США, впервые организовал проведение весенней высадки деревьев как массовое общественное деяние. Затем Праздник древонасаждений стал проводиться в некоторых европейских странах с участием учащихся школ и лицеев. Постепенно традиция перенеслась и в Россию. Впервые этот праздник провели в Харькове в 1898 году по инициативе Южно-Русского общества акклиматизации. После очередного успешного проведения торжества в 1899 году царем Николаем II было высказано мнение: «Желательно, чтобы этот добрый обычай у нас прочно привился» [4, 4], что, видимо, должно было стать своего рода руководством к действию для властей крупных и малых городов. Но стало ли? В массовом порядке – нет, но в Ростове голос высшего начальства был услышан, правда, не сразу.

Известно, что в начале 1900-х годов в нашем городе несколько раз планировалось проведение высадки деревьев, но в виду разных причин не состоялось. И лишь зимой 1910 года руководством города было, наконец, принято решение об обязательном проведении торжества ближайшей весной. В это время ничего не подозревавший о готовящемся мероприятии Михаил Гнесин, который только закончил обучение в Петербургской консерватории, решает вернуться для работы в родной город.

В воспоминаниях музыкант пишет: «Я ехал с полнотой осознания, что поступаю так, как нужно поступить; что начинается период по-настоящему самостоятельной жизни, жизни – не только композитора; но и „строителя“ жизни. У меня еще не было совершенно ясной программы действий, но основные очертания в плане предстоящей деятельности уже прочувствовались: лекции об искусстве, беседы, устройство концертов с пояснениями, открытие бесплатных музыкальных школ в память Римского-Корсакова, обучение детей, и – взрослых, продолжение занятий в рабочих кружках и т. д. и т. д. – словом, какой-то охват общества музыкой и музыкальной культурой» [5].

Об очередном открытом заседании руководства города по поводу проведения Праздника древонасаждений Гнесин узнал в день прибытия, купив на перроне одну из местных газет. Композитор сразу же отправился на собрание организационного комитета. «В какой связи, казалось бы, находился этот праздник с моими замыслами музыкально-просветительной деятельности в Ростове? <…> …Я как-то почувствовал, что такого рода праздник может стать совершенно новым моментом жизни для нашей молодежи. <…> Я чувствовал, что с этим праздником можно будет связать искусство в самых разных формах», – вспоминал композитор [5].

На открытом заседании молодым композитором была произнесена пламенная речь, но… предложения Гнесина не были восприняты чиновниками всерьез. «Кажется, Градоначальник же ответил мне, что не находит практической ценности в большей части моих предложений, а некоторые из них считает и явно ошибочными. „Мы вовсе не предполагали превращать этот праздник в какой-то «Карнавал». Пение песен на улицах сделает это шествие похожим на какую-то политическую демонстрацию“, но так как этот праздник меня, по-видимому, интересует, то он предлагает мне записаться в декоративную комиссию» [5]. Однако воодушевленный идеей воплотить свои творческие замыслы Гнесин не отступал. Благодаря знакомству с некоторыми людьми, участвовавшими в организации праздника, предложения музыканта были рассмотрены еще раз и, как ни странно, поддержаны.

Итак, впервые в истории Ростова, да и многих других городов России запланировали провести общественный праздник, в котором бы участвовало большое количество детей из разных школ. Для этого был разработан точный план шествия, за несколько дней до праздника (28 марта) была проведена репетиция шествия, где представителям от всех школ (их было около двух тысяч) объясняли все основные этапы торжества и показали, как сажать деревья.

Частично сведения об этапах мероприятия были описаны Гнесиным в воспоминаниях. Основным же источником информации о ходе торжества является вышедшая в том же году брошюра «Праздник древонасаждений в Ростове н/Д: 7 апреля 1910 г.» [4].

Любопытно, что Праздник Древонасаждений проходил в несколько этапов: 19 марта был проведен большой концерт «Утро», где были собраны значительные средства для проведения шествия и посадки. В концерте, где исполнялись произведения Глинки, Рахманинова, Чайковского, Массне, Шуберта, Шопена, читались отрывки из произведений Чехова и Гоголя, участвовали дети и детские коллективы школ и училищ города. Среди них пять оркестров, включая оркестр мандолин Петровского

реального училища (в котором в детстве учился Гнесин), четыре хора и 15 солистов, последние в брошюре о празднике были перечислены поименно (ученицы Брунберг, Равдель, Позднеева, Рубахина, Бразоль, Миниович; ученики Лерман, Коновалов, Глуховский, Алексеев, Браиловский, Гиляровский, Лавров, Трифилов, Дубянский). Помимо концертных выступлений, силами учащихся коммерческого училища исполнялась детская опера «Грибной переполох».

Сам же Праздник древонасаждения проходил 7 апреля 1910 года. Гнесин задумывал, что торжественное шествие из более чем 7000 учащихся, нескольких оркестров и хоров, офицеров и распорядителей будет двигаться по улицам города с единым исполнением фрагментов из опер Римского-Корсакова. Для праздника композитор сделал переложения хора «Песня и пляска птиц» из «Снегурочки» и «Хора охотников» из «Китежа», которые разослал заранее во все школы и училища. Еще одной задумкой Гнесина было украшение шествия красочными колесницами и костюмами, которые должна была придумать каждая школа. Гнесин мечтал, чтобы костюмированы были все участники, но изготовить тысячи костюмов стоило бы значительных денежных затрат со стороны города и школ. Тогда было решено, что «в костюмах, соответствующих стилю колесниц, будут лишь сопровождающие ее дети, а всем остальным учащимся будут розданы цветы или какие-нибудь занятные украшения».

Шествие должно было начаться в 9 часов утра от пересечения Таганрогского проспекта и улицы Дмитриевской, где находился дом купца Мерошниченко. Сегодня Дмитриевская улица переименована в Шаумяна, Таганрогский проспект стал Буденновским. Здание дома Мерошниченко было разрушено во время войны, а на его месте сегодня разбит сквер с фонтаном и находится здание Ростовской государственной консерватории.

Процессия двигалась по центральным улицам города к месту посадки деревьев. В воспоминаниях Гнесин писал: «Это была довольно сложная задача по тем временам, ведь семь тысяч школьников должны были сойтись из разных мест города. Ясно, что количество публики, которое должно было сопровождать шествие, могло быть еще гораздо большее. Кроме того, при некультурности тогдашней провинциальной толпы можно было ожидать даже нападений на детей. Поэтому была учреждена и охрана из войсковых частей, а на случай какого-либо неожиданного несчастья должна быть заготовлена скорая помощь в различных пунктах». На месте посадки было приготовлено угощение для всех участников праздника.

Будущему парку, для которого выделяли выгон у Братского кладбища, было решено дать имя Царя Освободителя, Александра II. Сегодня же этот парк, история появление которого тесным образом связана с именем композитора Михаила Гнесина, носит совсем другое название и имя. Это хорошо всем известный «Студенческий парк», за которым, что символично, с одной стороны ныне располагается колледж искусств, а с другой – общежитие консерватории.

Идеи и схема, которые предложил Гнесин для первого Праздника Древонасаждений, стали традиционными и сохранялись для всех проведений этого торжества в последующие годы, даже когда композитор не принимал никакого участия в их организации. По замыслу Гнесина, в дальнейшем Праздник должен был стать трехдневным: один день должен был посвящаться театральным представлениям, другой – спортивным торжествам, третий – собственно древонасаждению.

Представляется, что эксперимент Гнесина не возник на пустом месте. Традиция торжественных процессий, как и идея создания действа с синтезом разных видов искусства, – не нова. Вехи истории наложили отпечаток на идею Михаила Фабиановича. Параллели можно выстроить с явлениями культуры разных эпох, но, вероятнее всего, самое большое влияние на идею Гнесина оказала культура и традиции Древней Греции, которой композитор был увлечен с детства. В частности, можно проследить взаимосвязь с греческим праздником Анфестерий [1, *275–276*] – праздником цветов, который продолжался три дня: первый день был посвящен музыкальным торжествам, где демонстрировали свое мастерство лучшие музыканты и певцы, во второй день шли спортивные соревнования; в третий же день победители этих соревнований награждались почетным правом шествовать во главе торжественной массовой процессии с цветами к храму богини Афины. Там, в храме, статуя Богини Афины украшалась яркими дорогими тканями и цветами под всеобщее ликование. Были в Греции и другие празднества, как, например, в честь бога Диониса, которые сопровождались театрализованными представлениями, шествиями, танцами и дифирамбами хора, переодетого в костюмы сатиров [3, *204–206*].

Другие исторические параллели можно провести с римскими парадными шествиями и с пышными торжествами петровской эпохи. Можно вспомнить и средневековые городские представления на площадях, и карнавальные шествия Италии. И даже политические демонстрации рубежа XIX–XX веков, возможно, оказали свое влияние.

В создании действ, подобных Празднику древонасаждений, где соединились музыка, костюмированное шествие, а в дальнейшем предполагалось привлечение и других видов искусства, Михаил Гнесин видел доступную возможность привлечения большого количества людей к культуре.

Любопытно, что именно такое действо композитор называл не иначе как *мистерией*, которой он заинтересовался, опять же, изучая древнюю историю Греции и Египта. Мистериальные идеи занимали в то время умы разных композиторов, среди которых самая известная личность, конечно же, – Скрябин.

Сегодня написано множество статей о многогранности и глубине этого понятия. Говоря же об отношении Гнесина к мистерии, отметим главное, что отличало его взгляды от скрябинских: в первую очередь – отсутствие у Гнесина философско-религиозной идейной основы. В воспоминаниях он писал: «Скрябину нужна была Индия – как место, где произойдет Мистерия, как последний творческий акт в жизни погибающего человечества. <…> Скрябин искал опоры у представителей наиболее художественно утонченного общества – я искал поддержки у профессиональных союзов, в школьниках – участниках Праздника древонасаждений, в учениках бесплатных музыкальных школ, открытие которых я тогда пропагандировал, в членах спортивных организаций, и т. д. видел я ядро той массы, которая должны будет принять участие в торжествах» [5].

Оставив всякую религиозность, связанную с языческими или христианскими мистериями, Михаил Гнесин главной целью проведения Праздника древонасаждений видел возможность приблизить людей к искусству. Композитор желал найти способ в ненавязчивой форме объединить детей, молодежь и старшее поколение в едином радостном торжестве, открывая шедевры мировой культуры. И такой гуманистический повод как высадка деревьев был вполне кстати.

До конца идею трехдневной мистерии Гнесину воплотить не удалось. «Если то, что я задумал, и было обречено на неудачу, как неосуществимое в то время, то все же подступы к этому начинанию у меня были жизненные и демократичные. Даже при полноте неудачи, подготовительные шаги сами по себе могли быть общественнополезными. „Мистерия или – смерть!“ – говорил Скрябин. Для меня вопрос так не стоял: я хотел бы жить и создавать художественный быт. До Мистерии дело не дошло, но кое-что создать в намеченном направлении все же удалось…»

Любопытно, что в целом такая форма проведения общественных празднеств, с одной стороны, имеет явные истоки в традициях древних культур, и в этом случае говорить об абсолютной новизне идеи Гнесина было бы неверным. С другой стороны, такие массовые действа не были распространены в России, однако, спустя время и претерпев существенные изменения, эксперимент Гнесина получил второе рождение уже в советскую эпоху.

Возвращаясь в недавнее прошлое нашей страны, памятуя об общественных торжествах, можно проследить явные параллели, например, с праздником 1 мая – известным Днем солидарности трудящихся. Праздничное шествие было неотъемлемой его частью. Каждое предприятие, учреждение подготавливало к демонстрации свою ярко украшенную «колесницу». Характерны были и выступления спортсменов в этот день, и праздничные концерты. Нередко праздник сопровождался и посадками деревьев от той или иной организации, хотя это и не стало правилом для всех.

Если говорить об идейной составляющей эксперимента Гнесина – соединении, с одной стороны, отклика на конкретную общественную проблему, а с другой – организации массового действа, где зрители вовлекаются в искусство, – то можно провести отдаленную параллель с таким явлением современности как «коллективный перфоманс», составной частью которого является преодоление границ между художником и зрителем и вовлечение последнего в творческий процесс.

История показывает, что любой эксперимент в области музыкальной культуры имеет большое значение, так как может стать еще одной ступенью на пути к рождению новых форм искусства и оказать влияние на будущее. И Праздник древонасаждения в Ростове 1910 года – яркое тому подтверждение.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гиро П.* Быт и нравы древних Греков. – Смоленск: Русич, 2000.
2. *Гнесин М.* Статьи. Воспоминания. Материалы: Сб. ст. / Сост. и общ. ред. Р. В. Глезер. – М.: Советский композитор, 1961.
3. *Дюрант В.* Жизнь Греции: история человеческой цивилизации от самых ее истоков / Пер. с англ. В. Федорина. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1997.
4. Праздник древонасаждений в Ростове н/Д: 7 апреля 1910 г. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовского н/Д общества садоводства, 1910.
5. РГАЛИ, ф. 2954, оп.1, ед. хр.182.

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICAL SCIENCE

Г. Рыбинцева

КОПЕРНИКАНСКАЯ РЕВОЛЦИЯ И МУЗЫКА БАРОККО

G. Rybintseva

COPERNICANIAN REVOLUTION AND BAROQUE MUSIC

В общественном сознании XVII–XVIII столетий утверждается научный образ бесконечного однородного трехмерного пространства. Художественный образ такого пространства представлен в музыке барокко. В статье обозначены основные пути создания этого образа.

Ключевые слова: наука, бесконечное однородное трехмерное пространство, образ, музыка, барокко.

The scientific image of an endless homogeneous three-dimensional space becomes firmly established in the public consciousness of the 17th-18th centuries. The artistic image of this space is represented in the baroque music. The author reveals some basic ways of creating this image.

Key words: science, endless homogeneous three dimensional space, image, music, baroque.

Термином «Коперниканская революция» принято характеризовать глобальный мировоззренческий переворот, произошедший в общественном сознании XVI–XVIII столетий. Научные открытия Коперника, а вслед за ним – Галилея, Кеплера, Декарта, Ньютона обеспечили переход от геоцентрической к гелиоцентрической системе мира, то есть кардинальным образом изменили представления человечества о пространственной структуре Вселенной. Усилиями лучших умов человечества рушились тысячелетние устои замкнутого, иерархически организованного мироздания и утверждался новый образ Вселенной как бесконечного однородного трехмерного пространства – пустого вместилища звездных систем, одной из которых является наша Солнечная система. «Ньютоново-картезианская космология утвердилась отныне как основание нового мировоззрения. К началу XVIII столетия на Западе каждый образованный человек знал: Бог сотворил Вселенную как сложную механическую систему, состоящую из материальных частиц, которые движутся в бесконечном нейтральном пространстве, в соответствии с несколькими поддающимися математическому анализу основными принципами – такими, как инерция и гравитация» [5, *228*].

Этот новый образ бесконечного мирового пространства, заполненного неисчислимым количеством самостоятельных планетарных систем, О. Шпенглер назвал символом формирующейся новоевропейской культуры. «И только западное мирочувствование выставило в качестве символа и внутреннего постулата жизни идею беспредельного мирового пространства с бесконечными системами неподвижных звезд и расстояниями, далеко выходящими за пределы всякой зрительной вообразимости…» [6, *244–245*].

Революционное преобразование устоев миропонимания сопровождалось яркими новациями в сфере художественного творчества, где сформировался первый большой художественный стиль Нового времени – стиль барокко. Барочная музыка столь кардинально отличалась от музыкального искусства предшествующих эпох (Средневековья и Возрождения), что именно ее теперь именуют «старинной музыкой», как бы забывая о том, что история музыки берет свое начало задолго до рассматриваемого времени. Это связано с тем, что именно в XVII–XVIII столетиях сложились основы музыкальной культуры нового типа – новый музыкальный инструментарий, новое музыкальное мышление, новый музыкальный язык. Поэтому детальное рассмотрение эволюции музыки на данном этапе истории закономерно вызывает особый интерес.

Тем не менее, стремление обнаружить аналогии между результатами Коперниканской

революции и новациями барочной музыки на первый взгляд представляется если не абсурдным, то нецелесообразным. Действительно, абсолютный в своей материальности Космос и столь неуловимое, эфемерное искусство как музыка, казалось бы, не имеют никаких точек соприкосновения. Любые сопоставления и аналогии между этими, столь далекими друг от друга явлениями, могут вызывать обоснованные сомнения и закономерный скепсис. Однако такие сопоставления представляются не только возможными, но и весьма продуктивными. Об этом свидетельствует, в частности, древнейшая в истории эстетической мысли пифагорейская традиция интерпретации музыки как звукового образа гармонии Космоса.

Оговоримся сразу, что речь идет не о прямом влиянии астрономических открытий на процессы художественного творчества. Цель данной статьи – обоснование единонаправленности устремлений рационального и художественно-образного сознания в процессе освоения мира: наука и различные виды искусства (каждый – своими средствами) фиксировали тот образ мироздания, который господствовал в общественном сознании конкретной исторической эпохи. В этой связи представляется целесообразным рассмотреть некоторые барочные новации в контексте утверждающей себя новоевропейской научной картины мира с целью обнаружить общность образов мироздания, представленных в науке и в музыкальном искусстве рассматриваемого периода истории.

Для того чтобы наиболее рельефно обозначить новаторский характер музыкального барокко – первого художественного стиля Нового времени, целесообразно сопоставить его наиболее значимые черты с музыкой эпохи Средневековья. Переводя слуховые ассоциации в визуальные, можно утверждать, что средневековая музыка была в определенном смысле «плоскостной»: первоначально она обладала только одним измерением. Этим единственным измерением была мелодическая горизонталь, поскольку культовая музыка раннего Средневековья была исключительно одноголосной (голоса исполнителей звучали в унисон). Такая музыка не имела объема, неслучайно средневековые напевы вызывают прямые аналогии с почти бесплотными образами византийских фресок, мозаик, икон. Такие напевы имели весьма узкий звуковысотный диапазон и характеризовались размеренным поступенным движением звуков, что полностью соответствовало задаче создания образа ограниченного, замкнутого пространства, господствовавшего в общественном сознании данной эпохи.

С появлением многоголосия на рубеже X–XI веков музыкальная ткань обретает первые проявления «объемности»: теперь она складывается из единовременного звучания двух или нескольких мелодических линий, что вызывает прямые аналогии со средневековой иерархической моделью мироздания. В то же время средневековую полифонию можно рассматривать и как первый шаг к созданию трехмерного звукового образа. Во-первых, в рамках многоголосия появляется музыкальная вертикаль (единовременное звучание двух и более звуков разной высоты). Во-вторых, в исполнении полифонических сочинений теперь участвуют разнотембровые голоса, что можно рассматривать как прообраз будущей многотембровости (то есть «объемности») музыки Нового времени.

Названные тенденции определили перспективы дальнейшей эволюции музыкального искусства. В эпоху Возрождения берет свое начало длительный процесс обогащения и утверждения самостоятельного значения гармонической вертикали (второго измерения музыкального пространства). В это же время ярко проявляет себя и тенденция к вовлечению в сферу профессиональной музыки различных музыкальных инструментов, имеющих разнообразные тембры. В результате музыкальные звучания обретают объем. Однако в связи с сохраняющимся приоритетным положением вокально-хоровых жанров a cappella, звуковысотный диапазон и тембровое наполнение ренессансной музыки продолжали оставаться ограниченными возможностями человеческого голоса. Иными словами, ренессансная музыка не имела необходимого звуковысотного диапазона и тембрового разнообразия для создания убедительного образа беспредельного трехмерного пространства.

Интересные опыты по созданию звукового образа такого пространства обнаруживаются на рубеже XVI–XVII столетий, когда венецианские композиторы Андреа и Джованни Габриели обращаются к приему многохорности. В исполнении их сочинений участвовало до восьми хоров, которые определенным образом расставлялись не в закрытом помещении, а на открытом воздухе, что позволяло средствами музыки создавать разнообразные пространственные эффекты. «Барочная многохорность опиралась на эффекты пространственной игры, смена ансамблей, хоров, соло, групп и тутти создавала впечатление пространственного расширения и сжатия. Пространственный разрыв давал иллюзорное усиление звучности. Пространство оказалось втянутым в музыкальную композицию» [3, *59*]. Показательно, что эти творческие усилия бра-

тьев Габриели по времени совпадают с началом мировоззренческого переворота, вошедшего в историю под наименованием Коперниканской революции.

Однако хоровая музыка с ее ограниченным звуковысотным диапазоном и тембровым единообразием имела весьма скромные возможности по созданию образа пространственной беспредельности. Возможно, именно по этой причине в XVII столетии на первый план постепенно выдвигается музыка инструментальная, потенциальный звуковой диапазон и тембровое многообразие которой теоретически безграничны. Стремление к предельному увеличению количества используемых тембров и максимально возможному расширению звуковысотного диапазона, то есть намерение включить в сферу музыкального искусства все многообразие воспринимаемых человеком звуков, можно рассматривать в качестве одной из значимых причин кардинального обновления музыкального инструментария и последующего расцвета инструментализма. Это было время интенсивного совершенствования и конструирования новых инструментов с более широким спектром технических и выразительных возможностей.

В рассматриваемый период истории из музыкального обихода постепенно вытесняются лютня, виола, теорба и другие старинные инструменты. Им на смену приходят скрипка, виолончель, клавесин, клавир и др. Результатом их появления стало существенное расширение диапазона музыкальных звучаний, а активное экспериментирование с исполнительскими составами позволило мастерам барокко включить в сферу музыки самые разнообразные краски и самые тонкие оттенки (тембры) музыкальных звучаний. «Растяжение в бесконечность звукового тела, вернее, его растворение в бесконечном звуковом пространстве, внутри которого фугированный стиль заставляет действовать свои образы, отмечается развитием инструментовки, привлекающей все новые инструменты, продолжающей обогащать и разнообразить оркестр и отыскивающей все более «отдаленные» звуки, краски и диссонансы» [6, *314*].

Благодаря интенсивному развитию инструментального (ансамблевого и оркестрового) исполнительства, музыка барокко обрела свое третье «измерение»: ее пространство окончательно стало трехмерным. Богатое тембровое многообразие звуковой ткани барочных инструментальных сочинений позволяет утверждать, что помимо горизонтали и вертикали барочная музыка имеет особое качество – глубину, «объемность» звучания. Это новое качество свидетельствует о том, что создаваемый барочными мастерами звуковой образ пространства соответствовал завоевывающему общественное сознание научному образу однородного трехмерного пространства.

Среди наиболее популярных музыкальных инструментов рассматриваемого времени особыми возможностями по созданию нового образа пространства, несомненно, обладал орган. Это связано и с его почти беспредельным звуковысотным диапазоном, и с его исключительным тембровым многообразием. Кроме того, органная музыка создавалась с расчетом на яркие акустические эффекты, которые становились возможными только в условиях обширного внутреннего пространства христианского храма. Как отмечает М. Друскин, орган «звучал не в небольших помещениях, а под просторными каменными сводами церквей с их пространственно-акустическим резонансом» [1, *313*]. Характерные для органной музыки внезапные смены регистров (тембровой окраски) и интенсивности звучания создавали иллюзию пространственного перемещения «звуковых масс» на далекие или близкие расстояния, что вызывало у слушателей ощущение пребывания внутри трехмерного звукового пространства.

Исполнители на других музыкальных инструментах, гораздо менее богатых в тембровом отношении, использовали в аналогичных целях другие приемы, в частности, – динамические эффекты. Наиболее популярными из них стали неожиданные переходы от интенсивного к сдержанному звучанию. В практике музыкального исполнительства сложилась устойчивая традиция широкого применения динамических контрастов, в частности, двукратного исполнения музыкального материала в разной динамике: forte – piano. Барочными мастерами был открыт и еще один путь к достижению «глубины», «объемности» звучания – внедрение в практику инструментального исполнительства разнообразных приемов артикуляции и звукоизвлечения, которые обеспечили возможность создавать иллюзию тембрового богатства инструмента даже в условиях реального отсутствия такового. Барочная музыка явилась «лабораторией» для разработки многообразных артикуляционных приемов, которые до настоящего времени составляют азбуку инструментального исполнительства.

Рубежным событием на пути музыки к созданию образа не только трехмерного, но и беспредельного звукового пространства можно считать становление нового темперированного строя – единого музыкального строя с равными расстояниями между всеми его соседними звуками. Длительные научные эксперименты по

созданию такого строя были завершены Мареном Мерсенном, а на практике преимущества нового строя гениально продемонстрировал Иоганн Себастьян Бах, создав грандиозный по своему замыслу цикл – «Хорошо темперированный клавир» в двух томах. Эпохальное значение этого сочинения отмечает Т. Ливанова: «Созданием этих двух огромных циклов Бах оказал неоценимую художественную поддержку идее равномерной темперации, новой в его время. Отдельные попытки составления многотональных циклов существовали и несколько раньше… но историческое значение получил именно творческий труд Баха. С введением равномерной темперации стало возможным использование всех тональностей мажора и минора, осуществление любых модуляционных планов, применение энгармонизма» [2, *67*].

Осуществившийся в первой половине XVIII века переход от совокупности церковных ладов к единому темперированному строю можно сопоставить с превращением ограниченного, замкнутого пространства средневекового мира в беспредельное пространство новоевропейского космоса: темперированный музыкальный строй вызывает прямые ассоциации с однородным бесконечным пространством, научной моделью которого стала предложенная Рене Декартом система координат.

Темперированный строй и новые технически совершенные музыкальные инструменты предоставили мастерам барочной музыки беспрецедентные возможности пространственного перемещения звуков на самые отдаленные расстояния. Это объясняет некоторые особенности музыкального языка барокко, в частности, его перегруженность так называемыми «общими формами движения» – многозвучными гаммообразными пассажами, арпеджио, продолжительными цепочками аккордов и т. д., которые охватывают чуть ли не весь слышимый человеком звуковой диапазон. В музыкознании такие элементы музыкальной ткани рассматриваются как неотъемлемый атрибут барочного «концертирующего стиля», то есть как средство демонстрации исполнителями своих технических возможностей. Однако «общие формы движения» можно рассматривать и как одно из важнейших средств создания образа бесконечного звукового пространства.

Благодаря повсеместному внедрению «общих форм движения» в практику музыкального исполнительства на смену строгой сдержанности, размеренности, ограниченному диапазону средневековой и ренессансной музыки приходит настоящая звуковая стихия, которая охватывает почти предельный для человеческого слуха звуковысотный диапазон. Если ранее слушатели ограничивались восприятием мелодической линии, разворачивающейся в ограниченном звуковом диапазоне, то теперь они имеют возможность наслаждаться устремленными в бесконечность пассажами, продолжительными последованиями аккордов, многочисленными акустическими эффектами. Их цель – поражать, удивлять, восхищать слушателя, увлекая его в беспредельность, и эта цель полностью отвечает установлениям эстетики барокко.

В условиях нового темперированного строя сложилась и новая ладовая система: на смену многочисленным натуральным ладам средневековой музыки пришли два новых лада – мажор и минор, которые часто называют одним ладом с двумя наклонениями. Принципиальное отличие мажоро-минора от всех предшествующих ладов состоит в ясно ощущаемой слухом системе внутриладовых тяготений и новым значением основного тона – главного центра притяжения для всех остальных звуков лада. Все эти звуки теперь как бы «вращаются» вокруг основного ладового устоя – тоники, и в этом смысле новый лад напоминает утверждающийся в общественном сознании научный образ звездной системы. Подобно планетам, вращающимся вокруг своего Солнца, в условиях мажоро-минора звуки всегда устремлены к тонике, а их место и роль внутри лада определяются отношением к основному устою (близостью или отдаленностью от него). Напомним, что именно в это время Исаак Ньютон открыл основополагающий закон Вселенной – закон всемирного тяготения. С точки зрения четко воспринимаемой слухом системы ладовых тяготений мажоро-минорную ладовую систему можно рассматривать в качестве своеобразной звуковой модели этого глобального закона мироздания.

Еще одна барочная новация – гомофонный тип музыкальной фактуры, который сложился в результате утверждения самостоятельного значения музыкальной вертикали – единовременного звучания нескольких звуков. В XVIII столетии Жан Филипп Рамо создал учение о музыкальной гармонии, которое имело для музыки значение, сопоставимое с воздействием на астрономию открытий Коперника, Кеплера, Галилея. Если ранее процесс формирования музыкальной ткани предполагал сочленение двух или нескольких в определенной степени самостоятельных мелодических линий (горизонталей), то теперь средние голоса могли не выписываться автором произведения: они заполнялись исполнителем. Такая исполнительская практика получила наименование игры по цифрованному басу. В результате цифрованный

бас, он же генерал-бас, занял место основного тона, в соответствии с которым непосредственно во время исполнения выстраивалась гармоническая вертикаль.

Если рассматривать генерал-бас в качестве центра, вокруг которого складывается созвучие – гармония, то каждый басовый звук также можно представить в роли своеобразного центра притяжения, своего рода звезды, само же созвучие в этой ситуации превращается в образ звездно-планетарной системы. Таким образом, сложившееся в рамках барочной теории музыки учение о гармонии, ведущую роль в создании которого сыграл Ж. Ф. Рамо, предоставило мастерам музыкального искусства широкие возможности по воссозданию многообразных созвучий – звуковых моделей звездных систем. Каждое из таких созвучий-систем имеет свое «Солнце» – басовый тон. В этом случае музыкальное произведение в целом уподобляется Вселенной, наполненной огромным количеством разнообразных звездных систем (гармоний).

Таким образом, темперированный строй можно рассматривать как звуковую аналогию представленного декартовой системой координат научного образа беспредельного пространства, а мажоро-минорную ладовую систему и учение о гармонии – как средства создания звуковых образов, аналогичных моделям звездно-планетарных систем. Показательно, что именно в это время пифагорейское учение о гармонии небесных сфер обрело новую жизнь в труде астронома И. Кеплера «Мировая гармония», который, подобно пифагорейцам, считал, что математические основы космической и музыкальной гармонии совпадают.

Однако не следует забывать, что в общественном сознании рассматриваемого периода истории средневековая модель иерархического пространства сохраняла свой достаточно высокий авторитет: переход к новой научной модели мироздания был еще далек от своего завершения. Это было время причудливого взаимодействия и взаимопроникновения двух противоположных образов мирового пространства – новоевропейской бесконечной Вселенной, включающей неисчислимое множество звездных систем, и иерархической модели мироздания с неподвижной Землей в центре. Философия XVII–XVIII столетий зафиксировала это противоречивое миропонимание, и одним из наиболее ярких памятников мировоззренческого дуализма стало учение Р. Декарта.

Именно Декарт вошел в историю как автор трехмерной системы координат, которая представляет собой обобщенный научный образ однородного бесконечного пространства. Однако ему же принадлежит дуалистическое учение о субстанции, которое сохраняет черты средневековой иерархичности. «Бесконечность Бога означает и всемогущество, неограниченность его свободной воли – эти качества божественной сверхъестественной личности у Декарта соответствовали христианско-августинианской традиции. Но последовательный рационалист переосмысливал эту традицию. Неограниченность свободы Бога выражается и в его способности к самоограничению. Всесилие Бога позволяет ему создавать огромное множество миров, фактически же он создает только наш космос» [4, *46–47*].

Подобный дуализм (единство традиции и новаторства, старого и нового) определяет и своеобразие музыки барокко. Ее основание составляют две ладовые системы – совокупность натуральных ладов, каждый из которых обладает собственным интервальным составом, и унифицированная система мажоро-минорных тональностей, имеющая в своей основе единый темперированный строй. Кроме того, в барочной музыке сосуществуют и взаимопроникают два типа музыкальной фактуры: во-первых, это полифония, которая представляет собой единовременное звучание двух или более самостоятельных мелодических линий и потому вызывает ассоциации с образом иерархического мироздания; во-вторых, – гомофония с главенствующей ролью гармонической вертикали, которую можно рассматривать как аналогию гелиоцентрической системы мира.

В барочной музыке полифония и гомофония существуют «на равных» и нередко взаимодополняют и взаимообогащают друг друга. Органичное единство этих двух форм музыкального мышления представлено в лучших образцах музыки барокко, к числу которых относится творческое наследие И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. В творчестве этих композиторов барочные новации – темперированный строй, мажоро-минор, учение о гармонии и др. – парадоксальным образом обеспечили последний расцвет традиционной для Средневековья и Возрождения полифонической музыки. При этом у Баха, профессиональная деятельность которого на протяжении всей жизни была связана с церковью, доминировал полифонический склад, а у Генделя, в творчестве которого преобладают светские сочинения, первенство принадлежит гомофонии. Однако следует констатировать, что оба композитора обращались к самым разнообразным жанрам культовой и светской музыки и создали музыкальные шедевры, которые можно рассматривать как своеобразный памятник дуалисти-

ческому мировоззрению XVII–XVIII столетий. В связи с этим нельзя не вспомнить и широко представленный в творчестве Баха цикл «прелюдия и фуга», который также можно считать звуковым образом мировоззренческого дуализма. Обе части цикла демонстрируют результат взаимопроникновения двух типов музыкальной фактуры, но в прелюдиях преобладающей является фактура гомофонного типа, а в фугах доминирует полифония.

Приведенные аналогии позволяют утверждать, что музыку действительно можно рассматривать как своеобразный звуковой образ мироздания. Этот образ исторически менялся, и его изменения удивительным образом соответствовали эволюции научных представлений о пространственно-временной структуре мира. Поэтому новации барочной музыки можно представить в качестве художественной аналогии глобального мировоззренческого переворота XVII–XVIII столетий. Трансформируя многовековые традиции Средневековья и Возрождения, мастера барокко разрушали привычный образ замкнутого средневекового космоса и средствами музыки создавали звуковой образ бесконечного однородного трехмерного пространства. Поэтому музыкальное наследие барокко, как и дуалистическое миропонимание, представленное в трудах мыслителей XVII–XVIII столетий, следует рассматривать как свидетельство тех кардинальных преобразований, которые происходили в данное время в общественном сознании человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Друскин М.* Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982.
2. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2.
3. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994.
4. *Соколов В.* Философия духа и материи Рене Декарта // Декарт Р. Сочинения в двух томах. – М.: Мысль, 1989. – С. 3–77. – Т. 1.
5. *Тарнас Р.* История западного мышления. – М.: Крон-Пресс, 1995.
6. *Шпенглер О.* Закат Европы. – Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1993.

Ю. Ободова

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА

J. Obodova

THE EXPERIMENTAL GENRES OF CLASSICISM

Статья посвящена жанрам инструментальной музыки классической эпохи, в которых сконцентрирована большая часть экспериментаторских поисков того времени – жанрам развлекательной музыки. На примере дивертисментов и серенад Моцарта рассматриваются характерные особенности экспериментирования, определяется роль эксперимента в формировании инструментального стиля самого композитора.

Ключевые слова: развлекательная музыка, эксперимент, дивертисменты, серенады В. А. Моцарта.

The article is devoted to the genres of classical instrumental music, namely the genres of entertaining music, since they involve the most part of experimental searches of that time. Characteristic features of experimentation and also the role of experiment in forming the unique composer`s instrumental style are considered on example of Mozart`s serenades and divertissements.

Key words: entertaining music, experiment, divertissements, serenades by Mozart.

Прежде чем начать разговор об экспериментальных жанрах, необходимо пояснить саму формулировку. Применительно к рассматриваемой эпохе это словосочетание звучит несколько странно, так как, конечно же, во второй половине XVIII века не существовало и не могло существовать ни экспериментальной музыки в современном смысле слова, ни каких бы то ни было разграничений на экспериментальные и, скажем, традиционные жанры. Поэтому данную формулировку нужно считать условной и поместить в кавычки. Не существовало термина «эксперимент» и в музыкально-теоретической мысли классической эпохи. Будучи заимствован из естественной науки, «эксперимент» в сфере искусства долгое время понимался в своем первичном значении – пробы, попытки, опыта – но не лабораторного, а скорее, в значении накопления знаний и творческих умений, т. е. приобретения опытности.

Сегодня мы вкладываем в понятие музыкального эксперимента и экспериментальной музыки огромный спектр самых разных значений – от «простого» творческого поиска, оригинальных композиторских или исполнительских решений и смелого новаторства, использования необычного звукового материала, «апробации» музыкальных и внемузыкальных приемов до крайне неожиданных, провокационных, ультрарадикальных музыкальных явлений и целых направлений (таких как, например, конкретная и электронная музыка). Заметим, что результатом сходства всех этих понятий становится размытие границ терминов «эксперимент» и «экспериментальная музыка», а также научные споры о правомерности использования этих терминов применительно к музыкальному искусству вообще [4; 5].

Тем не менее, в энциклопедических изданиях в качестве «экспериментальной музыки» эпохи классицизма предлагается рассматривать знаменитые музыкальные забавы композиторов, например, изобретение Кирнбергера «*Всечасно готовый сочинитель полонезов и менуэтов*» (1757) или приписываемое Моцарту «*Руководство, как при помощи двух игральных костей сочинять вальсы в любом количестве, не имея ни малейшего представления о музыке и композиции*» (1793) [3]. К сфере музыкальных игр и шуток можно отнести и каноны, в большом количестве писавшиеся как Гайдном (в качестве посвящения или шифрованного послания в альбом), так и Моцартом, любителем таким образом подшутить над своими друзьями, причем «не стесняясь в выражениях» (см. юмористические каноны KV 231, 232, 233, KV 348 (382g), а заодно и поупражняться – а может быть и поэкспериментировать – в контрапунктической технике: среди его канонов двух-, трех-, четырех-, шестиголосные образцы простых и двойных канонов, а также 12-тиголосный четверной канон и четыре «загадочных» канона KV 89a II. И уж конечно, его экстравагантная «Музыкальная шутка» KV 522, карикатура на неумелую игру музыкантов или на опусы некоторых посредственных сочинителей – с ее незатейливым, но претендующим на изящество тематизмом, с неожиданными гармониями и жесткими модуляциями, с «плоскими», неуклюжими каденциями и, наконец, с

имитацией расхождения ансамбля и фальши с применением кластера вместо заключительной тоники – вполне может претендовать на статус «экспериментальной музыки».

Особенно же примечательно то, что практически вся музыка венских классиков, содержащая в себе экспериментаторский дух, так или иначе, оказывается связанной с игрой, шуткой, с развлечением. Отметим для себя этот факт.

Бесспорно одно: в отношении музыки классицизма эксперимент может пониматься только в самом общем значении – творческих исканий и игры различными композиционно-техническими и выразительными средствами. Но если творческий поиск и оригинальность могут присутствовать в любом произведении, то доля этих исканий распределяется в разных жанрах классицистской эпохи все же не одинаково.

Итак, «экспериментальные жанры» классицизма – это жанры, в которых в силу их иерархического положения в жанровой системе эпохи есть место эксперименту, в которых композитору было «позволительно» проявлять большую свободу, и отсутствие четких регламентаций стимулировало активные поиски нового. Что же это за жанры? Стоящая на вершине иерархии (об иерархии жанров смотри [1, *101–113*]) церковная музыка подчинялась строгому канону, идущая за ней музыка театральная также была зависима от норм и условностей светского этикета; и та и другая, таким образом, вряд ли могли стать средоточием экспериментальных поисков.

В иерархии инструментальных жанров на самой верхней ступени, как известно, находилась симфония. Ее прерогативой была величественная торжественность и выражение возвышенных, смелых идей, и как не по рангу были ей пустой блеск или легкомысленность, так и не уместна всякая экстравагантность. Иначе говоря, в симфонию отбиралось все самое лучшее, проверенное, отшлифованное, дабы не нарушать единства замысла и совершенства формы.

За симфонией следовал жанр концерта, где были допустимы и самодовлеющая виртуозность и внешняя развлекательность, т. е. некоторые отступления от высокого стиля, а значит, в какой-то мере открывалось пространство и для экспериментирования. Однако и концерт не является искомым репрезентативным жанром.

Следующую ступень жанровой иерархии занимала камерная музыка, сольная и ансамблевая во всем многообразии ее разновидностей; а вот музыка для исполнения на открытом воздухе, так сказать, общественно-ориентированная, развлекательная, помещалась в классификациях жанров гораздо ниже, а порой и вовсе не упоминалась в трактатах, считаясь прикладной, непритязательной, не относящейся к высокому искусству. Это, однако, не помешало ей быть крайне популярной и востребованной в повседневной жизни всех слоев общества. Композиторы, и в первую очередь Моцарт создали в этой области подлинные шедевры: блещущие жизнерадостностью и остроумием серенады и кассации, полные изящества и изобретательности, ярких фактурных и инструментальных находок дивертисменты и ноктюрны.

Более того, именно в сфере развлекательной музыки сосредоточена большая часть экспериментаторских приемов великого зальцбуржца. Это обстоятельство отнюдь не случайно – ведь развлекательная музыка, свободная от всякого рода стандартов, регламентаций и предписаний, и, что немаловажно, сочиняемая в больших количествах, предоставляла не только прекрасную почву для оттачивания композиторского мастерства, совершенствования письма и стиля, но также и широкое поле для творческой фантазии и экспериментов. На примере серенадно-дивертисментного творчества В. А. Моцарта и будут рассмотрены особенности «экспериментальных» жанров классицизма.

Несколько слов о развлекательной музыке классицистской эпохи. Другие ее названия – прикладная, бытовая музыка, «музыка на случай» – т. е. музыка, писанная по заказу к какому-либо торжественному, памятному, приятному событию, в знак почтения к знатной или уважаемой особе (даме, профессору, епископу и т. д.) и имевшая зачастую единственное исполнение. Значительная часть музыки на случай представляла собой музыку пленэрную, с преобладанием духовых инструментов и исполнялась либо в вечернее время под окном накануне знаменательного события (именин, дня рожденья), либо в сам торжественный день (например, на свадьбу или по бытовавшей в Зальцбурге традиции – на университетский выпускной акт), либо сопровождала праздничную трапезу, торжественный прием или светскую прогулку (тогда музыканты располагались на хорах залы или на балконе, а в теплое время года в саду, во внутреннем дворике под раскрытыми окнами дворца).

Все развлекательные жанры ансамблевой музыки объединяются одним родовым термином – дивертисмент (от. ит. *divertimento*, фр. *divertissement* – развлечение, удовольствие, приятное времяпрепровождение). В них композитор был свободен от многих ограничений «серьезной» музыки: здесь было место и экстравагантным приемам, и остроумной шутке, и всевозмож-

ным музыкальным сюрпризам. Для Моцарта, с его свободолюбием и пристрастием к игре, развлекательная музыка, очевидно, была особой сферой свободного творческого самовыражения. Неслучайно исследователями отмечается экспериментаторский задор, прямо-таки охота к экспериментированию, свойственные ему в дивертисментах и серенадах более, чем в какой-либо другой его музыке [6].

Справедливости ради, стоит отметить, что в эпоху классицизма существовал и другой жанр с аналогичной степенью свободы, а следовательно, способный вместить эксперимент. Это жанр сонаты, под которой в классическую эпоху понимались не только сольные, но и ансамблевые сочинения, причем и внутри этой жанровой группы существовала своя, неписаная «табель о рангах», в зависимости от инструментального состава сонат.

Наиболее «возвышенной» являлась сольная (в первую очередь, клавирная), затем так называемая камерная соната (дуэты, трио), например, для клавира и облигатной скрипки, струнная ансамблевая соната – трио и квартеты. Последнюю позицию в этом списке занимали ансамблевые сонаты с участием группы духовых инструментов. Являясь принадлежностью разнообразной развлекательно-прикладной и пленэрной музыки, они предопределяли и общий характер звучания – близкий дивертисменту.

Наверное, именно благодаря этой внутренней свободе, жанры сонаты и дивертисмента были крайне близки и порой, особенно в раннеклассический период, взаимозаменяемы, – вспомним инструктивные сонаты-дивертисменты и ранние «дивертисментные» квартеты Й. Гайдна, струнные дивертисменты Моцарта 1770-х годов – по сути, его первые квартетные опыты (KV 136–138).

Такая взаимозаменяемость понятна – соната и дивертисмент имеют много общих характерных черт:

- камерность звучания, ориентированность на небольшой круг слушателей;
- непостоянный, незакрепленный раз и навсегда состав исполнителей, предполагающий свободное варьирование в зависимости от конкретной ситуации и наличия тех или иных исполнительских сил;
- неустойчивое, нерегулярное количество частей композиции, возможность их добавления, снятия или замены;
- соответствие количества партий (= голосов) количеству инструментов (т. е. без удвоений);
- индивидуализация содержания, внимание к деталям, «возможность выражения самых тонких чувств или очень субъективных настроений» [1, *109*].

В отличие от дивертисмента, серенада и кассация более «экстравертны»: и по стилю, более помпезному и торжественному, и по более мощному инструментальному составу, и по оркестровой трактовке партий они приближены к симфонии, хотя и не обладают таким же совершенством формы цикла, значительно превышая симфонию по количеству частей (в среднем, шесть–восемь).

Несмотря на то, что спектр эмоциональных состояний, подвластных выражению в жанре **сонаты,** все-таки изначально шире [1, *109–110*], чем в **дивертисменте** и прочих подобных жанрах, благодаря Моцарту и серенадно-дивертисментная музыка обогатилась и утонченной лирикой, и глубоким драматизмом (достаточно назвать его знаменитые «Венские серенады» KV 375 in Es, KV 388 in c (!) и KV 361 in B). В сфере развлекательной музыки это уже само по себе явилось ярким новаторством, которое стало итогом предшествовавших исканий в этом жанре, и без которых оно вряд ли могло состояться.

Очень симптоматично, что начало своим экспериментам в области развлекательной музыки Моцарт положил уже первым своим произведением – кводлибетом Gallimathias musicum KV 32, написанным им в возрасте десяти лет во время его европейского путешествия в Гааге в марте 1766 года.

Следующим обращением Моцарта к жанрам развлекательной музыки было создание двух кассаций и серенады в 1769 году в Зальцбурге. Временем плодотворной работы в дивертисментном жанре является вообще весь зальцбургский период творчества: между вторым и третьим итальянским путешествием (1771–1772 и частично в 1773 году) и с 1775 по 1777, а также 1779 год, вплоть до разрыва Моцарта с архиепископом Колоредо и придворной службой. За это время им написано еще девять оркестровых серенад, дивертисментов и ноктюрнов, пять дивертисментов ансамблевого состава, а также девять дивертисментов для духовых. Вновь Моцарт возьмется за написание «музыки на случай» лишь в первой половине 1780-х годов в Вене, когда появятся три его последние, знаменитые духовые серенады, а чуть позднее – уже упомянутая «Музыкальная шутка» KV 522 и «Маленькая ночная музыка» KV 525 (1787).

Каким же было «экспериментаторство» Моцарта в рассматриваемых жанрах, каковы наиболее яркие его проявления? Конечно, в первую очередь, они связаны с самой инструментальной

составляющей: составом, трактовкой инструментов (в особенности, духовых) и приемами инструментального письма.

1. Разнообразие инструментальных составов моцартовской «музыки на случай»:

- духовые секстеты, октеты, дециметы;
- струнные квартеты;
- смешанные ансамблевые и оркестровые составы:

  квартет или квинтет струнных
  + валторны,
  + валторны и гобои,
  + гобои или флейты,
  + валторны и трубы,
  + фаготы,
  + кларнеты и английские рожки;
- расширенный состав духовых в оркестре (см. KV 113);
- расширенный состав валторн (4 валторны в KV 131).

2. Необычные составы и смелые тембровые комбинации:

- 2 флейты, 5 труб и 4 литавры в духовом дивертисменте KV 188;
- 2 струнных квартета (солирующий и оркестровый состав) и литавры в Серенаде-ноктюрне KV 239;
- 4 оркестра-эхо в Ноктюрне KV 286, который по справедливому замечанию Л. Кириллиной не только «может расцениваться как поздний отзвук барочных „эхо"-фантазий, но… и как оригинальный колористический опыт, нечаянно предсказывающий далекое будущее вплоть до „Терратектора" К. Штокхаузена и других сочинений XX века, связанных с идеей многомерного и подвижного звука, живого или электронного» [2, *242*];
- 12 духовых инструментов и контрабас в последней духовой серенаде «Gran Partita» KV 361;
- новаторское соединение гобоя, кларнета, валторны, фагота и фортепиано в Квинтете in Es KV 452 (Вена, март 1784); один из последних экспериментов Моцарта – в Квинтете in c/C для стеклянной гармоники, флейты, гобоя, альта и виолончели, KV 617 (Вена, май, 1791).

3. Использование «экзотических», редких инструментов в звукоподражательных целях, в качестве «музыкального сюрприза» (почтовый рожок в серенаде KV 320).

4. Для серенад и кассаций особенно примечательно *тембровая игра, комбинирование и создание новых ансамблей внутри оркестра* (выделение солистов, дуэтов, трио, квартетов), как правило, в средних частях цикла: в трио менуэтов и медленных частях. Особое явление в этом ряду – *введение концертных номеров* (а именно, скрипичного концерта) *в середине цикла серенады по Зальцбургской традиции* (например, в KV 203, 204).

Широкий простор для экспериментов с формой открывает принципиально нерегламентированное количество частей в циклах, характерное для жанра дивертисмента и серенады (у Моцарта: от 3–5 в дивертисментах и ноктюрнах до 6–9 в серенадах и кассациях).

Все многообразие ярких находок камерно-инструментального письма, рожденное безграничной фантазией Моцарта в его дивертисментах и серенадах, невозможно перечислить; по концентрации темброво-интонационных и фактурно-гармонических идей даже квартеты и квинтеты уступают этим партитурам. При такой насыщенности и интонационной содержательности серенад и, особенно, дивертисментов (как более тяготеющих к камерной музыке) уже не остается места для поверхностной развлекательности и пустой бравурности, столь свойственной многим образцам этого жанра у современников Моцарта, которые он так тонко высмеял в своей «Музыкальной шутке». Можно сказать, что во многом именно постоянное стремление к поиску, экспериментаторский настрой Моцарта сохраняли его дивертисменты и серенады от главных пороков (плохой) развлекательной музыки.

Не нова мысль о том, что жанр дивертисмента являлся в классическую эпоху своеобразной лабораторией, в которой формировалась, укреплялась, совершенствовалась форма и пропорции сонатно-симфонического цикла, из которой вырос и совершенно новый жанр – струнного квартета… Однако это не единственный процесс, в котором развлекательная музыка являлась столь важным звеном.

Во-первых, следует отметить аккумулятивную и фильтрационную функцию дивертисмента и прочих жанров, объединяемых этим родовым понятием, в сфере музыкальных идей, мелодических, темброво-гармонических средств и фактурных приемов. Жанры развлекательной музыки выступали своеобразной художественной лабораторией по оттачиванию инструментального письма более «высоких» жанров – камерной музыки и концерта, но также и симфонии, и оперы. А какая же лаборатория без эксперимента?

Во-вторых, из всего вышесказанного можно сделать вывод, что эксперимент в музыке второй половины XVIII века оказывается тесно

связан с модусом игры, забавы, развлечения, и очевидно, что эта взаимосвязь являлась характерной чертой музыкального мышления классической эпохи.

В-третьих, в дивертисментном творчестве Моцарта начинают стираться границы «легких» и «серьезных» жанров: бытовую, сугубо развлекательную музыку он возводит до уровня камерной, аристократически-изысканной и даже элитарной (в поздних, венских образцах); камерную же инструментальную музыку обогащает новыми приемами и средствами, полученными в дивертисментах и серенадах «экспериментальным путем». Надо признать, что процесс взаимообогащения жанров был бы невозможным без присутствия умелого эксперимента.

Не будет натяжкой утверждение, что на протяжении всей своей жизни Моцарт проводил тоже своего рода эксперимент, играя с публикой, ставя перед ней все новые и новые художественные ориентиры, бросая ей вызов и заставляя расти вслед за его гением. Конечно, не каждому это было под силу и потому вызывало порой ропот неудовольствия, вплоть до неприятия его музыки как перенасыщенной и слишком глубокой. Ведь в отличие от эксперимента в современной музыке, далеко не всегда обращенного «лицом к аудитории», экспериментирование в эпоху классицизма, как и музыкальное творчество в целом, было полностью подчинено законам коммуникации между композитором и слушателем, результатом которой должно было стать приятие аудиторией предложенного музыкального продукта. Иначе говоря – сочинение должно было иметь успех и признание публики; при этом большое значение, как отмечает *Л*. Кириллина, придавалось таким критериям, как «единство характера, чувства» и самый статус жанра [1, *108*]. Что же до Моцарта, то, очевидно, предложенный им новый статус дивертисмента готов был принять не каждый слушатель… Но время все расставило на свои места: эксперимент Моцарта удался!

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: МГК, 1996.
2. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. – М.: Композитор, 2007. – Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции.
3. *Холопов Ю.* Экспериментальная музыка // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6.
4. *Холопов Ю.* Экспериментальная музыка // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: НИ «Большая российская энциклопедия», 1998.
5. *Blumröder, Christoph von.* Experiment – experimentelle Musik // Handbuch der musikalischen Terminologie. – 9. Auslieferung. – Winter 1981/82.
6. *Hess, Reimund*. Serenade, Cassation, Notturno und Divertimento bei Michael Haydn. Diss. – Mainz, 1963. – Рукопись.

Н. Самоходкина

ПУТЬ К ОПЕРЕ-ДРАМЕ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО

N. Samokhodkina

THE WAY TO THE OPERA-DRAMA IN A. S. DARGOMYZHSKY'S CREATION

Статья посвящена вопросу определения жанра в операх А. С. Даргомыжского. На основе анализа драматургии опер, высказываний самого композитора и ряда музыкальных критиков, а также научных исследований делается вывод о том, что в творчестве Даргомыжского постепенно выкристаллизовался жанр лирико-психологической драмы в ее камерном варианте.

Ключевые слова: русская опера, жанр, А. С. Даргомыжский, лирико-психологическая драма, «Эсмеральда», «Русалка», «Торжество Вакха», «Каменный гость».

The article is devoted to the problem of defining the genre in A. S. Dargomyzhsky's operas. Analyzing the dramaturgy of his operas, the composer's and other musical critics utterances and also research investigations the author of the article makes the conclusion, that the genre of lyrical psychological drama in its chamber variant was gradually crystallized in A. S. Dargomyzhsky's works.

Key words: Russian opera, genre, A. S. Dargomyzhsky, lyrical psychological drama, «Esmeralda», «Mermaid», «The Triumph of Bacchus», «The Stone Guest».

Проблема идентификации жанра в опере по-прежнему остается одной из актуальных проблем музыкознания. За 400 лет существования оперы каких только определений, сформулированных композиторами или исследователями, не возникло. Не беря в расчет устоявшиеся жанры, такие как «опера-seria», «опера-buffa», «зингшпиль», «большая французская опера», можно до бесконечности перечислять «свободные вариации» на тему жанровой принадлежности оперы: историческая, сказочная, народная, мифологическая, религиозная, лирическо-психологическая, героическая со всеми возможными сочетаниями.

В то же время нельзя говорить об отсутствии исследовательской литературы, напротив, этому важному разделу музыкальной науки посвящены солидные работы Б. Ярустовского [23], М. Друскина [5], В. Фермана [19], И. Налетовой [9], Т. Угрюмовой [14–18], М. Черкашиной [22]. Среди новейших исследований необходимо выделить монографии А. Цукера [21] и О. Комарницкой [7], посвященные жанру и драматургии русской оперы. Но все же обобщающего труда о жанровых разновидностях оперы по-прежнему не существует.

Классик отечественного музыковедения Б. Ярустовский в фундаментальном труде об оперной драматургии указывал, что «русская классическая опера никогда не знала *обязательных шаблонов жанра*. <…> …В русской классической опере существовали жанровые разновидности драматургии, определяемые различными *сюжетно-тематическими основами* оперных произведений, а *во многом и характером их главного героя*» ([23, *89*]; курсив мой. – *Н. С.*). Исходя из этого, Глинку он определяет как основоположника историко-драматического и эпического жанров, Даргомыжского – как создателя лирико-психологической оперы («Русалка»), у Мусоргского выделяет тип историко-социальной музыкальной драмы, а в творчестве Римского-Корсакова прослеживает эволюцию от историко-драматической оперы до историко-бытовой музыкальной драмы, хотя и подмечает большое влияние драматургии психологической и т. д.

Не больше ясности в формулировку жанра вносили и сами композиторы, смешивая категории сюжета, характера и, собственно, музыкальной драматургии. Тем не менее, высказывания авторов способны натолкнуть на верное определение жанра и, более того, помочь уловить жанровые приоритеты во всем оперном творчестве.

Наследие А. С. Даргомыжского, которого давно утвердили в статусе «великого открывателя земель русских» [10, *5*] и «основателя русской классической музыкальной школы наряду с Глинкой» [6, *83*], несмотря на убедительность этих утверждений в обширном поле исследований о русской музыки и, в частности, опере, занимает весьма скромную нишу. Ему, автору четырех опер, которые во многом определили пути развития отечественной оперы, посвящено куда меньше работ, чем М. Глинке, Н. Римскому-Корсакову, П. Чайковскому.

Среди большого разнообразия тем, которые, безусловно, могут представлять научный интерес, можно выделить и вопрос о *жанровой принадлежности опер Даргомыжского*. «Эсмеральда», «Русалка», «Торжество Вакха» и «Каменный гость» весьма различны между собой. «Торже-

ство Вакха», с его «античным» сюжетом, отдающим дань классицизму, по сути, совмещает черты оперы, кантаты и балета. «Античный „маскарад“, свойственный этому роду поэзии, очевиден в музыке… Даргомыжского, – замечает исследователь. – Греческие мифологические образы раскрываются в характерно русской музыке первой половины XIX века» [10, *220*]. В «Эсмеральде» композитор пробовал свои силы в новом и, одновременно, весьма притягательном для себя жанре, используя чрезвычайно популярный в XIX веке сюжет романа В. Гюго, послуживший «первоисточником» для многих музыкально-сценических произведений. М. Пекелис писал об этом: «„Эсмеральда“ Даргомыжского, обладая рядом особенностей, – увлекательностью темы, живостью, человечностью образов, общей гуманистической направленностью, – вместе с тем представляла законченный тип большой романтической оперы» [10, *353*].

Не меньше различий между операми зрелого периода творчества. «Русалка» сочетает новаторские жанровые черты с рудиментами той же большой оперы, которая к середине века уже теряла свою привлекательность; столь же очевидно соседство «старого» и «нового» в сфере оперной формы. «Каменный гость», по слову автора, – «дело небывалое» [4, *119*]; «Unicum – и больше ничего», – аттестует произведение Б. Асафьев [3, *35*]. Недаром последняя опера композитора вплоть до новейших публикаций предстает оторванной и от предыдущего творчества мастера, и от оперного процесса в целом, а какие-либо сравнения если и возникают, то только с появившимися позднее камерными операми на тексты пушкинских «маленьких трагедий».

Не преследуя цели детально проследить всю историю вопроса формулировки жанра, подчеркнем важную закономерность. Абсолютное большинство определений, начиная с тех, которые были даны еще современниками композитора, включают в себя понятия *драмы*, *психологической драмы*.

По вполне понятным причинам проблема жанра более активно обсуждалась применительно к двум поздним операм: о них вообще больше сказано. Так, А. Серов пишет о «Русалке» не только как о «большой опере в славянском стиле на сюжет русский», но и как о «глубокой *сердечной драме* между четырьмя лицами с дивным вмешательством мира фантастического» [13, *43, 47*]. У Ц. Кюи подобной характеристики удостоился «Каменный гость»: «*современная опера-драма*» [8, *164*]. Б. Асафьев в работах разных лет рассматривает «Русалку» как «*бытовую оперу*», «*бытовую драму*» [1, *115*], «*простую житейскую… драму*» [2, *17*].

Детально изучивший проблему жанра в «Русалке» М. Пекелис приходит к следующему всестороннему определению: «Опираясь на традиции романтико-драматической оперы, сложившиеся в ней драматургические и музыкальные формы, Даргомыжский, путем переосмысления этих традиций, создал в целом совершенно оригинальное произведение, сочетавшее в себе по жанровым признакам *лирико-психологическую музыкальную драму с народно-бытовой оперой*» ([11, *238*]; курсив везде мой. – *Н. С.*).

Мысль о драматической природе двух поздних опер явственно звучит в работах И. Налетовой [9] и Т. Угрюмовой [14; 15; 17; 18].

По отношению к ранним операм решение этого вопроса представляет большую сложность. Причина этого двояка. С одной стороны, композитор, еще не достигший полной творческой зрелости, по-видимому, не всегда мог адекватно воплотить свой замысел. С другой стороны, его, вероятно, влекли «гибридные» образования, причем не только смешения жанровых разновидностей внутри самой оперы, но и пересечения оперы с другими жанрами, в частности, балетом.

Однако интересно, что и в этих условиях непременно дает о себе знать драматический элемент. В «Эсмеральде», выдержанной в традициях большой романтической оперы, которые не только соответствовали вкусам молодого Даргомыжского, но и были заложены в либретто Гюго, композитор подчеркнул этот элемент, насытил его тонким и острым психологизмом.

В «Торжестве Вакха» драматизм представлен в минимальной степени. Но удивительно не то, что он наделен малым удельным весом, а то, что он вообще введен композитором в произведение, которое такого драматизма в принципе не предполагало. Стихотворение Пушкина, как отмечает М. Пекелис, носит характер повествовательный, картинный: «В нем, в сущности, нет сюжетного развития, нет столкновения образов, внутренней динамики» [11, *151*]. Существенно, что в своем либретто Даргомыжский нашел возможным выделить сольные партии хотя бы отчасти персонифицированных действующих лиц; при этом в первой редакции их было трое, а во второй – четверо (Первый и Второй грек, Первая и Вторая гречанка). Интересующие нас моменты связаны именно с их ариями, восходящими к таким типам интонирования, которые в значительной степени предрасположены к внедрению в них лирико-драматического начала: романс-элегия, ариозо.

Проницательные суждения на этот счет мы находим в забытом ныне кратком биографиче-

ском очерке С. Фрида, изданном в 1913 году (столетие со дня рождения Даргомыжского) с предисловием Ц. Кюи. Автор так определяет свою цель: «…показать… первенство Даргомыжского как создателя *русской музыкальной драмы*» [20, *60*]. Под этим углом зрения рассматривается не только «Русалка» – «первая настоящая „*народная" опера-драма*», но и «Торжество Вакха», в котором С. Фрид видит этап к ее формированию ([20, *36, 23*]; курсив мой. – *Н. С.*).

Тяготение Даргомыжского к драматической сфере явственно проступает и из его собственных высказываний: рассредоточенные по письмам разных лет, они воспринимаются как своеобразный творческий манифест. Однако свое призвание композитор осознал не сразу. В 1844 году, вскоре после завершения «Эсмеральды», находясь в Париже, он критикует Мейербера, который, по его мнению, «в драме… не силен», его «…драматические сцены – шумны, замысловаты, а куда как далеки от натуры!» [4, *15*]. С этих пор на протяжении полутора десятилетий «драматическое» становится в письмах композитора своеобразной лейттемой. В 1850 году он разъясняет своему другу В. Кастриото-Скандербеку содержание драматической музыки, которая «всегда требует более или менее энергии» [4, *32*].

В 50-е годы, в период работы над «Русалкой», понимание своего особого пути в отечественной опере выражено уже совершенно недвусмысленно: «Глинка, который один до сих пор дал русской музыке широкий размер, по-моему, затронул еще только одну ее сторону, – сторону лирическую. Драма у него слишком заунывная… <…> По силе и возможности я в „Русалке" своей работаю над развитием наших *драматических элементов*» [4, *41*]. Позже он аттестует оперу «Жизнь за царя»: «Мастерское, оригинальное произведение: столько красот, что промахов не хочется и замечать. Одно… не удовлетворяет: мало *драматической правды*» [4, *50*].

Примерно в то же время Даргомыжский в письме к А. Серову говорит о резко критической статье некоего И. Манна, посвященной «Русалке»: «…статья написана не столько против меня, сколько против нас всех, находящих в опере *драматический элемент*» ([4, *43*]; курсив везде мой. – *Н. С.*).

Было бы желательным установить с возможной точностью, какой смысл он вкладывал в эти понятия, чем именно его не удовлетворял драматизм Мейербера или Глинки; вероятно, эти вопросы могут составить тему отдельного исследования. Предварительно можно выдвинуть следующее предположение: Даргомыжского влекла не любая «сильная драмма», какую он находил, к примеру, в «Гугенотах» («неистовство народное и злоба католицизма выражены превосходно» [4, *15*]). Под искомой им «правдой», «натурой» он, скорее всего, понимал коллизии психологические, раскрытие противоречий внутреннего мира отдельного человека.

С этими эстетическими предпочтениями композитора связан широко известный житейский факт его неподдельного интереса к судебным заседаниям, интереса, который в середине 40-х годов он мог удовлетворить только за границей. Попав на некоторые из них благодаря Н. Гречу, музыкант описывает их в тех же выражениях, что и оперные спектакли: «…быть свидетелем живого рассказа-происшествия, где действуют *страсти человеческие*, видеть самые действующие лица и следить за развитием и раскрытием дела, для меня занимательнее всего на свете» ([4, *24*]; курсив мой. – *Н. С.*).

Этими творческими установками можно объяснить и его влечение к «большой опере», которая открывала перспективы воплощения драматического элемента, и его постепенное разочарование в избранной форме. Спустя всего два года после написания «Эсмеральды», Даргомыжский пишет: «Французскую большую оперу можно сравнить с развалинами превосходного греческого храма. Видя обломки этого храма, художник может заключить о величестве и изяществе самого храма, а между тем храма уже не существует» [4, *16*]. По прошествии длительного времени, уже будучи автором «Русалки», он судит свой «первенец», может быть, слишком строго, однако положительно оценивает намеченную в нем перспективу: «Музыка не важная, часто пошлая, как то бывает у Галеви или Мейербера; но в драматических сценах уже проглядывает тот язык правды и силы, который впоследствии старался я развить в русской своей музыке» [4, *63*].

По нашему мнению, Даргомыжский шел к обретению не просто лирико-психологической драмы, но драмы *камерной*. Оценивая его ранние оперы с высоты «Каменного гостя», можно заметить, что уже в «Эсмеральде» сравнительно немногочисленные сольные и диалогические сцены сгущаются к концу оперы, начинают играть все более важную драматургическую роль, отодвигая на второй план сцены массовые. Так, начиная с третьего акта, действие почти полностью перемещается в камерную сферу: ария Феба, драматический дуэт Клода и Феба (первая картина третьего действия), сцена и трио Эсмеральды, Феба и Клода (вторая картина третьего действия), ария Эсмеральды, дуэт – «психологический поединок» Эсмеральды и Клода (первая картина четвертого действия).

Тем не менее, закономерности «большой оперы» здесь все же достаточно сильны.

С указанной точки зрения, в «Торжестве Вакха» жанровые признаки соединены парадоксально: большинство номеров – массово-хоровые и танцевальные, но по протяженности (около 40 минут) произведение является, скорее, камерным; это *первая камерная опера Даргомыжского*.

«Русалка» не выпадает из этого процесса. В этом масштабном четырехактном произведении, с еще неизжитыми признаками «большой оперы», чертами камерности отмечены первое и третье действия. При этом начальный акт, самый длительный и внутренне цельный, обладает известной автономностью (содержит все этапы драматургии вплоть до трагической развязки). Исследователи справедливо обратили внимание на то, что здесь предвосхищены черты не только одноактных веристских опер [11, *238*], но и русской камерной оперы, берущей начало в «Каменном госте» и сформировавшейся в самостоятельную жанровую разновидность в конце XIX – начале XX века [12, *59*].

Таким образом, логика творческого пути Даргомыжского как оперного композитора вела его к «Каменному гостю», в котором идеалы художника воплотились полностью, в своем совершенном виде: это психологическая драма в ее камерном варианте.

Все изложенное дает нам основание определить «Эсмеральду» и «Торжество Вакха» как предвестников лирико-психологической музыкальной драмы, а «Русалку» и «Каменного гостя» – как более или менее законченное воплощение жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Об опере: Избр. статьи. – Изд. 2. – Л.: Музыка, 1985.
2. *Асафьев Б.* Русская музыка XIX и начала XX века. – Изд. 2. – Л.: Музыка, 1979.
3. *Асафьев Б.* Симфонические этюды. – Л.: Музыка, 1970.
4. *Даргомыжский А.* Автобиография – письма – воспоминания современников / Ред. и прим. Н. Финдейзена. – Пб.: Гос. изд-во, 1921.
5. *Друскин М.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. – М.: Музгиз, 1952.
6. *Келдыш Ю.* А. С. Даргомыжский // История русской музыки. В 10 т. – М.: Музыка, 1989. – Т. 6. – С. 83–133.
7. *Комарницкая О.* Русская опера XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция: Аналитические очерки. – М.: Альтекс, 2011.
8. *Кюи Ц.* Избранные статьи. – Л.: Музгиз, 1952.
9. *Налетова И.* Проблемы драматургии русской лирико-психологической оперы XIX века (архитектоника, формообразующие процессы). Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – М.: ИИИ, 1976.
10. *Пекелис М.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. В 3 т.– М.: Музыка, 1966. – Т. 1: 1813–1845.
11. *Пекелис М.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. В 3 т.– М.: Музыка, 1973. – Т. 2: 1845–1857.
12. *Селицкий А.* Жанр камерной оперы в русской музыке на рубеже XIX–XX веков // Проблемы музыкального жанра: сб. тр. – Вып. 54. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – С. 54–71.
13. *Серов А.* «Русалка», опера А.С. Даргомыжского // Серов А. Избр. статьи: В 7 вып.– М.: Музыка, 1986. – Вып. 2-Б. – С. 42–136.
14. *Угрюмова Т.* Истоки и пути формирования русской лирической оперы (на материале оперного творчества отечественных композиторов 1770–1860-х годов). Автореферат дис. … канд. искусствоведения. – М.: МГК, 1980.
15. *Угрюмова Т.* История русской лирической оперы в отечественной музыке первой половины XIX века // Из истории русской советской музыки.– М., 1978. – Вып. 3. – С. 96–121.
16. *Угрюмова Т.* Проблема жанровых разновидностей // Вопросы искусствоведения. – Уфа: УГИИ, 1983. – С. 68–77.
17. *Угрюмова Т.* Пути формирования русской лирической оперы в 60-х годах XIX века // Проблемы жанра в отечественной музыке: Сб. тр. РАМ им. Гнесиных.– М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – Вып. 143. – С. 5–25.
18. *Угрюмова Т.* Роль опер Даргомыжского в формировании лирической оперы // Научно-методические записки.– Уфа: УГИИ, 1973. – Вып. 1. – С. 66–85.
19. *Ферман В.* Оперный театр: Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1961.
20. *Фрид С.* А. С. Даргомыжский: Краткий биографический очерк. – СПб., 1913.
21. *Цукер А.* Драматургия Пушкина в русской оперной классике. – М.: Композитор, 2010.
22. *Черкашина М.* Историческая опера эпохи романтизма. – Київ: Музична Україна, 1986.
23. *Ярустовский Б.* Драматургия русской оперной классики. – М.: Музгиз, 1953.

Т. Шак

ЦИТАТЫ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В СТРУКТУРЕ МЕДИАТЕКСТА

T. Shak

CITATION OF CLASSICAL MUSIC IN MEDIATEXT STRUCTURE

Цель данной статьи – обозначить направления анализа медиатекста в аспекте цитирования. На примере анализа художественных фильмов «Смерть в Венеции» (реж. Л. Висконти) и «Мания Жизели» (реж. А. Учитель, комп. Л. Десятников) определяются функции и принципы введения классической музыки в медиатексте.

Ключевые слова: цитата, стиль, медиатекст, функция.

The purpose of this article – to designate the directions of the analysis of the mediatext in aspect of citing. On an example of the analysis of feature films «Death in Venice» (dir. L.Visconti) and «Gisele's Mania» (dir. A.Uchitel, comp. L.Desyatnikov) functions and principles of introduction of classical music in the mediatext are defined.

Key words: the citation, style, the mediatext, functions.

В современном социуме классическая музыка получает новую жизнь в медиатексте, который репрезентирует себя в медиажанрах (кинематограф, анимация, жанры телевидения, реклама, компьютерные игры и пр.).

Режиссеры и кинокомпозиторы проявляют повышенный интерес к введению музыкальной классики в звуковую канву фильма. При этом наблюдаются две тенденции: введение цитат как воспроизведение в тексте законченного фрагмента другого текста и использование больших фрагментов, а иногда и целых произведений или законченных частей в качестве так называемого «заимствованного материала» или «использованной» музыки.

Примерами второй тенденции тому могут служить следующие фильмы: У. Дисней «Фантазия» (США, 1940, реж. Д. Элгар, П. Сэттерфилд, Б. Шарпстин, используется музыка И. С. Баха, Л. Бетховена, П. Дюка, М. Мусоргского, И. Стравинского, П. Чайковского); «Смерть в Венеции» (Италия–Франция, 1971, реж. Л. Висконти, используется музыка Г. Малера), «Галерея» (Германия-Голландия, 2003, реж. Йос Стеллинг, используется музыка Ж. Оффербаха), «Адажио» (Россия, 2000, реж. Г. Бардин, используется музыка Т. Альбинони) и др.

Рассматривая медиатекст как форму существования произведений медиаискусства, как систему элементов (визуальных и звуковых), развертывающихся во времени и пространстве и организованных в определенную структуру на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации, отметим, что музыка как один из компонентов синтетического текста обладает специфическими особенностями – вторичностью, дискретностью, контекстностью, многофункциональностью, компилятивностью, создающими ее прикладной характер.

Ведение же в структуру медиатекста целостных музыкальных фрагментов классической музыки нарушают некоторые из перечисленных типовых качеств. Речь идет о первых двух позициях: вторичность и дискретность. Действительно, в подобных фильмах отсутствует или минимально используется вербальный текст, внимание концентрируется на видеоряде и музыке. То есть имеет место такое согласование компонентов медиатекста, при котором музыкально-звуковая композиция, представленная целостными, а не разрозненными фрагментами классической музыки, влияет на монтажный ритм, композицию фильма и в целом на его образную систему. Отметим, что это крайне редкий случай соподчинения элементов медиатекста, поскольку в нем нарушен традиционный для кинематографа принцип иерархичности. Доминирование целостной звуковой композиции над визуальной может исходить из замысла режиссера, когда идея, драматургия и композиция во многом исходит из музыкального ряда, как это происходит в фильмах «Смерть в Венеции», «Метель» (реж. В. Басов, комп. Г. Свиридов) или в анимационном фильме «Адажио» (реж. Г. Бардин).

Рассмотрим в качестве примера фильм «Смерть в Венеции». В этом великом кинопроизведении переплелись образы, созданные во-

ображением трех великих художников: писателя Томаса Манна, по новелле которого создан фильм, композитора Густава Малера, чья музыка здесь использована, и кинорежиссера Лукино Висконти.

«Превращение героя новеллы Густава Ашенбаха, в подлинного героя фильма Висконти, композитора Густава Малера, оказывается в данном случае не столько маскарадом, сколько „расшифровкой". То, что исподволь намечено в новелле именем Густав (как известно, Манн написал ее в память об ушедшем из жизни Малере), Висконти выявляет разными способами: добавляет ряд новых сцен, перекликающихся с эпизодами биографии Малера, а также дискуссии о музыке между Ашенбахом и его другом – музыкантом Альфридом, которого специально ради этого вводит в произведение; главное же – пронизывает картину музыкой Малера» [2, *142*].

В фильме используются начальная тема Четвертой симфонии, четвертая часть Третьей симфонии, и снова и снова возвращающееся Adagietto из Пятой. Введение в синтетический текст фильма Adagietto нельзя назвать цитатой, поскольку в фильме звучит не фрагмент известной музыки, а законченное музыкальное произведение, оно проходит пять раз, три из них – полностью, без купюр. Это уникальный случай, когда значение музыки в структуре фильма возросло до такой степени, что она стала претендовать на ведущую роль, причем это не произвол режиссера, а вполне законный, художественно оправданный и одновременно сознательно воплощенный творческий акт, свидетельствующий о его исключительной чуткости.

Композитор и дирижер Франко Моннино, работавший с Висконти над фильмами «Людвиг», «Семейный портрет в интерьере», «Невинный», вспоминает, что Висконти никак не пытался воздействовать на его интерпретацию музыки Малера: «Что касается „Смерти в Венеции", именно Висконти пришла мысль использовать в картине музыку Малера. Он заставил меня ее записывать, не показав ни кадра. Это показывает, насколько почтительно он относился к произведениям музыкального искусства. Он сказал: „Твое дело исполнять, а уж как смонтирую я – это мое дело". Ведь время исполнения наверняка было бы искажено, если бы мы, как то всегда делалось, записывали музыку на отснятый уже материал» [4, *186*]. Действительно, малеровское Adagietto для Висконти совсем не «киномузыка» в привычном эмоциональном или иллюстративном понимании, это интегрирующая составная часть фильма. Видеоряд, лаконичный вербальный текст и музыка взаимно интерпретируются, дополняя друг друга и насыщая текст контрапунктами смыслов.

Почему именно Adagietto выбрано режиссером (большим знатоком музыки) из наследия Густава Малера? Ответ на этот вопрос заложен, прежде всего, в образном строе этого шедевра. Обратимся к цитатам.

«Adagietto рисует состояние философской медитации. Это – преддверье гармонического мира, как бы уводящее из мира фактов в созданный мастером мир художественного произвола» [1, *172*].

«Adagietto, с его дополнительным темповым обозначением „очень медленно", становится своеобразным островком спокойно-проникновенного сияния, отрешенной от действительности иллюзией уже невозможного… Прерывистость и неустойчивость, постоянная открытость навстречу неожиданному, готовность преображаться в никогда еще не существующее или уже известное, – вот что характерно для всей части» [7, *195–196*]. Именно эти оттенки эмоционального состояния, душевного движения мы ощущаем в крупных планах главного героя. Как отмечает Г. Канчели, «Густав Малер один из немногих, чья медленная музыка создает эту ирреальную воздушную среду. Пока она звучит, мы парим в пространстве недосягаемой и необъятной красоты» [3, *157*].

Простая трехчастная форма с развивающей серединой, в которой изложена эта часть, проецируется на структуру видеоряда при сохранении плавного «медитативного» монтажа с продолжительными кадрами. Adagietto проводится в фильме пять раз (первый и второй – в сокращенном варианте, остальные – полностью).

Изменение психологического состояния героя (ощущение счастья и упоения жизнью, состояние ревности и возбуждения, безысходность, предчувствие смерти) «следует» за течением музыкального ряда. Кульминационные фазы в музыке и видеоряде совпадают. Звучание музыки на титрах в начале и в послесловии фильма образует симметричное обрамление, в то время как введение полных вариантов Adagietto связано с кульминационными зонами в общей конструкции фильма: третье проведение – лирическая кульминация; четвертое проведение – драматическая кульминация; пятое – кульминация-эпилог.

Анализ данного фильма интересен в плане взаимной интерпретации музыки и изображения. Они дополняют друг друга, видеоряд способен влиять на восприятие характера музыки и наоборот. Для этого достаточно сравнить, например, сочетание музыки и видеоряда в средней части Adagietto в проведениях 1, 3, 4, 5.

Фильм лишен событийности, передача внутреннего психологического состояния и создание определенной эмоциональной атмосферы – вот задачи, которые ставит перед собой режиссер, избирая музыку в качестве «третьего ключевого персонажа», главного средства выразительности и ведущего конструктивного элемента. «Сплетенная Висконти сеть ассоциаций на редкость сложна. И в центре этого сплетения – красота, несущая смертельную для себя угрозу в самой себе, а в конечном счете красота существует лишь одно мгновение, да и то в качестве иллюзии. Свидетельство тому – и прекрасная, но дышащая смертью Венеция, и музыка Малера» [7, *195*].

Вторая тенденция введения классической музыки в медиатекст – это цитирование определенного музыкального материала. Возвращаясь к типовым особенностям прикладной музыки, дополним вышеуказанный перечень еще одним качеством: тяготение к цитатности как интонационному источнику тематического материала. Действительно, в музыке, функционирующей в медиатексте (по сравнению с автономной музыкой) принцип цитирования доминирует, поскольку музыкальный тематизм в медиатексте, будучи индивидуализированным или фоновым, может в равной степени структурироваться на *цитате, авторской музыке, синтезе авторской музыки и цитаты.*

Термин «цитата» означает воспроизведение в тексте небольшого законченного фрагмента другого текста. Это так называемая точная цитата. Однако на практике музыкальное цитирование проявляется в целой шкале приемов: точная цитата (прямое введение «чужого» текста); «авторская» цитата (заимствование собственного материала из другого произведения); стилизация (подражание чужому стилю); аллюзия (тонкий намек на произведение другого стиля); реминисценция (возвращение темы или мотива в качестве напоминания о первом, более раннем его проведении).

Главная цель приемов цитирования – вызвать определенные ассоциации у слушателей, поэтому приемы цитирования рассчитаны на эрудированного реципиента, на знание им многих исторических и современных стилей, а также на его высокоразвитое восприятие, на способность из самого сопоставления стилей делать логические выводы. Цитата отсылает нас не просто к сочинению, автору, стилю, жанру – она заставляет вспомнить хранимые с их помощью эмоционально-образные блоки. Соответственно, цитата обладает многоуровневой семантикой, как бы развертывается в глубину, то есть побуждает вспомнить кроме самого звучания еще и многомерное «поле смыслов», скрытое за ним.

Применительно к музыкальным цитатам в медиатексте можно говорить о следующих взаимообусловленных установках: 1) семантическая конкретность цитаты, закрепленность за ней определенного смысла и ассоциативного ряда, вследствие чего цитата может «растворяться» в полифонической структуре медиатекста, закрепляя, а иногда иллюстрируя прямой смысл видеоряда и вербально-сюжетного ряда, или вступать с ними в диалог, контрастируя с рядами текста и создавая контрапункт смыслов; 2) популярность и общеизвестность цитируемого материала, его узнаваемость и существование в коллективном сознании слушателей/зрителей.

Среди приоритетных музыкальных тем отметим: напев Dies Irae (режиссеры С. Кубрик, Г. Ноэ, Б. Уайлдер); Л. В. Бетховен, 5 симфония, мотив «Судьбы» (Ж. Л. Годар, Л. Гайдай, С. Кубрик); Л. В. Бетховен, 9 симфония, ода «К радости» (С. Кубрик, А. Тарковский); К. В. Глюк, «Орфей», мелодия (Ж. Кокто, Н. Михалков, В. Басов); Ф. Шопен, Прелюдия ми минор (Ф. Озон, А. Биркин, М. Швейцер); Ф. Мендельсон, «Сон в летнюю ночь», Свадебный марш (реж. А. Вайда, А. Зельдович, В. Бортко, Л. Гайдай); Г. Малер, 5 симфония, Adagietto (Л. Висконти, С. Соловьев, И. Авербах); Н. Римский-Корсаков, «Шехеразада» (П. Альмадовар, С. Кубрик, Л. Гайдай); Г. Доницетти, «Любовный напиток», ария Неморино (Н. Михалков, Г. Бардине); Е. Петербурский, танго «Утомленное солнце» (К. Кесьлевский, Н. Михалков, Ю. Норштейн) и др. По мнению А. Шнитке, «гуляющая по множеству картин музыка… выражает, прежде всего, недостаток инициативы. Классику используют, беря у нее взаймы спектр ассоциаций» [8, *115*]. По-видимому, здесь следует говорить не столько о «недостатке инициативы», сколько о качестве самого цитируемого материала. Узнаваемость, а также образная, эмоциональная или визуальная конкретность, обусловленная типовыми музыкальными формулами, лежащими в основе этих тем, предопределила их частое использование.

Примечательно, что одни и те же цитаты могут применяться в разных по жанру фильмах и в разных контекстах, провоцируя «игру смыслов» при взаимодействии с разным сюжетом и видеорядом. Майкл Найман в одном из интервью замечает: «Язык музыки полон знаков, отсылок в прошлое и будущее, к другим областям искусства… В каждом новом контексте музыкальная фраза будет функционировать несколько иначе. Иногда зритель благодаря ассоциациям начи-

нает видеть на экране то, что без музыкальных акцентов он бы не увидел» [5, *119*].

Выделим функции, которые цитаты музыкальной классики могут выполнять в медиатексте:

1. Создание фона, не влияющего на содержание сцены. В таких случаях, как правило, цитата вводится внутрикадрово – «Дворянское гнездо» (СССР, Мосфильм, 1969, реж. А. Кончаловский, комп. В. Овчинников), фрагменты из произведений Ф. Листа, Ф. Шопена иллюстрируют сцены в парижском салоне.

2. Создание смыслового фона, влияющего на содержание сцены:

2.1. Формирование определенной эмоциональной атмосферы – «Подранки» (СССР, Мосфильм, 1976, реж. Н. Губенко), цитаты из произведений А. Вивальди, Б. Марчелло, А. Корелли.

2.2. Создание колорита эпохи – «Анна Каренина» (США, Warner Bros., Icon Entertainment International, 1996, реж. Б. Роуз), фрагменты музыки С. Рахманинова, П. Чайковского.

2.3. Средство пародирования или подчеркивания комизма ситуации – «Пес-Барбос и необычный кросс» (СССР, Мосфильм, 1961, реж. Л. Гайдай, комп. Н. Богословский), мотив судьбы из Симфонии № 5 Л. В. Бетховена.

3. Средство характеристики персонажа – «Сибирский цирюльник» (Россия, Тритэ, 1998, реж. Никита Михалков, комп. Э. Артемьев), В. А. Моцарт, ария Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро» как начальная характеристика образа Андрея.

4. Выполнение функции лейтмотива в драматургии фильма – «Несколько дней из жизни Обломова» (СССР, Мосфильм, 1979, реж. Н. Михалков, комп. Э. Артемьев), фрагмент арии Нормы из оперы Беллини «Норма» как лейтмотив Ольги.

5. Выражение драматургической идеи фильма – «Объяснение в любви» (СССР, Ленфильм, 1977, реж. И. Авербах), Г. Малер. Adagietto из 5 симфонии.

В творчестве некоторых режиссеров отечественного и зарубежного (в том числе анимационного) кинематографа, а следовательно, и композиторов, работающих с ними, цитаты классической музыки вводятся не как случайный элемент текста, а как целенаправленный прием, создающий *определенную стилистическую модель, своеобразный знак стиля*. К их числу можно отнести С. Кубрика («Космическая одиссея, 2001», «Заводной апельсин», «Барри Линдон», «Сияние»), Н. Михалкова («Утомленные солнцем», «Несколько дней из жизни Обломова», «Сибирский цирюльник»), А. Тарковского («Солярис», «Сталкер», «Зеркало», «Ностальгия», «Жертвоприношение»), А. Сокурова («Одинокий голос человека», «Круг второй», «Камень», «Тихие страницы», «Мать и сын», «Молох», «Отец и сын»), В. Хотиненко («Макаров», «Мусульманин», «По ту сторону волков»), С. Урсуляк («Долгое прощание», «Жизнь и судьба») и др. Причем по отношению к некоторым авторам можно говорить о наличии творческих тандемов «кинокомпозитор – кинорежиссер». Это Н. Михалков – Э. Артемьев; А. Тарковский – Э. Артемьев; А. Сокуров – А. Сигле; В. Хотиненко – А. Пантыкин, А. Учитель – Л. Десятников.

В перечисленных творческих тандемах намечается тенденция к выражению ключевой идеи фильма через музыкальную цитату и, как следствие, – использованию этой цитаты как интонационного источника авторских тем. Так, например, неоднократно обращаются к этому приему Н. Михалков и Э. Артемьев в фильмах «Утомленные солнцем» (цитата танго Е. Петербурского), «Сибирский цирюльник» (тема из Концерта В. А. Моцарта для фортепиано с оркестром Ля мажор), «Несколько дней из жизни Обломова» (В. Беллини, ария Нормы из оперы «Норма»). На основе цитатного материала образуется стройная система лейтмотивов. Всё это позволяет предположить, что в киномузыке Артемьева используются принципы классической оперной драматургии. Значимость музыкальной цитаты в данных фильмах определяется не только в плане структурирования музыкальной композиции, но и на уровне концепции фильма, то есть можно говорить о *выражении драматургической идеи фильма через цитату.*

Своеобразный подход к использованию музыкальных цитат воплощен в фильме «Мания Жизели» (Ленфильм, 1995, реж. А. Учитель, комп. Л. Десятников). Это фильм-биография с чертами психологической мелодрамы. В основу сценария положена реальная история жизни великой романтической балерины Ольги Спесивцевой, признанной лучшей Жизелью в мире. Сюжет фильма построен на параллелях жизни Ольги и главной героини балета Адольфа Адана «Жизель». Это была лучшая роль Спесивцевой, и сумасшествие Жизели по сюжету балета перекликается с биографией балерины, которая долгие годы провела в сумасшедшем доме. Отсюда и название фильма. Параллели с балетом позволили композитору Леониду Десятникову использовать две цитаты из балета «Жизель» как основу для утонченной звуковой композиции фильма. Это тема Adagio и тема одной из вариаций. При образном и языковом контрасте темы имеют общую начальную интонацию – опевание третьей ступени. В Adagio за счет медленного темпа, нисходящего секвентного разви-

тия и свободного интонирования пунктирного ритма тема имеет лирико-романтический характер. В быстрых вариациях тема приобретает скерцозный характер. Композитор не дает точных цитат, использует аллюзии.

Обе темы, как и весь музыкальный тематизм фильма, связаны с характеристикой Ольги и как балерины, и как трагической личности. Поэтому логика композиторской работы с цитатами направлена на постепенную их деформацию, разрушение, в соответствии с изменениями в сознании Ольги, постепенно теряющей рассудок. Каковы приемы трансформации тем? Это интонационная деструкция за счет ладотональнох сдвигов (цепь мелодических модуляций внутри тем), сонорных эффектов, в том числе и шумовых (например, загадочное звучание колокольчиков, как навязчивой идеи Ольги, связанной с манией преследования и галлюцинациями), полифонического приема наложения двух тем. Отдельно необходимо отметить приемы тембрового развития, в которых есть тенденция к лейттембровости (соло скрипки, кларнета, флейты как отображение одиночества Ольги) и параллели с музыкой, сопровождающей балетный класс. Отсюда обилие соло фортепиано.

Л. Десятников обращается с цитатами, как со своими темами, то есть подвергает их свободной обработке. Музыка в этом фильме дана крупными блоками и, как правило, становится средством объединения контрастных сцен визуально-сюжетного ряда.

Частое обращение к цитатам как источнику музыкального тематизма в медийных композициях заложено уже в истории кинематографа – в традиции озвучивания немых фильмов заимствованным, то есть цитатным материалом. Однако явление это имеет не только исторические, но и более глубинные семантические корни и объясняется повышенной ассоциативной памятью цитатного материала, что позволяет ему активизировать и поддерживать подтекстовые функции музыки в полифонической структуре медиатекста. Иными словами, цитаты классической музыки в медиатексте привносят, добавляют, расставляют смысловые акценты в визуально-сюжетный ряд текста. Показательно в этом смысле высказывание Г. Рождественского: «Я считаю использование „неоригинальной“ музыки в кино вполне естественным и полезным. Музыка эпох совершенно не обязательно должна корректироваться с сюжетикой фильма. Контрапунктическое ее использование может быть чрезвычайно плодотворным. Но режиссер должен отдавать себе отчет в том, почему он избрал именно эту, а не другую тему, и что зритель, услышав с экрана знакомую мелодию, решает, не сделан ли здесь акцент, не заложен ли глубокий смысл. А этого смысла ведь может и не быть. Классика – это как урановая руда: может быть полезной, а может и принести огромный вред» [6, *210*].

Итак: цитата как основа тематизма (лейттематизма); цитата с точки зрения ее функций в тексте; цитата как композиционный и драматургический прием; цитата как фактор стиля создателей медиатекста; цитата как ключ к пониманию образа. Предложенные ракурсы изучения межтекстовых взаимодействий могут стать важным направлением в методологии анализа музыки в структуре медиатекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. – М.: Советский композитор, 1975.
2. *Данузер Г.* Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом // Музыкальная академия. – 1994. – №1. – С. 140–151.
3. *Канчели Г.* О Малере // Музыкальная академия. – 1994. –№1. – С. 157–160.
4. *Манино Ф.* Музыка и зрелище: работа с Лукино Висконти // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 179–188.
5. *Найман М.* Музыка – она с другой планеты (беседовал Л. Сайдер) // Искусство кино. – 2002. – № 1. – С. 113–119.
6. *Рождественский Г.* Пускай музыка классиков будет считаться оригинальной // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 209–214.
7. *Фишер К.* Adagietto Густава Малера и фильм Лукино Висконти «Смерть в Венеции» // Музыкальная академия. – 1996. – № 1. – С. 194–197.
8. *Шнитке А.* Не надо заботиться о чистоте средств // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 104–116.

Ю. Евсюкова

ПРИРОДА И ИСКУССТВО: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ В ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Yu. Evsyukova

NATURE AND ART: COMPOSITION FEATURES IN THE ENVIRONMENTAL MUSIC

Статья посвящена особенностям композиции в стилевом направлении музыки XX века, основанном на оригинальной природной образности. В орбиту внимания попадают сочинения зарубежных и отечественных композиторов. В музыкальных формах выявляются как специфические, так и типизированные принципы. В статье рассматривается влияние музыкального материала на музыкальную форму.

Ключевые слова: экологическая музыка, стилевое направление, музыкальная форма.

The article is devoted to the composition features of the twentieth century music style, based on the original natural picturesqueness. Foreign and domestic composers' works are explored. In the musical forms specific principles are identified as well as typified principles. The influence of the musical material on the musical form is considered in the article.

Key words: environmental music, music style, musical form.

Творческие эксперименты, которыми насыщена музыка XX века, приводят к формированию новых стилевых направлений, жанров, композиторских техник. Знаком Новейшего времени становится переход к индивидуализированным формам. «Каждый композитор делает собственный, индивидуальный выбор во множестве звуковых объектов и устанавливает между ними определенную систему соответствий, упорядочивая это множество и создавая форму сочинения», – подчеркивает Э. Денисов [6, *17*]. Поиски композиторов во многом связаны с новым отношением к звуку: из оригинальных свойств звучания рождается неповторимая структура сочинения.

Эта тенденция осмыслена в теории: «В современном искусствознании *форма* чаще всего мыслится как парная категория, но если прежде вкупе с ней фигурировало, как правило, *содержание*, то теперь чаще ведется речь о паре *форма – материал*» [10, *119*]. Поскольку исходным звуковым материалом в сочинениях такого стилевого направления как экологическая музыка являются звуки природы, музыкальная форма здесь не может не испытывать на себе влияние процессуальности, свойственной самой природе.

В настоящее время музыкальный материал не знает ограничений. Об этом разнообразии и творческих проблемах композиторов размышляет С. Губайдулина: «Вокруг полно всевозможных звучаний: это и прошлое, и настоящее, и электроника, и звуки старинных песнопений; голоса животных и птиц, автомобильные шумы, если угодно. Представляемый нам, весь этот материал необыкновенно выразителен и по своему объему значительно богаче, чем прежний. Но он содержит в себе и большую опасность… смысл наших действий заключается не в том, чтобы еще и еще изобретать новости… не генераторы должны быть включены, а фильтры. ...Чтобы работать не с материалом, а внутри него, ощущая и используя его сопротивление: даже малое сопротивление материала порождает дополнительные пласты смыслов, способно придать произведению наибольшую многослойность» [5, *349*].

Детальное запечатление природных звучаний в музыке становится возможным благодаря поистине эпохальному изобретению – звукозаписи. В сочинениях используются различные источники звука: не только записанные натуральные шумы, но и тембры различных (акустических, электронных) инструментов, а также синусоидальный тон. Сочетаясь друг с другом, они модифицируются в новые тембры.

Однако при всей оригинальности звучаний в масштабе целого нередко обнаруживаются признаки типизированных композиционных моделей – *обрамление, рондальность, вариационность*. Взаимодействие нарождающихся и устоявшихся закономерностей тоже подмечено в теории: «Содержание музыки и даже сама ее интонация подчас новы настолько, что прежние формы, выросшие на основе совершенно иного интонационного материала, были бы чисто внешним

расположением материала, чистой схемой, а не формой, – пишет Ю. Холопов. – Именно потому, что никакие классические формы не имеют отношения к интонационной сущности новых форм, они не противоречат друг другу, а, следовательно, могут свободно соединяться вместе» [15, *150*]. Однако традиционные композиционные модели следует считать все же формой второго плана, организующей архитектонику целого. Свойственная же природе процессуальность как новый прототип музыкальной формы сильнейшим образом влияет на ее развертывание.

Цель настоящей статьи состоит в рассмотрении закономерностей формообразования, свойственных экологической музыке. В орбиту внимания попадают сочинения зарубежных и отечественных композиторов.

Специфичность проявляется, в первую очередь, при восприятии композиции: музыкальное время в произведении теряет свою поступательность, оно как бы растворяется в красивых звучаниях. Здесь, с одной стороны, обнаруживаются связи с музыкой Востока (учение дзен, традиция индийской раги и т. д.), которая для европейского слуха ассоциируется, прежде всего, с сосредоточенной медитацией и статичностью[1]. С другой, – присущие природе свойства, такие как континуальность, медленное наращивание определенного качества, размеренность, обнаруживаются и в организации музыкальной формы. В связи с этим уместно обратиться к понятиям из области научных знаний о природе, поскольку смысл, который они фиксируют, в какой-то мере адекватен отображению данных процессов в музыке.

Основным ритмом в неорганической материи, влияющим на все живое, является вращение Земли. Производными от него ритмами – чередованием дня и ночи, сменой времен года и другими – обусловлено многообразие биологических ритмов. В наиболее общей философской форме пространственно-временные процессы уже применительно к живому (органическому) характеризуют его изменения как *самодвижение* [12, *215*].

Проводя аналогии с формой музыкальной, следует указать на принцип *развертывания* (вместо динамичного, поступательного развития) и родственный ему – последовательного *пребывания* в изначально заданном состоянии, фактически без какого-либо качественного изменения [11, *280*]. Оба принципа европейская академическая музыка освоила только в Новейшее время, отчасти – под воздействием внеевропейских культур. Пребывание осуществляется в виде непрерывного течения, при котором форма продлевается как нечто равное самой себе на каждом участке развертывания. При непрерывном *продлении* форма и по архитектонике оказывается континуальной.

Проблема целостности произведений, основанных на звуках природы, решается композиторами по-разному. Тем не менее, анализ позволяет систематизировать рассмотренные образцы, расположив в порядке перехода от открытых форм, ориентированных на бесконечность природы как циклического процесса, к конструкциям, завершенность которых обусловлена сюжетом. В самом общем плане сочинения, объединенные общей темой «природа в восприятии человека», можно разделить на две группы:

сочинения, основанные на обобщенной программности и тяготеющие к открытой форме;

сюжетные «пейзажные зарисовки», опирающиеся на завершенность временной структуры.

Выделенные позиции соответствуют рассуждениям С. Губайдулиной о фонической и композиционной сторонах сочинения: «Для себя критерий того, что хорошо, я определяю как выход за пределы фабулы – то есть поверхностного, фонетического слоя – в область сюжета. Сюжет же, по-моему, складывается из влияния формы на звуковую стихию… критерий настоящего художества – в моменте *преображения* материала под влиянием формального, сюжетообразующего закона» [5, *353–354*].

Из числа произведений первой группы, связанных с **открытой формой**, отдельного внимания заслуживают образцы, относящиеся к сфере «нью-эйдж» (от англ. new age music – музыка новой эпохи) и охватывающие электронную музыку прикладных жанров, медитативную релаксационную. Сочинения экологической тематики, образуя самостоятельную ветвь электронной музыки, представляют собой исключительно звуковой феномен, их анализ – это анализ акустических текстов, подходы к изучению которых еще не выработаны. Попытаемся все же оценить как отдельные композиции, так и логику их чередования в альбомах.

Сочинения японского по происхождению композитора Китаро можно отнести к «live electronic» – электронной музыке, функционирующей в реальном времени, т. е. в условиях концертного исполнения. В этих образцах объединяются элементы американской, европейской и восточной музыкальных культур, музыкальное искусство древней Японии сочетается с

[1] Многие композиторы «экологической музыки» соприкасаются, так или иначе, с восточной музыкальной практикой (изучают ее основы, играют на этнических инструментах).

достижениями электронной музыки и природными звучаниями. Все средства направлены на создание медитативных по характеру композиций с протяженными мелодиями. Статическое, постепенное развертывание материала передает состояние созерцания, медитации, особого ритуала. Музыка постепенно захватывает слушателя, заставляет погрузиться его в причудливый мир звучаний и почувствовать себя участником некоего действия. Такую музыку не просто слушают, но «впитывают» в себя, включаясь в общую медитацию. С помощью аналоговых синтезаторов, которые Китаро предпочитает цифровым, и аудиозаписей природных феноменов композитор органично включает в свою музыку то шум прибоя, то завывание ветра, то голоса животных и птиц. В большинстве случаев природные звучания *обрамляют* его композиции, образуя симметричное построение целого и обеспечивая его относительную завершенность. Примерами могут служить сочинения «Symphony on the forest» («Лесная симфония»), «Spirit of the West lake» («Дух Западного озера»), начальные и заключительные разделы которых передают раскаты грома и голоса животных. Назначение такого обрамления, с одной стороны, – создать определенные впечатления у слушателя, то есть решить коммуникативные задачи. С другой, – начиная и заканчивая свои произведения природными звучаниями, композитор утверждает основную идею, которая может осмысливаться как утверждение гармонии, красоты природы и жизни.

Объединяя такого же рода образцы в альбоме «Nature Symphonies» («Природная симфония»), композитор Д. Миллер связывает их общей «природной темой» – аудиозаписью шумов морского прибоя[2]. В музыке осуществляется синтез природных акустических феноменов и электронных протяженных звучаний. Воссоздавая природный акустический материал, композитор в первую очередь заботится об узнаваемости прототипа, поэтому течение музыки, на первый взгляд, не укладывается в какую-либо заданную конструкцию. Однако особый ритм циклической форме задан повторяющимися в каждой части звуками морского прибоя – своего рода рефрена, что придает целому эффект *рондальности*.

Широко распространены альбомы, состоящие исключительно из природных звучаний. Такого рода композиции мыслятся как возврат к праоснове музыки, к ее первоначальному смыслу, утраченному современным человеком. В данном контексте неслучайно появление многочисленных дисков без указания автора (композитора, исполнителя или аранжировщика). «За этим – идея „новой анонимности“ искусства, растворения авторского начала в коллективном бессознательном. Композитор В. Мартынов видит в этом повороте колеса истории эпохальную грань и предлагает термин „opus post“ (послеопусная музыка) для характеристики новой стадии эволюции культуры» [10, *91*]. К таким альбомам относятся «Naturklänge» («Звуки природы»), в основе которого лежит чередование композиций, составленных из записей пения птиц и шума воды (ручьи, водопады и т. п.)[3]; «Avant Garde Project 28»[4], включающий голоса китов, глубоководные шумы и другие звуки океана. Собственно мелодика и фон, составленные из перечисленных темброфонем, а также эффект «пения» обеспечивается студийной аппаратурой.

Комментарий Э. Брауна поясняет отношение композитора к проблеме авторства: «Если слово „композитор“ сюда не подходит, я предпочел бы именоваться „разработчиком программ“. Такая возможность выдвигается понятиями „произведение и производимое“» [3, *130*].

В основе обозначенных и многих других сочинений – иллюзия протекающего в реальном времени природного процесса. Возникающая при этом открытая или незамкнутая форма не имеет ни сюжетно мотивированного начала, ни конкретизированного замыслом завершения. Она как в основной своей идее, так и в построении целого ориентирована на бесконечно возобновляемое движение в природе. Принцип non-finito (незавершенности) является действенным приемом открытой формы. Благодаря ему музыкальное время воспринимается слушателем не спрессовано (за счет драматургической логики), а, естественно, соразмерно течению природных процессов. Специфичность открытой формы по-своему определяет Э. Браун: «„Интимность“ и поэтичность еще более возрастают благодаря освобождению формы от строгого времени и единой схемы» [3, *121*].

В ряду сочинений, обладающих **сюжетно-композиционной завершенностью**, выделяются образцы, выполненные в технике сонористики, микрохроматики, электронной и конкретной музыки, коллажа и полистилисти-

[2] «Nature Symphonies» [Delta Music & Entertaiment GmbH & Co; Rossmann, Vögel & Wasser, 2010].

[3] «Naturklänge» [Delta Music & Entertaiment GmbH & Co; Rossmann, Vцgel & Wasser, 1999].

[4] В рамках проекта «Avant Garde Project 28» был выпущен диск «Songs of the Humpback Whale» («Песни горбатых китов»): CRM Records SWR 118, 1970; второе издание «Deep Voices» («Глубокие голоса») (Capitol Records ST-11598), включающее дополнительные треки, выпущено в 1977, переиздано на CD в 1995.

ки, а также возникающие в сфере мультимедиа. Учитывая широкий охват техник, нами выделена *вариационность* в качестве наиболее общего принципа упорядоченности музыкального времени. Определяющая архитектонику вариационность позволяет совмещать разные ракурсы единого образа и создавать его нерасторжимую связь с процессуальной планом формы, подчиняющимся алгоритму естественного развития какого-либо природного феномена.

Пример взаимодействия вариационной формы и индивидуализированной, продиктованной замыслом произведения, находим в пьесе Дж. Крама «Vox Balaenae» («Голос кита») для трех исполнителей (флейта, фортепиано и виолончель). Она была создана под впечатлением от «пения» горбатых китов, услышанного композитором и записанного им на магнитофонную ленту. Идея сочинения заключалась в том, чтобы звучание акустических инструментов посредством необычных исполнительских приемов было приближено к природным голосам. В качестве «первоэлементов» музыки здесь выступают голос кита, крики чаек, плеск волн. По замыслу композитора все пространство сцены должно быть заполнено насыщенным синим светом, символизирующим первозданную глубину мирового океана. Каждому исполнителю предписано играть в черной полумаске, которая, обезличивая артиста, призвана символически передать мощные силы природы. Благодаря комплексу музыкальных средств, внемузыкальных приемов сценического оформления и исполнительских действий, свойственных жанру инструментального театра, создается особое пространство «первобытного океана». «Сочиняя „Ноктюрн моря“, я хотел передать „большой ритм Природы“ и смысл растворения во времени», – конкретизирует композитор содержание последней части цикла [9].

Произведение построено в циклической форме вариаций, названных по именам геологических эпох и обрамленных прологом и эпилогом[5]. В фактуре вариаций темброво и регистрово разнообразно обыгрываются мотивы начальной «темы моря», построенной на простейших интонациях. В качестве пролога выступает Вокализ – каденция для «электрической» флейты (композитор называет электрическими усиленные микрофоном инструменты), в которой флейтист одновременно играет на инструменте и поет с его помощью. Благодаря такой комбинации инструментального и вокального звучания, композитор воссоздает таинственный тембр, имитирующий голос кита. В основе музыкального материала – синтез интонаций гемиольного лада, тритоновые восклицания, микротоновые колебания. Завершение каденции обозначено пародией на начальные такты поэмы «Так говорил Заратустра» Р. Штрауса, что, по определению автора, «символизирует надежду на возникновение человека» [9]. Не случайно появление этой цитаты и в вариации «Кайнозойская эра», поскольку рождение человечества относится именно к этой геологической эпохе. Заключительный «Ноктюрн моря» тоже является вариационным повторением «темы моря», замыкающим цепь преобразований.

Для организации формы композитор, помимо вариационности, использует и другие типизированные принципы. Так, возвращение музыкального материала очерчивает рельеф формы, которая может быть выражена схемой **А В (вариации) B_1**. Повторность и симметрия обнаруживаются на самых разных уровнях – звуковысотности, динамики, микро- и макроструктур. По выражению самого композитора, повтор является руководящим принципом в организации формы «circle music» («круговой музыки») [1].

В данном произведении – своего рода океаническом эквиваленте «птичьих» партитур О. Мессиана – не только замысел определяет форму, но и сама форма конкретизирует идею произведения. Пребывание, движение по кругу, продление являются естественным воплощением созерцания первозданной природной стихии и ощущения прикосновения квечности. Подобная образность подчеркивается и завершением произведения – постепенно замирающими рядами повторений мотива из десяти тонов.

Еще один показательный образец, обладающий признаками вариаций, выполнен с помощью исключительно электронных средств. В основе сочинения И. Кефалиди «Vogelperspektive» («С высоты птичьего полета») для магнитофонной ленты лежит запись пения соловья, которое в натуральном виде лишь завершает композицию. Вариациями же становятся структурные преобразования птичьей «мелодики» – транспонирование вверх

[5] Дж. Крам. «Голос кита»:
– Movements Vocalise (… for the beginning of time) – Вокализ (… к началу времени);
– Variations on Sea-Time – Вариации на тему моря;
– Sea Theme – Тема моря;
[Var. I] Archeozoic – Археозойская эра;
[Var. II] Proterozoic – Протерозойская эра;
[Var. III] Paleozoic – Палеозойская эра;
[Var. IV] Mesozoic – Мезозойская эра;
[Var. V] Cenozoic – Кайнозойская эра;
– Sea-Nocturne (... for the end of time) – Морской ноктюрн (... к концу времени).

и вниз, всевозможные сжатия и растягивания мотивов, выполненные с помощью компьютерной технологии. «Вероятно, развитие пьесы в метафорическом „пространственном“ смысле можно описать как постепенное снижение парящего в электронных „небесах“ наблюдателя до того, чтобы различить все прихотливые детали соловьиного пения уже стоя на почве подлинных звуков природы», – интерпретирует содержание М. Фуксман [13, *31*]. Очевидная логика «от вариаций – к теме» опробована и в других сочинениях XX века[6].

В данном случае вариационность служит не только основой для достоверной передачи природного акустического феномена, но и воплощает экспериментальную идею: объединить творческий музыкальный процесс с программированием, музыкальную форму – с компьютерным продуктом.

На обрамлении и свободной вариационности базируется формообразование в сочинении Э. Денисова «Пение птиц» для подготовленного фортепиано (клавесина, гитары или флейты) и магнитофонной ленты. Здесь переплетаются звуки разного генезиса – инструментальные и природно-шумовые. Инструментальная партия выполнена в сонорной технике, а электронный план композиции представляет собой записанные на магнитофонную пленку звуки леса, частично трансформированные в студии. «В концертном зале раздаются птичьи голоса, щебетание, трели, звонкие раскаты. Кажется, что произведение Денисова схватило прекрасную благоухающую картину, запечатлело в звуках сам чудесный аромат леса, благословенного источника чистой и вольной жизни», – конкретизируют содержание пьесы Ю. Холопов и В. Ценова [16, *143*].

Необычный музыкальный материал фиксируется в тексте с помощью особых знаков и фигур: исполнителю предлагаются играть свою партию, опираясь на шесть графических фрагментов, изложенных в форме концентрических колец, каждое из которых, согласно авторскому указанию, соответствует определенному сегменту магнитофонной пленки. Такая нотация «связана с отказом от конвенциональной трактовки нотных и словесных знаков и с применением методов изобразительной графики (она также называется „музыка для глаза“)» [7, *38*] и дает возможность для неограниченной импровизации исполнителя.

Собственно форма зависит от сходства графических фигур при их повторении на новых витках круга и от их соотношения внутри колец. Так, первое большое кольцо соотносится с последним, наименьшего масштаба, что подчеркивается и в партии магнитофонной пленки (при исполнении инструментальной партии первого и шестого кольца в записи слышен шелест леса, голоса птиц и дробь дятла). Второе кольцо корреспондирует с четвертым, третье – с пятым. Форму целого отображает следующая схема: **A B C b1 c1 a**, предложенная Ю. Холоповым и В. Ценовой [16, *143*]. Таким образом, спонтанность и импровизационность, присущие изложению и развитию, укладываются в конструкцию свободной концентрической формы. Подобный композиционный рельеф соотносится с природными пространственно-временными процессами, которым, с одной стороны, свойственна цикличность, с другой – континуальность и саморазвитие.

Свободная импровизация в сочетании с обрамлением и вариационностью, способствуя сближению природного феномена и инструментального звучания, создает особые условия для исполнительского воплощения. «Интригующая текстовая коллизия притягивала к „Пению птиц“ особый круг музыкантов – тех, чьи артистические дарования ищут для своей реализации самые экстремальные маршруты на территории новой музыки» [8]. Интерпретация произведения охватывает различные творческие эксперименты: от «классической версии» с подготовленным роялем или более нетрадиционной с микрофонными эффектами до костюмированного хэппенинга или китча. В результате в концертном представлении музыка звучит по-разному, что и предусмотрено композитором. Для исполнителя «открывается вдохновляющая перспектива в процессе музицирования образовать гармоничный ансамбль со звуками природы, имитировать фугатно или даже стреттно россыпи и трели лесных пташек, то есть в буквальном, а не переносном смысле слиться душой с природой, с голосами „служителей внематериальных сфер“, как называл птиц Оливье Мессиан. Слушатель же наутро будет пытаться вспомнить, когда он вчера успел побывать в лесу» [16, *144*].

Тому, как осмыслена целостность формы Э. Денисовым, близка позиция Э. Брауна, учитывающего исполнительский профиль в мобильности формы: «…налицо стремление создать произведение как единый квазиорганизм и „программировать“ жизнь для него – чтобы найти форму этого организма, найти способы расширить его смысл, понять многократные формальные тождества его основной природы,

[6] Например, в Концерте № 3 для фортепиано с оркестром «Вариации и тема» Р. Щедрина.

(сочиненной) посредством программы потенциального процесса» [3, *130*].

В отдельных произведениях тенденция к сюжетно-композиционной завершенности, продиктованной каким-либо природным явлением, совмещается с тенденцией к открытой форме. Хорошо известный замысел[7] и отвечающая ему «крещендирующая» форма, по определению В. Холоповой [14, *22*], отличают пьесу Н. Корндорфа «Ярило» для фортепиано и магнитофонной ленты. Здесь постепенное достижение сонористической кульминации символизирует движение восходящего солнца, сопровождаемого гомоном птичьих голосов. Форма динамической волны открывает возможности для взаимодействия разных видов композиторской техники. В центре сочинения – вариации на один аккорд (E-dur), олицетворяющий «ярило», его незначительные изменения и определяют композиционную логику. «В природе нет нового качества», – комментирует композитор [11, *482*], и свойственная природному феномену континуальность находит свое отражение в статическом принципе постепенного развертывания материала в технике минимализма. В основе музыкального материала – один звук, в начале – обезличенный паттерн, затем имитируются птичьи попевки. Оба паттерна получают репетитивное развитие по принципу нарастающего полиостинато (от однозвучия до двухоктавного кластера, от семиступенного лада до хроматики).

Показательно, что для воссоздания природного феномена в музыке композитор обращается к технике минимализма. Будучи связанный с идеей очищения духа, с отрешением от суетности жизни, с возвращением к «просто звуку», минимализм отвечает и эстетическим установкам экологической музыки. «Не случайно встречаются характеристики произведений минимализма как „экологически чистой музыки“, и знаменитая композиция „In C“ Терри Райли (1964) была названа критиками „первым симфоническим ритуалом всемирной деревни“» [2, *5*]. При создании «природных» опусов композиторы экологической музыки обращаются ко многим достижениям минимализма. Это касается и приемов развития материала, и близости к открытой форме. В рассмотренном образце после кульминации композиция переходит в «фазу non-stop» [11, *482*], и звучность постепенно «уводится» с помощью специального приема микширования звука.

Подражая природе и запечатлевая ее явления как можно более достоверно, во всех деталях, композиторы, не отказываясь от рациональной организации музыкального материала во времени, создают музыкальные формы, в которых обнаруживаются специфические и типизированные принципы. К специфическим относятся те, которые возникли на основе процессуальности, свойственной природе (цикличности, эволюционности, энтропии и т. п.), и привели к созданию открытой формы. В качестве же типизированных, с нашей точки зрения, выступают наиболее общие принципы организации – обрамление и вариационность. На это взаимодействие указывает и Э. Варез: «Вне зависимости от того, каким оригинальным и своеобычным может показаться композитор, он лишь „прививает“ себя на старое дерево, как маленький росток» [4, *9*].

Особый комплекс средств, имитирующих неповторимые качества звучания, позволяет композиторам воссоздать акустическое пространство, где окружающая среда как бы «аранжируется» человеком. Причем естественное моделируется с помощью звукозаписи, фонограмм и компьютерных технологий. Природу композитор возводит в эстетический объект любования: находясь в ее окружении, человек всеми своими чувствами реагирует на ее многообразные проявления, и это может помочь ему восстановить утраченную гармонию, ощутить себя частицей целого, приобщиться к тому мудрому началу, которое она в себе несет.

[7] Родственный, например, «Пробуждению птиц» О. Мессиана с его программной основой: передать подсказанный природой «птичий концерт» от первых приветствий пернатых ранним утром к полноголосному хору и его замиранию к полудню.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адаменко В.* О мифологическом в творчестве Крама // Миф. Музыка. Обряд. – М., 2007 // Открытый текст: Электронное периодическое издание [Электронный ресурс]. URL: www.opentextnn.ru/music/personalia/kram/
2. Альтернатива – 90: Грани минимализма // Музыка. Экспресс-информация. – М.: Музыка, 1991. – Вып. 2. – С. 5.
3. *Браун Э.* [Открытая форма] // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия. – М.: МУЗИЗДАТ, 2009.
4. *Варез Э.* Освобождение звука // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия. – М.: МГК, 2009. – С. 7–17.
5. *Губайдулина С.* О музыкальном материале, форме и времени // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия. – М.: МГК, 2009. – С. 347–356.
6. *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986.
7. *Дубинец Е.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. – Киев: ГАМА-ЮН, 1999.
8. *Катунян М.* Пение птиц: Партитура, фонограмма, материалы, интервью. – М., 2006 // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского: Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: http://old.mosconsv.ru/publications/ann.phtml?781
9. Крам Дж. [Электронный ресурс]. URL: www.georgecrumb.net/comp/voice-p.html
10. *Соколов А.* Введение в музыкальную композицию XX века: [Учеб. пособие]. – М.: ВЛАДОС, 2004. – (Учебное пособие для вузов).
11. Теория современной композиции: [Учеб. пособие]. – М.: Музыка, 2005. – (Учебное пособие для вузов).
12. *Урманцев Ю.* Специфика пространственных и временных отношений в живой природе // Пространство, время, движение. – М.: Наука, 1971. – С. 215.
13. *Фуксман М.* Электронная и электроакустическая музыка XX–XXI веков: Хрестоматия. – Ростов н/Д: РГК, 2010.
14. *Холопова В.* К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 81. – С. 17–30.
15. *Холопов Ю.* Гармонический анализ.– М.: Музыка, 2004. – Ч. 3.
16. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

Л. Логинова

ИМЕЮЩИЙ УШИ, ДА УСЛЫШИТ ЛИ…
(Актуальные проблемы современного сольфеджио)

L. Loginova

HAVING EARS, CAN YOU HEAR IT…
(Urgent problems of the contemporary ear training)

Статья посвящена методическим проблемам современного сольфеджио. Прослеживая историю развития сольфеджио, автор показывает, как видоизменяется его облик и какие факторы формируют его содержание. Пристальное внимание к психологической природе музыкального слуха, особенностям музыкальной коммуникации и профессиональной деятельности музыкантов приводит к пониманию актуальных задач сольфеджио как учебной дисциплины, участвующей в формировании музыканта на всех стадиях его обучения.

Ключевые слова: сольфеджио, методика преподавания сольфеджио, музыкальный слух.

The article is dedicated to methodic problems of the contemporary solfeggio (ear training). Following the history of solfeggio, the author shows its transformation and reveals the factors which influence its substance. Close attention to a psychological matter of the music hearing, particular qualities of music communication and professional activities of musicians lead us to understanding the immediate tasks of solfeggio as a pedagogic discipline, which participates in shaping a musician at all grades of music education.

Key words: ear training, methods of ear training, musical hearing.

На историческом хронометре – начало второго десятилетия XXI века. Далекие поколения музыкантов, педагогов и мыслителей в начале каждого столетия объединяли свои усилия для выработки генеральной стратегии развития сольфеджио на следующие сто лет. Трудно удержаться от соблазна и не проследить эту традицию еще от начала XI века, когда гений сольмизации, бенедиктинский монах из Помпозы Гвидо Аретинский закладывал основы сольфеджио как музыкальной дисциплины. Но линия эта, увы, будет прерывистой. Ее не щадили ни войны, ни стихии, превращавшие в пепел памятники культуры. Поэтому лишь косвенно, по отдельным описаниям в трактатах или партитурным листкам можно догадываться о подлинной судьбе сольфеджио. И все же острый взгляд различает его ускользающую тень.

В Италии XVII–XVIII веков мастера пения и композиторы начали создавать сборники с единственной практической целью: помочь певцам овладеть искусством bel canto. Они носили самые разные названия: сольфеджио и ричеркары (*Solfeggiamenti, et ricercari a due voci*, 1642), вокализы и пассажи. Это сборники Закони (Zacconi, 1592), Цероне (Cerone, 1613), Мерсена (Mersenne, 1634), «Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée» с музыкой Лео, Дуранте, Скарлатти, Хассе и Порпоры (1772). Позже, на рубеже XVIII–XIX веков наметились изменения методических приоритетов: актуальной темой стало не столько развитие голоса как такового, сколько интонирование элементов музыкальной речи. Это знаменитое «Сольфеджио для сопрано с аккомпанементом фортепиано» Карулли и Лемуана [20], в сокращенном виде опубликованное в России как «Сольфеджио» А. Рубца [17], «Сольфеджио» Саббатини [26]. В течение последующих двух столетий высота и ритм удерживают ведущие позиции в сольфеджио. Устойчивый интерес к музыкальным структурам во многом объяснялся устойчивостью самих этих структур. На протяжении XVIII–XIX веков, как известно, не подвергались существенным изменениям ни централизованный тип гармонической тональности, ни регулярно-акцентная ритмика.

Первые симптомы перемен, нарушившие покой классического равновесия, появились к концу XIX века, когда в структуре тональности стали происходить изменения, вызванные новой эстетикой романтизма: альтерационные усложнения аккордики и тональной функциональности. Это сдвинуло тектонические пласты прежде весьма консервативной дисциплины и дало толчок к развитию. Потребовалось расширение и детализация музыкального лексикона сольфеджио и поиски соответствующих способов его усвоения. Параллельно развивались и музыкальные профессии, требующие от сольфеджио адаптации его методов к характеру деятельности. Да и публика все больше хотела узнавать о музыке и приобщаться к ней через сольфеджио в рамках уже общеобразовательных программ.

На гребне повышенного внимания к музыкальному образованию в России выходит ряд статей Н. А. Римского-Корсакова [13; 14; 15; 16]. Они касаются, главным образом, эстетических и методологическим проблем музыкального искусства. Рассуждая о феномене музыкального познания и восприятия, Римский-Корсаков упоминает и о музыкальных способностях и о музыкальном слухе. Слух дает возможность насладиться красотой музыкального звучания – «искусством поэтической мысли, выраженной в красоте тоническо-ритмической ткани» [14, *63*]. Облеченное в форму фантазии и игры воображения, восприятие музыки или *музыкальное созерцание* стимулирует творчество композитора и исполнителя, погружает в сосредоточенную медитацию слушателя.

Римский-Корсаков считал, что развитие музыкального слуха неотделимо от музыкально-звуковой среды, питающей его, и обусловлено структурой музыкальных средств. Поэтому музыкальная гармония и ритм – эти два базовых элемента музыкального языка – формируют два основных типа музыкального слуха: гармонический и ритмический. Каждый из них, в свою очередь, подразделяется на несколько разновидностей. Так, гармонический слух включает слух строя и слух лада. Слух строя помогает отличать музыкальные звукосочетания, основанные на комбинации обертонов сложных звуков, от немузыкальных, или неупотребительных в музыке, т. е. стройность, гармоничность и сбалансированность от нестройности или «расстроенности» [15, *153*].

Ладовый слух фиксирует отношения звуков по высоте и по тональной функции. Ритмический слух включает «чувство темпа или ровности движения, и чувство размера, т. е. способность находить и определять отношения между различными ритмическими единицами» [15, *176*]. Римский-Корсаков также дает практические рекомендации по развитию музыкального слуха. Для слуха строя он считает полезным играть на скрипке или виолончели, петь под аккомпанемент хорошо настроенного фортепиано, петь в хоре или играть в струнном квартете. В пении и игре на любом инструменте совершенствуется также ладовый слух. Чувство метра развивается в игре и в пении сольмизацией. А для овладения темповым ощущением помимо пения и игры Римский-Корсаков предлагает использовать метроном как вспомогательное средство.

Острым взглядом композитора, педагога, мыслителя Римский-Корсаков обнаружил узел проблем и указал пути их решения. Так обозначилось главное направление в развитии сольфеджио на грядущее XX столетие. Исходным принципом в нем стало признание музыкального генезиса слуха и осмысление его природы и функции через структуру музыкальных средств. Его разделили авторы наиболее значительных и известных методик сольфеджио того времени [1; 18; 22; 28]. Искренне веря в прямую отражательную способность слуха, они формулировали предмет сольфеджио и планировали учебную стратегию, исходя из особенностей организации музыкальных средств. Интервалы, аккорды, мелодия, тональности, ритм, фактура, жанр, стиль и другие важные компоненты звучания становились не только музыкальными источниками соответствующих слуховых реакций, но и определяли их особенности. Так возникало множество разновидностей музыкального слуха: интервальный слух, гармонический, мелодический, интонационный, тональный, ритмический, полифонический, стилевой и проч. А общее представление о феномене музыкального слуха складывалось из суммы конкретных реакций на эти музыкальные элементы.

В соответствии с типами слуха подбирались музыкальные примеры и отрабатывались упражнения. Усилиями педагогов-сольфеджистов, работавших в этом направлении, значительно обогатился музыкальный материал сольфеджио. Мелодии соло или с аккомпанементом, составлявшие основу старого сольфеджио, дополнились специальными упражнениями на интонационное и слуховое освоение основных элементов музыкальной речи. Их дополнили разнообразные формы письменных заданий и примеры для импровизации. Одним из наиболее полных учебников такого рода является «Сольфеджио» В. Кирилловой и В. Попова [7].

И еще одно предвидение Римского-Корсакова повлияло на судьбу сольфеджио в

XX веке: упоминание музыкальных инструментов как средства развития слуха. На первый взгляд, здесь нет ничего нового. Инструменты и ранее применялись на уроках сольфеджио, помогая настраиваться и корректировать интонацию, аккомпанировать и демонстрировать задания. Но Римский-Корсаков видел в них иное назначение: не столько сопровождать процесс обучения, сколько управлять им, становясь *инструментом*, да простят мне тавтологию, развития музыкального слуха. Сейчас трудно судить, предполагал ли тогда Римский-Корсаков, что такое понимание роли музыкальных инструментов повлияет на формирование специальной методики слухового воспитания и музыкального образования в целом.

Совсем скоро после выхода его статей и заметок, уже в двадцатых годах XX века в сфере общедоступного музыкального воспитания начинает развиваться система «Орфа–Китман». А внутри специального музыкального образования к середине XX века появляются сольфеджио для исполнителей [9; 19; 24]. Степень и динамика распространения этих двух направлений была неодинаковой. Если метод Орфа повсеместно находил поддержку и продолжение в детском музыкальном воспитании, то *исполнительское сольфеджио* для профессионалов возникало локально в виде отдельных авторских экспериментов, порой не связанных друг с другом ни содержательно, ни методически. Тем не менее, всех их объединяла отзывчивость к исполнительским проблемам, которая продолжала главную стратегическую линию сольфеджио, принятую еще великим Гвидо. Ведь уже фактом своего рождения оно было обязано исполнителю и сопровождало его на протяжении всех последующих столетий, помогая *выпутываться из затруднений и* свободно двигаться вперед.

Но к середине XX века их пути начали заметно расходиться. Сольфеджио спокойно продолжало следовать своим методическим нормам, явно отставая от динамично развивающейся исполнительской практики. Оно уже с трудом улавливало пульс современной жизни: ее изменения были слишком стремительны, а учебная дисциплина оставалась слишком консервативной. Поэтому оживление исполнительских методик в первой половине XX века было равносильно электрошоку, заставившему биться сердце в унисон насущным потребностям музыкантов. С учетом современного характера исполнительской деятельности и репертуара подбирался музыкальный материал и выстраивались упражнения. Основное содержание сольфеджио для певцов, например, составляли разнообразные формы интонационных упражнений, распевки, вокализы и весь спектр музыкальных жанров вокального репертуара.

Настоящим открытием в сфере исполнительского сольфеджио стало освоение принципов исполнительской интерпретации и тембровой экспрессии. Одним из лидеров этого направления стал английский композитор и педагог-сольфеджист Джорж Пратт. Профессор музыкального факультета Политехнического университета Хаддерсфилда Дж. Пратт изложил свою концепцию воспитания музыкального слуха в книге «Слуховое сознание: принципы и практика» [24]. Музыкальное слышание в ней раскрывается не столько как способность к непосредственному отражению звучания, сколько как особый тип музыкального мышления, присущий музыкантам-профессионалам. Ему свойственна яркая образность, эмоциональность и субъективность выражения. Учитывая эти особенности, Джорж Пратт находит оригинальные формы работы с исполнительскими моделями. В них разнообразно используется импровизация и исполнение по партитуре, вокальное интонирование и игра на музыкальных инструментах, сольное, ансамблевое, хоровое и оркестровое музицирование. Достойное место отводится таким исполнительским средствам как агогика, фактура, штрихи, громкостная динамика, темп. Внимание к звучанию музыкального инструмента и певческого голоса стимулировало разработку специальной методики по освоению тембровой выразительности.

Таким образом, благодаря включению исполнительских средств в структуру сольфеджио, был сделан значительный шаг вперед по пути восстановления естественных связей между учебной дисциплиной по воспитанию слуха и актуальной исполнительской практикой. И она живо откликнулась на этот *жест доброй воли*, протянув руку догоняющему спутнику и выразив готовность плодотворно сотрудничать во благо общих артистических идей. Среди тех, кто отозвался на настойчивые призывы к обновлению, хочу назвать двоих: это немецкий пианист и педагог К. А. Мартинсен [10; 11] и профессор пения в Университете Центрального Мичигана, известный в Америке далькрозовец Джорж Тимоти Калдвелл [19]. В своих публикациях по музыкальному исполнительству оба автора подчеркивали важность слуховой активности в работе над выразительной интерпретацией. «Единственно важным для художественного мышления за фортепиано, – пишет Мартинсен, – следует считать способность внутреннего слуха улавливать тончайшие движения души и, переполняясь ими, преобразовывать их в звуковысотные представления чарующей прелести»

[11, *32*]. И такой «одушевленный музыкальный слух, – продолжает он, – призван выполнять задачи двоякого рода. Прежде всего – наэлектризовать силой духовного воображения все десять пальцев пианиста и их нервы и потом уже в игре на инструменте следить с предельно собранным вниманием художественного замысла за тем, что выполняют пальцы» [11, *33*].

Одухотворенное слышание является непременным условием работы над техникой и выразительностью исполнения. Об этом пишет и Дж. Т. Калдвелл в книге по вокальному исполнительству. Изложенная в ней методика экспрессивного пения восходит к далькрозовским идеям целостности музыкального переживания. Начиная с изучения общих принципов выразительного исполнения, автор анализирует его элементы, предлагает оригинальные формы их моделирования, которые становятся удобным дидактическим материалом. При этом вокальная техника как таковая является, по словам автора, лишь «подготовкой вокального инструмента и контролирующего его мышления к выражению музыкальных идей». «И если музыка повествует о чем-то, выражая идеи и чувства, тогда пение, – заключает он, – есть самый могущественный медиум и самая естественная форма музицирования, поскольку звук идет непосредственно из человеческого тела» [19, *37*].

Как видно, методические идеи Римского-Корсакова, высказанные на пороге XX века, были восприняты и отчасти реализованы последующими поколениями музыкантов, и на этом можно было бы завершить краткий исторический экскурс, если бы не одно обстоятельство. Достоверно не известно, был ли композитор знаком с научными открытиями в области музыкального слуха конца XIX – начала XX века [8; 21; 27]. Ясно одно: идеи объективного, научного обоснования столь субъективной материи как музыкальный слух витали в воздухе и не могли не коснуться чуткого уха композитора. По крайней мере, его утверждения о сложной природе музыкального слуха, соединившей в себе чувствительность к строю, тональности и тембру, действующей как активное творческое и пассивное созерцательное начало, перекликается с фактами лабораторных исследований акустики звука и физиологии музыкального слуха. Для нас важней подчеркнуть, что в начале XX века и в научной сфере также был задан тон и освоены направления в изучении слуха. Работа ученых дала самые впечатляющие результаты, благодаря которым методика сольфеджио обогатилась новыми достоверными сведениями о природе и функциях музыкального слышания. Появилось не только много глубоких и всесторонних исследований музыкального слуха, но сформировались целые направления в науке со своей методологией, структурой. Это, прежде всего, гештальтпсихология, объединившая немецких и австрийских ученых, а в нашем отечестве – школы Н. А. Гарбузова и А. Н. Леонтьева, работы А. А. Володина и Е. В. Назайкинского [2; 3; 6; 12; 23; 25]. В рамках журнальной статьи невозможно уделить должного внимания каждому направлению. Для этого существуют публикации другого жанра и других авторов. Я же попытаюсь подвести итог их плодотворной работы, сделавший нас к концу XX века более осведомленными и, хочется верить, методически более оснащенными.

Итак, акустико-психологические исследования показали, что слуховые впечатления не копируют характер музыкальных средств, а формируются избирательно. Принцип отбора был выявлен в резонансной теории Гельмгольца и развит в теории двухкомпонентности звуковысотного восприятия у Веллека, Ревеша и Володина.

В них же было показано, что качество музыкальности у слуха напрямую связано со способностью звуковысотного различения. Вместе с тем, ощущение высоты звука само по себе неоднородно. Оно складывается во взаимодействии светлотных (*helligkeit)* и тоновых *(tonigkeit)* характеристик. Светлотность апеллирует к тембровой насыщенности, а тоновость – к фонической сбалансированности звучания. Акустической основой их соединения является спектральный состав музыкального звука. И этот сложный, состоящий из множества обертонов музыкальный звук *обрабатывается* слухом с разных позиций и оценивается по разным психологическим критериям. В результате складывается две формы ассоциаций спектра – тембровая и фоническая, которые не подменяют друг на друга, но причудливо взаимодополняют – то подчеркивая, то вуалируя свои имманентные признаки. Усиление фонической стройности звучания, как правило, сопровождается сглаживанием тембровой характеристичности, и наоборот. В этом легко убедиться самим, прислушиваясь к интервалу квинты, например, в крайнем верхнем и в крайнем низком регистрах фортепиано.

В самом общем плане авторы определили наиболее благоприятные условия для развития каждого компонента звуковысотного восприятия. Для тембрового, или светлотного слышания – это глиссандирующее движение по высотному диапазону и регистрам, для фонического – интервальные комбинации звуков. Конечно, музыкантам такие рекомендации могут показаться слишком условными, упрощающими

реальное богатство музыкальной экспрессии тембра и фонизма. Но нельзя забывать, что они давались учеными-психологами, филологами и акустиками, имеющими самые общие сведения о характере музыкальных средств. Для нас важен следующий вывод: музыкальные основы слуха состоят в звуковысотном различении, и высотное качество звука порождает тембровые и фонические ассоциации.

Теперь, вооружившись современными *естественнонаучными* знаниями о природе и функциях музыкального слуха, казалось бы, можно идти дальше. Однако по мере продвижения мы обнаруживаем, что в наших *навигационных картах* отсутствует еще один важный ориентир. Это – естественнонаучное объяснение механизмов восприятия тональных тяготений. Если светлотность обеспечивает восприятие тембрового колорита музыкального звучания, а тоновость – фонических свойств звукосочетаний, то тональность, основанная на интонационном соподчинении тонов и созвучий, оказалась вне поля зрения ученых. Хотя именно она определяла философию и психологию европейского музыкального мышления за последние четыре века.

Но не будем спешить с выводами. Ученицей А. Леонтьева, Ю. Гиппенрейтер в рамках исследований двухкомпонентной природы звуковысотного восприятия было выявлено воздействие моторно-двигательных реакций на оценку тоновых качеств звука [4; 5]. Эксперименты показали, что мышечные ощущения, сопровождающие движение по звукоряду или музыкальному диапазону, помогают фиксировать место положения звука в пространстве и через эту пространственную локализацию способствуют звуковысотному различению. Для музыкантов оба вывода очевидны и как будто не требуют специальных экспериментальных доказательств. Ведь движение по звукоряду, движение мелодии, движение пальцев и рук по клавиатуре или грифу – все это рождает звук, который и есть высота, т. е. фиксированная *точка* в пространстве звукоряда, а достижение ее есть интонационный выход мышечной энергии. И такое интонационное сопряжение высот, основанное на тяготениях и разрешениях – музыкального эквивалента мышечных сокращений, – есть тональные отношения звуков. Выходит, что можно говорить еще об одном качестве звуковысотного различения – интонационном, позволяющем оценивать динамические связи тонов. Таким образом, звуковысотное восприятие становится уже не двух, а трехкомпонентным, включающим тембровое, фоническое и интонационное ощущение.

Теперь сольфеджисты могут по-новому оценить музыкальные возможности слуха и выработать методики, базирующиеся на соответствии природных задатков и питающей их музыкально-звуковой среды. Для этого необходимо признать триединство тембрового, фонического и интонационного слышания, определить характер их координации, их функции в восприятии музыкального материала, влияние на характер музыкального мышления в целом. Следует принимать во внимание также и богатейший внемузыкальный опыт, влияющий на развитие специфических свойств музыкального слуха. Как известно, в обыденной жизни благодаря тембровому слуху мы различаем голоса и звуки природы, ясно представляем источник звучания и оперативно реагируем на него. А в музыке он дает насладиться красочностью звучания инструментов и певческих голосов, ощутить выразительность регистров, оценить фактурный рисунок, артикуляцию. Наши тембровые ощущения настолько конкретны, что различить голос или инструмент почти означает овладеть им во всей полноте его предметных свойств. Поэтому звучание барочных скрипок напоминало Стравинскому *запах лака и старого дерева.* У другого они вызовут ассоциации уже иного свойства – ведь тембровые представления чрезвычайно субъективны. Но как выразить словами, записать, а потом и воспроизвести волнующую глубину виолончельного тона или серебристую легкость флейты? Возможно, специалисты сольфеджио направят внимание и на эту область слухового воспитания, следуя первым успешным опытам Джорджа Пратта?

Фонический слух, фиксирующий характер согласованности в звукосочетаниях различной степени сложности, помогает отличать шумы от стройных и сбалансированных музыкальных звуков. С точки зрения акустики действие фонического слуха основано на анализе частотных характеристик звука, в результате которого звучание воспринимается как согласованное (консонирующее) или несогласованное (диссонирующее). Поэтому без преувеличения можно сказать, что фонический слух *держит главные ключи* от мира звуковой гармонии и красоты. Благодаря фоническому слуху мы улавливаем тончайшие градации *сонирования* в интервальных комбинациях и аккордовых сочетаниях, оцениваем структуру и расположение интервалов и аккордов, наслаждаемся гармоничной стройностью музыкального звучания в целом. Поэтому музыкальным материалом для развития этой способности являются те же интервалы и аккорды. Многообразие их фонических свойств отображено в систематике интервалов и аккордов, выстроенной по акустическому принципу и известной всем сольфеджистам.

Я же хочу упомянуть классификацию аккордов Пауля Хиндемита, которая представляется акустически наиболее точной, логически выстроенной и музыкально оправданной. Несмотря на четкость акустической фиксации степеней кон- и диссонирования, психологические критерии их восприятия весьма размыты. Педагоги-сольфеджисты безусловно знают об этом, наблюдая как в начале обучения дети с обычным или даже абсолютным слухом испытывают определенную *физическую нетерпимость* к сложным диссонирующим звукосочетаниям, которая по мере развития слуха и расширения музыкальных впечатлений проходит, и те же *нестерпимые* и *грязные* диссонансы, обращаются для них в холодные, острые и пронзительные музыкально осмысленные звучания. Условность шкалы кон- и диссонирования доказывает также история полифонических и гармонических стилей, когда запреты определенной группы диссонансов постепенно смягчались, а *допущение* затем переходило в норму. Поэтому действие фонического слуха сводится не столько к обобщенной констатации степени кон- или диссонантности звучания, сколько к оптимально четкому различению структуры интервала или аккорда – этих мерцающих граней магического кристалла. Их отблеск озарил пространства музыкальной фактуры Скрябина, Шенберга, Веберна, Мессиана. Сегодня с сожалением констатируем, что эти вспышки не вызвали желанного прозрения, а скорее ослепили чувство, оставив незамеченным, неиспытанным и непережитым музыкальный опыт уже прошедшего XX столетия.

Гораздо оптимистичней выглядят результаты педагогических усилий по развитию интонационного слуха, по крайней мере, в нашей стране. Различать тональные тяготения и функциональные значения звуков, интервалов и аккордов у нас учат с первых классов музыкальных школ и вплоть до завершения профессионального образования в консерваториях. Это отнюдь не случайная прихоть и не умозрительная программная установка внутри отдельно взятого государства. Она вызвана объективными условиями самой музыкальной жизни. А они сегодня таковы, что, как и сто–двести лет назад, основу учебного и концертно-театрального репертуара составляет музыка классико-романтической эпохи, которая требует особой чувствительности слуха к тончайшим высотным флуктуациям и интонационным модуляциям, тяготениям и разрешениям.

Прообразом музыкального интонирования является мелодика речи, которая доносит смысл всякого высказывания. Интонация зачастую обнажает то, что намеренно пытаемся скрыть, и потому она честней и искренней слова. В коротких позитивных утверждениях: «всё в порядке» или «всё хорошо», но произнесенных медленно и тихо, на выдохе и с понижением интонации к концу слова, мы скрываем горечь реальной озабоченности или обиды. Свойство речевой интонации достоверно передавать смысл через высотные модуляции звука стало квинтэссенцией музыкальной выразительности, а само понятие интонирования обрело новые значения. Интонирование в музыке – это выразительное исполнение и собственно пение или игра на музыкальном инструменте, а также соотношение с высотным эталоном настройки и ведение мелодической линии и голосов в соответствии с тональными значениями звуков.

Почти всем факторам музыкального интонирования уделяется внимание в сольфеджио, хотя и не в равной степени. Зачастую эмоциональный, смысловой контекст музыкального исполнения уходит на второй план, уступая место работе над чистотой строя и соответствием звучания тональной логике. В результате выхолащивается исконное значение интонации как формы выражения смысла. Прямым следствием такого невнимания к смысловому наполнению интонирования становится невыразительное или *немузыкальное* исполнение на фоне высокой технической оснащенности – если говорить о профессиональных результатах. Но досадные просчеты такой абстрагированной интонационной работы дают о себе знать сразу, на каждом уроке сольфеджио: в отсутствии внимания учащегося, в отвлеченности задач, в отчужденности дисциплины от исполнительской практики. Но именно музыкальное исполнение объединяет людей для музыкального общения, соучастия и сопереживания. Его ждет и композитор, доверяя музыканту свое творение, и слушатель, предвкушая новые музыкальные открытия, и сам исполнитель, становящийся центральной фигурой музыкальной коммуникации.

Современные условия музыкальной жизни ставят перед исполнителем новые художественные задачи. Перед ним широко раздвинулись жанровые и стилевые горизонты музыки звучащей сегодня. Сочинения классического и романтического стилей, составляющие основу его академического репертуара, постоянно пополняются произведениями современных авторов, возвращаются к жизни забытые шедевры давно ушедших эпох, растет интерес к музыкальной экзотике неевропейских народов. Полистилистика и жанровый синтез, так или иначе присутствующий в музыкальном наследии прошлого и настоящего, предполагает знание и

владение языком разных культурных традиций. Музыкант-исполнитель чем-то должен напоминать полиглота, вступающего в диалог с далекими эпохами, странами, представителями различных направлений, школ и композиторских техник. Он творит во многих ипостасях: участвует в сольном, ансамблевом, оркестровом или хоровом музицировании, выступает в концертах, делает записи или преподает. И все это требует широкой профессиональной оснащенности и в том числе особой чувствительности музыкального слуха. Уделяется ли должное внимание стилевым и жанровым аспектам воспитания слуха на сольфеджио? Хочется ответить утвердительно, но пока воздержусь, и вот почему. Действительно, стилистический контекст музыкальной культуры представлен в методиках сольфеджио, но, как правило, косвенно – в использовании примеров из музыкальной литературы для чтения с листа и диктанта, а также в музыкальных примерах для гармонического анализа на слух. Эти примеры служат обычно не для изучения того или иного стиля, а для освоения *элементов музыкального языка* – всё тех же тонов, ступеней, интервалов, аккордов и тональностей. Но только в стилевом освещении они индивидуализируются, обретая плоть и кровь, характер и манеры, а *элементы музыкального языка* начинают складываться в живую, осмысленную и экспрессивную музыкальную речь, рассказывающую о событиях и людях. Такое погружение в музыкальный стиль предполагает стилевую интерпретацию всех компонентов музыкальной речи, основанную на распознавании, запечатлении и воссоздании тех или иных стилевых прототипов. Требуется тщательная разработка специальных методик *стилевого сольфеджио*. Думается, что они могли бы органично вписаться в традиционные методы, дополнив их соответствующим музыкальным материалом и упражнениями по импровизации.

Если отсутствие стилевого чутья чревато безвкусицей, а затруднения в определении музыкального стиля произведения вызывает известное неудобство, как будто бы ни по почерку, ни по голосу не можем угадать личность человека, то жанровая дезориентация имеет еще более серьезные последствия. Они приводят к нарушению генетических связей музыки и жизни и – как следствие – к утрате практического значения произведения. Это губительно для музыки, поскольку именно жанр свидетельствует о происхождении и социальном предназначении произведения, объясняя, *при каких обстоятельствах и зачем* оно создавалось и исполнялось. Жанровая летопись дарит незабываемые встречи с колоритными музыкальными «персонажами» – сонатой, этюдом, вальсом, малагеньей, краковяком. Они необходимы, потому что дают точную информацию об общем содержании пьесы, о характере исполнения, об особенностях музыкального переживания. Жанр диктует и условия своего музыкального оформления: тип фактуры, форму, характер развития, ритм, голосоведение и много другое. Да и каждый музыкальный элемент не скрывает своего жанрового происхождения. Поэтому музыкальное движение колыбельной всегда двухдольно, а торжественный шаг сарабанды трехдольный. Так или иначе, все элементы музыкального языка детерминируются жанром и потому несут в себе его генетические признаки. Их нельзя игнорировать, коль скоро музыка все еще является фактом нашей социально-культурной жизни.

Но занимает ли жанр достойное место в системе слухового воспитания? Думается, что нет. Хотя мне могут возразить педагоги, работающие по методикам общего музыкального развития, ориентированным преимущественно на дошкольный возраст. В них дети играют, поют, танцуют, маршируют, обучаясь точно следовать условиям жанра. Так начинается и на этом, чаще всего, заканчивается освоение жанровых основ музыки в сольфеджио. Я же имею в виду последовательное и глубокое изучение жанра, направленное на формирование опыта слухового различения и воссоздания жанра в каждом элементе музыкально языка. И тогда трехдольность наполнится упругой легкостью мазурки, или скользящим кружением вальса, или галантной мягкостью менуэта.

Жанровое слышание помогает также ориентироваться в музыкальной коммуникации и оценивать роль каждого его участника. Если слушатель, главным образом, является потребителем предлагаемых ему жанрово-коммуникативных условий, то исполнитель или композитор сами создают их, согласуясь с внутренними творческими задачами. Поэтому для них овладение всем спектром жанровых ролей является неотъемлемым фактором профессии. Скрипач в оркестре, в квартете, в дуэте с фортепиано и солист – это, по существу, четыре разных музыкальных личности, со своей генетикой, темпераментом, манерой поведения и стилем. И в каждого из них скрипач должен уметь перевоплощаться в зависимости от жанровой драматургии исполняемого произведения и отведенной ему роли. Часто уже сама композиционная структура произведения предполагает многократные жанровые смены. Это – свободные и характерные вариации в инструментальной музыке XIX века, опера, требующая от певца сольного

пения, речитатива, участия в ансамблях, соединения навыков музыканта и актера, следования всем жанровым перевоплощениям персонажа по ходу развития оперного сюжета. Все эти модуляции невозможны без живого ощущения жанра.

Музыкальный слух как инструмент музыкальной коммуникации адаптируется к каждому ее участнику. Поэтому слышание композитора отличается от восприятия слушателя, а исполнительский слух разнится с композиторским. И эти аспекты слухового восприятия все еще ожидают своего изучения и освоения в сольфеджио. Возможно, некоторым эти ожидания вряд ли покажутся выполнимыми. Слишком уж далеко отошли они от главного методического русла дисциплины. Но феномен сольфеджио в том и состоит, что, традиционно являясь одной из самых старых и консервативных дисциплин в системе музыкального образования, оно всегда было и остается самой новаторской. В нем парадоксальным образом соединяются верность традиции и смелость эксперимента, что и определило его долгую жизнь и динамичность развития. Оно всегда старалось идти в ногу со временем, иногда на крутых поворотах отставая от головокружительной новизны музыкальных идей, но затем поспешно нагоняя упущенное появлением новых прогрессивных методик. Их накоплено невероятное множество за всю историю сольфеджио. На сегодня существует и фундаментальный запас научных знаний о природе слуха, восприятия и музыкальных способностей. Современная музыкальная жизнь создает условия для развития музыкальной восприимчивости слуха и одновременно указывает на множество еще не решенных проблем. «Ограниченность учебных программ может фактически блокировать уши и разум, – пишет Дж. Пратт. – Нас учат сосредоточиться почти исключительно на высоте и ритме тональных мелодий. Это затрудняет пути к современной европейской музыке и к внеевропейским музыкальным культурам, где такие мелодии отсутствуют» [24, *17*].

Мы с горечью осознаем, что музыка XX века так и осталась *недослушанной* и *недопонятой*, а европоцентристский снобизм так и не позволил насладиться пряными ароматами внеевропейских музыкальных культур. Причина этих и множества других *недо-* заключается в том, что сольфеджио все еще функционирует как вспомогательная практика, тренировка слуха, своего рода *факультативных фитнес,* дополнение к комплексу музыкально-теоретических дисциплин, объясняющих строение музыкальной речи. У него нет своей теоретической базы, которая позволила бы стать полноценной и самостоятельной дисциплиной. Предметная основа современного сольфеджио также четко еще не определена. Между тем, для формирования теории современного сольфеджио и разработке соответствующих методов есть на сегодняшний день все основания: и богатейший методический опыт, и комплекс научных знаний, и щедрость музыкальной палитры современной культуры. Было бы легкомысленно и безответственно не воспользоваться благоприятным стечением обстоятельств, ведь на историческом хронометре уже 2012 год.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев Б.* Гармоническое сольфеджио: [Учеб. пособие]. – М.: Музыка, 1966. – (Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ).
2. *Володин А.* Психологические аспекты восприятия музыкальных звуков. Дис. … докт. психологич. наук. – М.: МГУ им. Ломоносова, 1969.
3. *Гарбузов Н.* Зоная природа звуковысотного слуха. – М.; Л.: Музыка, 1948.
4. *Гиппенрейтер Ю.* К методике измерения звуковысотной чувствительности // Доклады АПН РСФСР. – 1957. – № 4. – С. 113–118.
5. *Гиппенрейтер Ю.* О восприятии высоты звука. Автореф. дис. … канд. пед. наук. – М.: МГУ им. Ломоносова, 1960.
6. *Леонтьев А.* Проблемы развития психики. – М.: МГУ, 1981.
7. *Кириллова В., Попов В.* Сольфеджио. – М.: Музыка, 1971.
8. *Майкапар С.* Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития. – М.: Русское Товариществе печатного и издательского дела, 1908.
9. *Максимов С.* Сольфеджио для вокалистов. – М.: Музыка, 1984.
10. *Мартинсен К.* Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М.: Музыка, 1966.
11. *Мартинсен К.* Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М.: Музыка, 1977.
12. *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972.

13. *Римский-Корсаков Н.* Наброски по эстетике // Римский-Корсаков Н. Литературное наследие и переписка. – М.: Музыка, 1963. – Т. 2.
14. *Римский-Корсаков Н.* Введение к Эстетике музыкального искусства // Римский-Корсаков Н. Литературное наследие и переписка. – М.: Музыка, 1963. – Т. 2.
15. *Римский-Корсаков Н.* О музыкальном образовании // Римский-Корсаков Н. Литературное наследие и переписка. – М.: Музыка, 1963.– Т. 2.
16. *Римский-Корсаков Н.* О слуховых заблуждениях // Римский-Корсаков Н. Литературное наследие и переписка. – М.: Музыка, 1963. – Т. 2.
17. *Рубец. А.* Одноголосное сольфеджио: [Учеб. пособие]. – М.: Музыка, 1981. – (Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ).
18. *Boliart J.* Solfeo ritmico. – Barcelona: Boileau, 1987.
19. *Caldwell J. T.* Expressive Singing: Dalcroze Eurhythmics for Voice. Englewood Cliffs. – NJ: Prentice Hall, 1995.
20. *Carulli G., Lemoine H.* Solfèges pour voix de Soprano. – Paris.: Henry Lemoine, 1834.
21. *Helmholtz H. v.* Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. – Braunschweig, 1863.
22. *Jersild J.* Basic instruction in melody and rythm reading. – London: Chester music Ltd., 1990.
23. *Köhler W.* Akustische Untersuchungen I, II. – Zeitschrift fur Psychologie. – 1910.
24. *Pratt G., Henson M., Cargill S.* Aural Awareness: Principles and Practice. – Oxford: Oxford University Press, 1998.
25. *Révész G.* Introduction to the Psychogy of music. – N. Y.: Dover Publications, 2001.
26. *Sabbatini A.* Solfèges, ou, Leçons élémentaires de musique, qui peuvent s'executer soit à voix seule, soit à deux ou trois voix égales, en canon, avec basse continue, ad libitum. – Paris.: M. Choron, 1854.
27. *Stumpf K.* Tonpsychologie. – Leipzig: Hirzel, 1883–90.
28. *Van de Velde E.* Méthode Rythmique. – Paris: Van de Velde, 1947.

А. Аракельян, Е. Аракельян

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА ТЕХНИЧЕСКИМИ СРЕДСТВАМИ

A. Arakelyan, E. Arakelyan

THE DEVELOPMENT OF PERFECT PITCH USING TECHNICAL DEVICES

В настоящей статье музыкальный слух рассматривается в узком его значении – как слух звуковысотный, являющийся одной из важных характеристик музыкальности.

Ключевые слова: балансный смеситель, звуковой генератор, диссонанс.

This article considers perfect pitch as being high sound, which is one of the most important qualities of musicality.

Key words: single-balanced mixer, audio-frequency oscillator, dissonance.

Наука не является и никогда не будет
являться законченной книгой.
Каждый важный успех приносит
новые вопросы

А. Эйнштейн

Проблема развития музыкального слуха (или, как принято говорить, чистоты интонации)[1] с давних времен вызывает интерес многих музыкантов. За последние десятилетия у нас в стране и за рубежом появилось значительное количество публикаций по этой важной теме. По общему мнению, развитым интонационным слухом должен обладать каждый музыкант; в первую очередь это касается вокалистов, струнников и духовиков, которые в процессе исполнения музыкального произведения «творят интонации». Представляется не случайным, что именно музыкантами – исполнителями на инструментах с нефиксированной или частично фиксированной высотой звука – создается наибольшее количество работ, касающихся навыков точного интонирования. (Достаточно назвать хотя бы «Школу интонации» для скрипки О. Шевчика в 14 томах.)

Все авторы подобных работ решают одну общую задачу, стремясь научить своих воспитанников главному – чтению нотных текстов (или сольфеджированию) на основе развитого музыкального слуха. Как известно, метод обучения, который опирается на музыкально-слуховой опыт и музыкально-слуховые представления, давно признается самым плодотворным, но пока еще не приносит желаемых результатов в музыкальном обучении. Для того, чтобы выработать определенные навыки, способствующие развитию точного звуковысотного слуха, необходим поиск новых, более совершенных способов передачи знаний учащимся, в том числе – с помощью технических средств обучения. Возможно, объединение специалистов различного профиля вокруг проблемы звуковысотности может привести к интересным находкам.

Ведь известно, что музыкальные звуки обладают способностью резонировать, отражаться в человеческом подсознании; это позволяет узнавать и воспроизводить их. Но для того, чтобы указанный процесс был максимально успешным, необходимо соблюдать главное условие: слух должен воспринимать интонации с предельно точной звуковысотностью. Только такое постоянное воздействие интонаций будет способствовать прочному и быстрому образованию соответствующих «отпечатков» в коре головного мозга – нашем подсознании.

В свое время Н. А. Гарбузов с помощью электроакустических измерительных приборов установил, что музыкальному звуку (каждой ступени) соответствует полоса частот (зона), в которой содержится от 10 до 15 интонационных оттенков (интонаций). Следует заметить, что в повседневной жизни упомянутых оттенков насчитывается гораздо больше в силу различных причин. Показательны, например, ситуации, возникающие при настройке инструментов. Опытный настройщик Л. К. Снитко-Сорочинский, описывая различные виды на-

[1] В настоящей статье музыкальный слух рассматривается в узком его значении – как слух звуковысотный, являющийся одной из важных характеристик музыкальности.

стройки фортепиано, указывает: «Возможна красочная настройка с завышением октав. Такая „освеженная“ октава будет давать вниз не темперированную, а почти чистую квинту; по чистым квинтам можно настраивать лишь две верхние октавы. Иногда появляется желание повысить басы. По-видимому, это еще и результат привычки: больше всего при игре садится средний регистр, и ухо пианиста привыкает к завышенным басам и дискантам, считая это чуть ли не эталоном. Многим звучание настроенного инструмента не нравится, и действительно: большая строгость дает некоторую сухость звучания, слегка расстроенные унисоны создают впечатление вибрации, расширенные октавы красочнее, все зависит от индивидуальных вкусов и уровня музыкальности…» [6, *50*].

Другой настройщик – А. М. Крылов – предостерегает: «При настройке верхнего регистра особое внимание нужно обратить на то, чтобы не завышать октав, иначе последние две октавы будут настроены фальшиво» [5, *24*]. Действительно, «в настройке иногда „чуть-чуть“ может восприниматься как красота, а немного больше – как фальшь!» [6, *51*]. Скрипач, перемещая палец по грифу, где нет порожков, может извлекать из струн до 400 звуков, отличимых друг от друга по высоте, а в исполнительской практике используются лишь 50.

Разумеется, такой разнобой в звучании одного и того же звука не способствует интенсивному формированию и развитию навыков точного интонирования. Наоборот, указанный процесс в какой-то мере даже замедляется (особенно на уроках сольфеджио), ибо в подсознании учащихся происходит как бы «расшатывание» основы интонации (наподобие фотографии, выполненной с недостаточной резкостью). Кроме того, контроль за подачей необходимых чистых интонаций осложняется и недостаточно развитым слуховым аппаратом человека, поскольку средняя ширина его нормальных интонаций (по Н. А. Гарбузову) редко бывает меньше 50 центов даже у самых высококвалифицированных музыкантов; в норме она равна примерно 75 центам (цент – одна сотая часть полутона).

В работах Н. А. Гарбузова была представлена совершенно новая теория слухового восприятия человека – *зонная*. Оказалось, что человеческим слухом воспринимается звук с допустимыми отклонениями до четверти тона в сторону повышения или понижения. В ходе исследований Ю. Н. Рагсом и другими специалистами было установлено, что чистая интонация располагается в середине зоны (реже – у ее границ), поэтому желательно использование интонаций, которые находятся в указанном промежутке.

Пифагоров строй, которой использовался музыкантами более двух тысячелетий, в конце XVII века постепенно был заменен строем равномерно-темперированным (его основы разработаны теоретиком А. Веркмейстером). Причиной этой замены явилась Пифагорова кома. Дело в том, что Пифагоров строй является математическим строем, обусловленным научно-теоретическими предпосылками, а любое решение подобной задачи на практике изначально подразумевает некую целостность и усредненность.

Для того чтобы величины интервалов более или менее соотносились друг с другом и музыкантам было удобнее переходить из одной тональности в другую, Пифагор произвел незначительные практические коррекции в рамках октавы. Тем самым интервалы как-то выравнивались, но возникло другое препятствие: суммарная протяженность квинт не укладывалась в аналогичную совокупность октав, образуя Пифагорову комму.

В дальнейшем, от последователей Пифагора до наших дней, предпринимались попытки как-то изменить положение и решить данную проблему различными способами и методами, в том числе – увеличением количества ступеней в октаве (24, 48 ступеней и т. д.). Однако все указанные нововведения не были приняты музыкантами и практического применения не нашли. Только равномерно-темперированный строй, предложенный в конце XVII века А. Веркмейстером, получил одобрение музыкальной общественности и приобрел статус международного строя, которым мы пользуемся до настоящего времени. Если говорить вкратце, А. Веркмейстер распределил Пифагорову комму равномерно между всеми звуками внутри каждой октавы. Вследствие этого фактически не осталось «полноценных» чистых интервалов, даже квинта была чуть укорочена, единственным исключением является чистая октава.

На первый взгляд, Пифагорова комма как бы «растворилась» в темперированном строе, необходимое решение было достигнуто. В действительности же проблемы остались, и музыканты с тонким слухом это чувствуют. Отсутствие чистой интонации их не удовлетворяет, так как при исполнении музыкального произведения «урезанные» интервалы утрачивают яркость и выразительность. Так, выдающийся пианист и композитор А. Н. Скрябин болезненно воспринимал равномерно-темперированный строй из-за отсутствия чистых квинт, терций и пр. По инициативе музыковеда В. Ф. Одоевского был изготовлен рояль с 17 клавишами в каждой октаве для воссоздания Пифагорова строя.

Установлено, что формирование и развитие навыков точного интонирования осуществляется при помощи координационной связи между слуховыми, зрительными и моторно-двигательными анализаторами. О значении первых двух анализаторов (слухового и зрительного) писал, в частности, упоминавшийся нами В. Ф. Одоевский на страницах «Музыкальной азбуки»: «Наша задача – довести ученика до того, чтобы его глаз понимал то, что ухо слышит, а ухо понимало то, что глаз видит». Однако в настоящее время доказана первостепенная роль моторно-двигательного анализатора. В упомянутой триаде анализаторов моторно-двигательный занимает особое место, так как он непосредственно обеспечивает, при содействии слухового восприятия, образование звуковысотных отпечатков в нашем подсознании. Следовательно, необходим специальный прибор, который помог бы активизировать данную взаимосвязь. Очевидно, положительное решение в этом случае может быть найдено лишь с помощью технических средств обучения.

В 1977 году в Ростовском музыкально-педагогическом институте было разработано «Устройство для определения диссонансов»[2] с обратной визуальной связью – тренажер «Ода» (определитель диссонансов Аракельяна), защищенный авторским свидетельством. Действующий макет тренажера демонстрировался на ВДНХ СССР в павильоне «Народное образование» и был удостоен бронзовой медали [2, *71–72*]. Это устройство позволяет объективно и быстро определять расхождение звучания по высоте при одновременном исполнении в унисон одной и той же мелодии или звука (например, учителем и учеником), а также оценивать степень расхождения количественно – в единицах частоты (Гц).

Работа устройства осуществляется с помощью направленных микрофонов. Их преобразованные сигналы подаются на смешивающее устройство – балансный смеситель, где происходят наложение звуковых частот и фиксация разности между ними. Последняя усиливается и поступает на индикатор для оперативного визуального наблюдения. В случае необходимости документальной регистрации выходной сигнал подается на самопишущий прибор, а для быстрой и точной количественной оценки расхождений – и на специальный прибор для измерения частот (частотомер). Если расхождения звуков нет, то частота биения на индикаторе приближается к нулю или равна нулю. Возможна автоматическая сигнализация, например, световая (лампочка) или звуковая (звонок).

При этом надлежит заметить, что тембр звуков не влияет на частоту биения, то есть педагог избавлен от необходимости, вслед за учеником, обязательно исполнять тест-мелодию голосом. Он может это сделать, подключив магнитофон с записями тестов (соответствующих ГОСТу) от электронного звукового генератора. Возможно, в данном случае целесообразно было бы использовать способ записи «минус один», успешно применяемый на занятиях сольфеджио в ГМПИ–РАМ им. Гнесиных.

Использование магнитофона с записями специально разработанных тестов призвано оказать помощь учащимся при выработке навыков точного интонирования самостоятельно, без педагога. Кроме того, начинающие обучаться музыке могут постепенно расширять певческий диапазон своего голоса – речь идет, в частности, о так называемых «гудошниках», которые воспроизводят голосом лишь один-два звука. К сожалению, на практике возникают дополнительные трудности, например, преодоление психологического барьера и т. д.

Предлагая тренажер «Ода» для использования в учебном процессе[3], мы ставили следующие задачи:

– сократить до минимума (минимизировать) количество интонационных вариантов звуковысотности, воспринимаемых слухом учащихся;

– по возможности расширить певческий голосовой диапазон учащихся;

– содействовать созданию координационных связей между слуховым, зрительным и моторно-двигательным анализаторами;

– провести в дальнейшем всестороннюю апробацию тренажера «Ода».

Если взаимоотношение частот звуков в музыке создает мелодию, то звуковысотность является одной из главных характеристик этой мелодии. О значении звуковысотности для музыкантов говорит примечательный исторический факт, упоминаемый Ю. Н. Рагсом. У некоторых певцов – солистов Большого театра в Москве – почти одновременно стали болеть голоса, и причину удалось определить далеко не сразу. Оказалось, что оркестр театра, аккомпанируя певцам, играл в непривычно высоком строе, так как инструмент первого гобоиста, служивший камертоном для всех исполнителей, был настроен выше положенного. «Инструмен-

[2] *Аракельян Е.* Устройство для определения диссонансов: Авторское свидетельство № 581488 (заявителем на изобретение выступил Ростовский музыкально-педагогический институт).

[3] См.: Приказ Департамента образования Администрации Ростовской области «Об итогах областной выставки технического творчества учащихся» № 498 от 11 ноября 1996 г.

ты в концертных залах, предназначенные для игры с оркестром, настраиваются в оркестровом строе (*ля*[1] – 444 Гц), все другие – в стандартном (*ля*[1] – 440 Гц)» [6, *50*].

Очевидно, для успешного развития музыкального слуха необходимо повсеместное использование различных тренажеров и устройств. Напомним, что в 1955 году одновременно в границах СССР воспроизводился эталон звука *ля*[1] (по ГОСТу), для чего по Всесоюзному радио еженедельно в определенные часы организовывались соответствующие трансляции. Следовало бы вернуться к столь ценному начинанию! Ведь сегодня звуковой генератор, не имеющий тембра, можно услышать лишь по техническому телевизионному каналу при настройке четкости, яркости и контрастности. Правда, звук, производимый электронным генератором, не слишком приятен, но в звуковысотном аспекте необходим.

Устройство для определения разности частот звуков может быть использовано в музыкальных научно-исследовательских учреждениях и учебных заведениях, профессиональных хоровых и инструментальных коллективах с целью измерения, регистрации и контроля степени расхождения между отдельными исполнителями в унисоне. Естественно, при этом нужно учитывать, что за прошедшие годы техника продвинулась далеко вперед, появились новые исследования по вопросам музыкального интонирования, опубликованные физиологами, музыковедами, психологами и т. д.

Интересно заметить, что в скрипичном классе, где настройка фортепиано произведена с использованием чистых квинт, музыканты-струнники интонируют более уверенно и точно (настройка самой скрипки осуществляется именно по чистым квинтам). Таким образом, в процессе исполнения с фортепианным аккомпанементом скрипач вынужден «лавировать» между двумя строями, которые ощутимо различаются в физическом плане. Упомянутые наблюдения были сообщены нами авторитетному специалисту – заслуженному деятелю искусств России, профессору С. Б. Куцовскому, долгие годы заведовавшему кафедрой струнных инструментов в РГМПИ–РГК им. С. В. Рахманинова, – и нашли полное понимание и одобрение.

Многовековая эволюция музыкального мышления способствовала появлению и развитию целого ряда строев, нередко формируемых музыкантами бессознательно и интуитивно, с использованием различных условностей и «усредненностей». Например, для удобства при расчетах колебаний струны было произвольно взято значение 24 Гц, в процессе настройки инструментов внедрялись различные коррекции, допуски и т. п. В равномерно-темперированном строе также находят применение разнообразные условности, о которых шла речь выше.

Учитывая практический опыт, накопленный в ходе разработки и апробации тренажера «Ода», предлагаем (пока в порядке эксперимента) следующее: настраивать фортепиано с чуть «укороченными» квинтами и слегка «расширенными» октавами (примерно 1–2 биения), а во второй, третьей и четвертой октавах постепенно «выравнивать» квинту и октаву для достижения максимальной их «чистоты». Надеемся, такой вид настройки будет более приемлемым, особенно для начинающих музыкантов. Нечистое интонирование – один из наиболее распространенных недостатков исполнения – чаще всего возникает в начальном периоде обучения, сохраняясь и в последующие годы. Вот почему целенаправленное развитие у детей звуковысотного слуха с помощью промышленных образцов тренажера «Ода» представляется очень важным. Разумеется, данный тренажер может быть оснащен специально созданным устройством с музыкальной компьютерной программой «караоке» и другими инновационными разработками. Интересные исследования в указанном направлении были проведены на ФПК Новосибирской консерватории им. М. И. Глинки.

По-видимому, для решения этой проблемы необходимо объединить усилия специалистов различного профиля. Подобный «союз наук» будет способствовать дальнейшей апробации современной модели описываемого устройства. Мы глубоко убеждены, что умелое использование технических средств может повысить эффективность и улучшить качество процесса обучения, сберегая силы и время учителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аракельян А.* Применение тренажера в музыкальном обучении // Учебные пособия и дидактические материалы в учебном процессе ДМШ, училища, вуза: состояние и перспективы: Материалы межрегион. науч.-практ. конф. – Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 1999. – С. 45–56.
2. *Аракельян Е.* Технические средства в обучении музыканта // Советская музыка. – 1981. – № 12. – С. 71–72.
3. *Газарян С.* В мире музыкальных инструментов. – М.: Просвещение, 1985.
4. *Гейнрихс И.* Музыкальный слух и его развитие. – М.: Музыка, 1978.
5. *Крылов А.* Советы по уходу за пианино. – М.: Музыка, 1968.
6. *Снитко-Сорочинский Л.* Настройка и ремонт фортепиано. – М.: Музыка, 1974.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Общий вид тренажера «Ода» (Определитель диссонансов Аракельяна)

Техническая характеристика:

Частота эталонного генератора – 10 МГц.

Диапазон звукового ряда – от *До* до *си*^{3}.

Погрешность частоты генерируемой ноты – ± 0,5 цента.

Диапазон подстройки основного сигнала – ± 64 цента.

Питание – ~220 В.

Потребляемая мощность – 10 Вт.

Е. Бахтиярова

НАЧАЛО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

E. Bakhtiyarova

THE FIRST MUSICAL EDUCATION IN RUSSIA

Статья посвящена изучению профессионального музыкального образования в России и его особенностям в период становления, которое впервые рассматривается во взаимосвязях с общими культурными тенденциями в России конца XVIII века. Автор выявляет особенности развития русского музыкального образования этого периода и характеризует его направленность.

Ключевые слова: музыкальное образование, учебные заведения, педагогика, первая музыкальная Академия.

The article is devoted to studying professional musical education in Russia and to its features in the period of its formation which is considered for the first time in its interrelations with the general cultural tendencies in Russia of the end at the XVIII century. The author reveals peculiarities of the development of Russian musical education of this period and characterizes its tendencies.

Key words: music education, educational institutions, pedagogies, first musical Academy.

Истоки профессионального музыкального образования в России ведут к XVIII веку, когда были заложены основы его государственной организации и государственного покровительства. Хотя его начало было положено ранее, в те времена, когда само государство еще называлось Русью. Обучение музыке, как и любому другой «премудрости» в Древней Руси, было напрямую связано с культурой христианского богослужения «Византийского толка». Сохранились сведения, что изучению искусств, среди которых, возможно, было и музыкальное, уделялось внимание в основанной князем Владимиром «школе книжного учения» в знаменательном 988 году. Известно также, что в XI в. дочь Ярослава Мудрого Анна Ярославна «устроила в Киеве женскую школу, где учили пению» [16].

Тем не менее, необходимость создания профессиональной музыкальной педагогики в России была осознана лишь почти восемь столетий спустя, что было вызвано интенсивностью развития светской культуры в стране в XVIII веке. Большинство проявлений культурной и, в частности, музыкальной жизни России XVIII столетия были рассмотрены в ряде трудов отечественных ученых, среди которых выделяются работы Ю. Келдыша, Т. Ливановой, О. Левашёвой [8; 13; 14]. Основное внимание в них сосредоточено на творчестве русских композиторов и работавших в России иностранцев, на взаимосвязях русской и западноевропейских школ, на отражении народной песни в профессиональной музыке, а также других важных для изучения русской музыки XVIII столетия проблемах.

В то же время, в исследованиях русской музыкальной культуры этого периода музыкальное образование не рассматривалось как отдельное явление. Исключение составляет статья В. Карцовника, помещенная в энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург» [7], где автор рассматривает деятельность некоторых учебных заведений, в которых велось преподавание музыки в контексте музыкальной культуры того времени.

Основным **источниками** являются академические издания, в которых тема музыкального образования затрагивается в связи с вопросами творчества первых русских композиторов [7; 10; 12; 13; 20], монографические исследования, посвященные выдающимся музыкантам конца XVIII столетия [15; 21], которые наряду с композиторской и исполнительской деятельностью занимались также педагогикой. Представляют интерес работы по истории инструментального исполнительства в России [1; 26], а также статьи авторов упомянутого энциклопедического словаря «Музыкальный Петербург», где анализируется деятельность первых творческих учебных заведений в Петербурге XVIII века [17; 22; 24].

Однако в этих источниках проблемы музыкального образования затрагиваются лишь в связи с иными проявлениями музыкальной культуры, рассредоточены и не составляют целостного представления о явлении как целом. Только на основании их сопоставления можно попытаться выявить тенденции, свойственные этой сфере музыкальной культуры. **Цель** настоящей работы – раскрыть и охарактеризовать особенности возникновения и развития про-

фессионального музыкального образования в России в конце XVIII века, дать оценку этому явлению с привлечением новейших исследований [3; 4; 7; 8; 11; 17; 18; 22; 23; 24].

События, связанные с европеизацией русской культуры и происходившие в России на протяжении всего столетия, сказались и на системе национального образования: к концу века уже существовало собственное видение воспитательной и образовательной системы. В то же время, поиски «образовательной стратегии», которые выразились как в открытии новых учебных заведений, так и в реформировании существовавших, были характерны не только для России. Аналогичная ситуация складывалась в ряде стран Европы (Пруссия, Австрия) [3, *319*]. В Екатерининскую эпоху проекты развития школьного образования опирались на просветительские идеи французских философов.

В это время в России было открыто множество учебных учреждений – коммерческих, промышленных, художественных. В их числе Воспитательный дом в Москве для детей-сирот, где готовили различных мастеров, художников, ученых, Институт благородных девиц под Петербургом и Мещанское училище при нем. Для дворян, во многом отдававших предпочтение домашнему образованию, оставался престижным созданный еще при Анне Иоанновне Сухопутный Шляхетный корпус (получивший свое название уже в бытность царствования Елизаветы Петровны). Во всех этих учебных заведениях были представлены музыкальные классы.

Основные национальные педагогические идеи, направленные на формирование высоконравственного человека-патриота, бескорыстно служащего Родине, были обозначены и в определенной мере развиты М. Ломоносовым. Его программа развития среднего и высшего образования в России «была построена на основе принципов демократизма, гуманизма и народности» и предлагала бессословную, доступную всем систему образования [4, *108*]. Соответственно созданным им учебным планам, переход в последующие классы допускался их лишь после достаточного овладения учащимися родным языком.

Очевидно, что в деле национального музыкального образования русской народной музыке должна была отводиться такая же значимая роль, как и языку. Тем не менее, эта область образования в России была развита менее остальных. Обучение музыке было по-прежнему связано с церковно-приходскими певческими школами и, по мысли И. Чудиновой, в XVIII веке было «основой всеобщего образования в приходских училищах, которые с 20-х годов стали появляться при Санкт-Петербургских соборах» [24, *242*]. В свою очередь, они являлись некоторыми предпосылками для создания национальной системы музыкального образования. Так же, как это происходило двумя столетиями ранее в Италии, когда были основаны первые консерватории – приюты для сирот, в которых их обучали церковному пению.

Тем не менее, в XVIII веке в России не было специализированных профессиональных **музыкальных учебных заведений**. В этом отношении Россия не являлась исключением, хотя и отставала от ряда европейских стран, в которых к тому времени уже сложились собственные традиции и «школы». Как известно, Парижская консерватория была основана в 1795 году, Королевская академия музыки Великобритании – в 1822, в ряде городов Германии только в середине XIX века были открыты музыкальные школы, позднее преобразованные в консерватории. Исключение составляла Италия, где примерно с XVI века приюты для брошенных детей – оспедале – были преобразованы в первые в Европе консерватории, находившиеся в Неаполе и Венеции [2, *83–84*], а в 1666 году уже была основана Болонская филармоническая академия, которая «объединила все функционировавшие до нее в Болонье музыкальные академии» [6, *516*].

«Как и в других странах Европы, – пишет В. Карцовник, – музыкальное образование осуществлялось в двух формах – частной и государственной. Частное обучение было уделом выходцев из дворянской среды; государственное охватывало несравненно больший круг подданных империи» [8, *268*]. Обучение музыке в России велось в учебных заведениях иного профиля и было представлено инструментальными классами университетских гимназий, благородных пансионов, кадетских корпусов, в Смольном институте, Академии Художеств, в Театральном училище. Единственной высшей школой в области искусства в России являлась Академия художеств, созданная при Московском университете, которая готовила национальных живописцев, скульпторов, архитекторов. В 1764 году при ней открылся театр, где были организованы танцевальный, вокальный, хоровой, клавикордный и скрипичный классы, оркестр, в дальнейшем – класс композиции. По сути, эти классы стали первым опытом преподавания музыки в высшем учебном заведении художественной направленности в России.

Е. Левашёв небезосновательно замечает, что «преподавание музыки в качестве общеобразовательной дисциплины несомненно приносило пользу учащимся, но не было интересным для педагогов» [12, *48*]. Однако о том, насколько по-

лезным было обучение музыке в стенах академии, можно судить по качеству музыкального образования двух ее выпускников – П. Скокова и Е. Фомина, позволившему после ее окончания для совершенствования образования поехать в знаменитую Болонскую музыкальную академию. Первый был направлен в класс прославленного мэтра музыкальной педагогики падре Дж. Мартини [7, *437*], а второму знаменитый маэстро порекомендовал в качестве педагога своего ученика С. Маттеи [10, *86*].

Тем не менее, основная музыкально-педагогическая деятельность, направленная на воспитание музыкантов-профессионалов, велась в школах при Придворной капелле, оркестрах и театре, где ученики выступали не только в роли слушателей, но являлись также исполнителями. Придворный оркестр, который, несмотря на то, что долгое время был оплотом иностранных музыкантов, постепенно пополнялся русскими, обучавшимися при нем, открылась музыкальная школа при придворном ведомстве. Эта школа, однако, просуществовала недолго. По предположению И. Ямпольского, одной из причин ее ликвидации стали «чрезмерные» успехи и продвижение русских музыкантов, которые вызывали явное негодование имевших влияние при дворе иностранцев. Он также сообщает, что уже в 1790-х годах из 76 музыкантов Придворного оркестра значительную часть составляли русские исполнители [26, *60*]. Это позволяет говорить о том, что, несмотря на отсутствие в стране специализированных учебных заведений, многие русские музыканты имели возможность получить достаточно квалифицированную подготовку, не покидая пределов Родины. Это подтверждается и тем, что Придворный оркестр в эпоху Екатерины II «стал высокопрофессиональным коллективом европейского типа» [18, *419*], что, в свою очередь, дает основание предполагать высокий уровень работавших в нем артистов.

Обучение музыке велось также при Придворной певческой капелле, наполняемой хористами (в основном, из Украины), где к тому времени уже сформировалась система подготовки певчих для придворного хора. В 1770-х годах важнейшим центром обучения певцов для этой службы стало Харьковское (духовное) училище. В сферу деятельности придворных певчих, помимо участия в церковной службе, входило также участие в театральных постановках и камерное музицирование. И. Чудинова сообщает имена некоторых русских учителей придворных певчих: А. Барановский, А. Петров – в 50-х годах, Г. Захаров, Я. Тимченко, В. Пашкевич, Ф. Макаров – в 90-х [24, *249*]. Последнему был пожалован чин коллежского асессора.

Подготовка певцов к участию в операх всё еще поручалась иностранным музыкантам. Так, «обучением придворных певчих итальянскому пению занимались артисты „Италианской компании“» [22, *466*]. К концу века обучение церковно-певческому искусству дополнилось занятиями академическим (оперным) вокалом [24, *242*].

При Российском Императорском театре еще по инициативе балетмейстера Ж. Б. Ланде в 1738 году была образована театральная школа. Однако как «универсальное» учебное заведение, готовившее актеров, танцоров, певцов, декораторов, а также музыкантов-инструменталистов, она сформировалась лишь в начале 1780-х годов. Это было закреплено в законодательном указе Екатерины II от 12 июля 1783 года, в котором сказано: «Под ведением Комитета и Директора иметь школу, в которой Российские, обоего пола, должны учиться и приуготовляемы быть к театру российскому, к музыке, танцованию и к разным мастерствам при театрах… дабы со временем достигнуть во всех мастерствах по театрам нужных замены иностранцев своими природными» [17, *139*].

Среди занятий актерским мастерством («акцией»), танцами четыре раза в неделю и французским языком – два, музыкальным занятиям отводились трехразовые занятия в неделю пением и двухразовые – «музыке на скрипке» и клавикордах. Известно, что учителями пения были клавесинист и певец Минарелли (имени не сохранилось), композиторы А. Сапиенца, В. Мартин-и-Солер, Ж. Астаритта, Е. Фомин, С. Давыдов. Скрипичными педагогами Театральной школы в 1780-е годы служили Г. Поморский, Т. Порто, Л. Ершов, занятия на фортепиано или клавикордах вел И. Прач. Для обучения игре на духовых инструментах приглашались музыканты Придворного оркестра И. Гаммер, Й. Гаммер (валторна), М. Радивановский, И. Радивановский, (труба), И. Рель (ударные) [17, *139–140*].

Обращает на себя внимание тот факт, что среди названных фамилий, наряду с иностранными, встречаются также русские, что говорит о постепенном осуществлении вышеприведенного указа императрицы о замене «иностранцев своими природными», а также о воплощении в жизнь идеи создания национально ориентированной музыкальной образовательной системы. Это тем более примечательно, что первое методическое издание на русском языке появилось довольно поздно – только в 1773 году (перевод «Клавикордной школы» Г. Лёлейна), а освоение западноевропейской музыкальной терминологии было сопряжено с «постепенной переори-

ентацией музыкального мышления и, возможно, вообще перестройкой „слуха“ нации» [11, *87*].

В разных источниках сообщается о существовании при Вольном театре Книппера в 1770–1780-е годы инструментальных классов, в которых были педагогами видные скрипачи того времени И. Хандошкин и Г. Поморский. А. Соколова пишет, что в 1783 году Братья Керцелли совместно с А. Дилем открыли первую в Москве музыкальную школу для крепостных [20, *265*]. Однако сведений о ее деятельности не сохранилось.

Важную роль в профессиональном обучении музыке в конце XVIII века играла частная педагогика. Но ее влияние на формирование музыкальной культуры в стране недостаточно изучено и оценено. В настоящее время трудно судить о качестве и особенностях частного музыкального образования в России конца XVIII столетия, так как прямых сведений об этом не сохранилось. Между тем, «практика домашнего обучения, – пишет А. Чудинов, – оказывала несравнимо большее влияние на развитие национальной культуры, нежели находившиеся в зачаточном состоянии различные виды общественной школы» [23, *332–333*]. И все же, опираясь на сведения о высоком уровне образования, в том числе музыкального, многих русских аристократов конца XVIII – начала XIX веков, можно предположить, что частная педагогика была развита в значительной степени. Я. Штелин, описывая события, относящиеся к середине XVIII века, писал, что многие молодые дворяне обучались в то время игре на различных инструментах, а также пению и часто не уступали в своем искусстве европейским музыкантам [25, *111–114*].

Известно, что многие выступавшие в то время в России музыканты, помимо своей артистической деятельности, давали уроки игры на инструментах в семьях дворян. Так, скрипача А. Тица, который служил в России более сорока лет, императрица «определила в учителя к своему внуку великому князю Александру Павловичу» [15, *256*]. И. Ямпольский приводит сведения о русских преподавателях скрипичной игры второй половины столетия Синицыне, Куликове и Щербакове, разместивших соответствующие объявления в «Московских ведомостях» [26, *127*]. Среди преподавателей игры на фортепиано, занимавшихся частной педагогикой, известно имя И. Гесслера, также работавшего в Москве.

Фортепианная педагогика в конце XVIII столетия не получила такого широкого размаха, как в последующие времена. А. Алексеев замечает, что «на раннем этапе своего бытования в нашей стране фортепиано рассматривалось преимущественно как инструмент, служащий для сопровождения певца и исполнения „музыки“ во время танцев. В концертах, тогда вообще не частых, пианисты-солисты вообще не выступали, а к восприятию их искусства слушатели не были подготовлены» [1, *15*]. Фортепиано не было задействовано в театральных постановках, занимавших видное место в придворной жизни, поэтому обучение игре на этом инструменте было в большей степени любительским, чем профессиональным.

Профессиональное обучение музыке велось, в основном, по вокальным и оркестровым специальностям, что было связано с подготовкой музыкантов для работы в придворных театре, оркестре и хоре. Основную часть оркестра, как известно, всегда составляли музыканты струнной группы, и на этом фоне наиболее востребованной и состоявшейся являлась скрипичная педагогика, о чем пойдет речь ниже.

Таким образом, в России, в отсутствие специализированных музыкальных учебных заведений, активно велась музыкально-педагогическая деятельность. В то же время, возрастающая потребность в музыкантах высокого уровня потребовала иного подхода к делу профессионального музыкального образования в России. Идея создания первой в России консерватории в 1785 году – **музыкальной академии** в Екатеринославе, позже перенесенной в Кременчуг, принадлежала Светлейшему князю Г. Потемкину. Движимый патриотическими чувствами и заботой о просвещении государства, он осознавал необходимость создания в строящемся у южных рубежей Российской империи городе университета с музыкальной академией и академией художеств, в которых переселенные им народы должны были обучаться наукам и искусству.

Педагогическую основу университета и музыкальной академии должны были составить как иностранные, так и русские педагоги. Устройство первой русской консерватории в Малороссии, возможно, было связано с многолетними «поставками» оттуда одаренных музыкантов – певчих придворной капеллы. Предлагая этот проект, Потемкин имел перед собой удачный пример слияния политических и творческих сил при создании Московского университета фаворитом императрицы Елизаветы – графом И. Шуваловым совместно с великим русским ученым М. Ломоносовым.

Идеи по устройству первой музыкальной академии в России, несомненно, были связаны с обсуждением вопроса о возможности отмены крепостного права, выдвинутого Екатериной II

еще в начале ее правления. Напомним, что первая действительная русская консерватория была открыта спустя год после провозглашения Манифеста от 19 февраля 1861 года об отмене крепостного права. Тем не менее, в конце XVIIIВстолетия, когда русский свет «дышал» идеями Просвещения, они не были реализованы на практике, а вопросы свободы личности и, следовательно, творчества в России еще не были решены. Возможно, это являлось одной из причин неудач в деле создания первого высшего музыкального учебного заведения в стране.

Руководство академией, по одним сведениям, предлагалось одному из первых русских композиторов Максиму Березовскому [19, *6*], по другим – замечательному русскому музыканту, скрипачу, педагогу, композитору и дирижеру Ивану Хандошкину [21, *31*]. Однако жизнь Березовского оборвалась восьмью годами ранее открытия Академии в 1777 году. О намерении Потемкина видеть Хандошкина в числе основателей будущей консерватории свидетельствует его письмо императрице, в котором он просил о его увольнении из императорского театра с присвоением ему низшего придворного чина: «Как в Екатеринославском университете, где не только науки, но и художества преподаваемы быть имеют, должна быть Консерватория для музыки, то приемлю смелость всеподданнейше просить об увольнении туда придворного музыканта Хандошкина с пожалованием за долговременную его службу пенсию и с награждением чина мундшенка придворного» [21, *31*].

Идея назначения Хандошкина на должность начальника Екатеринославской академии подтверждается педагогическими идеями Ломоносова, который, занимаясь проблемой организации высшей школы, «был сторонником увеличения числа преподавания русского происхождения» [4, *169*]. Педагогическая деятельность Хандошкина не ограничивалась работой с учениками в придворном оркестре, театре Книппера, а также полугодовой работой в музыкальных классах Академии художеств. Учтем и то, что единственным русским музыкантом, составившим методическое пособие на русском языке, скорее всего, был именно И. Хандошкин.

Речь идет о «**Скрыпичной школе,** или Наставлении играть на скрыпке», изданной в Петербурге в 1784 году. Составитель подписался только инициалами «И. А.». «По некоторым данным, – сообщается в книге „История скрипичного исполнительства“ В. Григорьева и Л. Гинзбурга, – автором этой первой русской скрипичной школы, возможно, был Иван Астахов» [5, *257*]. Его авторство предположил и И. Ямпольский в «Русском скрипичном искусстве», а также указал на то, что литературовед Б. Л. Модзалевский считал возможным автором этой книги Ивана Хандошкина (Антошкина) [26, *73*]. Последнее предположение представляется наиболее достоверным, поскольку мы не находим сведений о других видных русских скрипачах того времени, способных к написанию подобного труда. В исследовании о Хандошкине Г. Фесечко приводит выдержку из записи дворцовых гардеробных книг от 15 октября 1760 года, где о нем говорится как о «музыкальном ученике Иване Астафьеве», а о его отце Евстафии Лукьяновиче, служившем валторнистом у П. Шереметева, последний, в указе от 15 декабря 1750 года, упоминает как об Астапе Лукьянове (Остап – украинский вариант его имени). Возможно, что сам Иван Евстафьевич также именовал себя Иваном Астаповым сыном, как и было распространено в то время.

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

Тем не менее, планам по назначению русского музыканта на должность руководителя музыкальной академии не суждено было сбыться. Известно, что в год визита императрицы к южным рубежам страны Екатеринославскую музыкальную академию возглавил итальянский композитор Джузеппе Сарти, служивший при русском дворе с 1784 года, о чем свидетельствует сохранившийся договор между ним и Потемкиным: «Я, ниже подписавшийся, договорился с его светлостью князем Григорием Потемкиным, быть мне директором при учрежденном

в городе Екатеринославе университете, обучать там сочинению оной и самому сочинять музыку. Заключен в Петербурге в 1787 году с подписанием его Д. Сарти» [19, 6].

Вместе с ним для преподавания в академии был приглашен ряд итальянских музыкантов – Конти, Дельфино, Бравора, Джолио, Бранка, Пата, Дэль Окка и др., с которыми, как сообщает Г. Фесечко, в том же году также заключались договоры. Так, идея создания в России национально-ориентированного профессионального музыкального образования ушла в небытие. Безусловно, деятельность иностранных музыкантов, работавших в России в XVIII веке, внесла огромный вклад в развитие русского музыкального искусства. Многие россияне, не имевшие возможности обучаться за границей, овладевали навыками игры на музыкальных инструментах, композиции, а также мастерством педагогики, обучаясь у итальянских, немецких или французских музыкантов, приглашенных на службу русскому двору. Достаточно вспомнить имена Луиджи Мадониса, Доменико Верокаи, Доменико Далольо, Иоганна Геслера, Тито Порта, Антона Фердинанда Тица, готовивших музыкантов для придворных оркестров и театров в России. Однако их верная служба не могла составить той славы, которой бы желал Потемкин для русского искусства.

Чем же объяснить такую перемену в намерениях Потемкина в отношении собственной идеи, которую без преувеличения можно назвать новаторской? К тому же, содержание иностранных музыкантов обходилось казне значительно дороже, чем русских. Это становилось еще более странным в условиях начавшейся новой турецкой компании, потребовавшей сокращения расходов, в том числе, и на содержание академии. Для чего же понадобилось Потемкину приглашать штат иностранных педагогов, не соответствовавших его изначальным намерениям?

Возможно, что Сарти, пользовавшийся расположением при дворе, мог понадобиться Потемкину больше в этом качестве, чем собственно в должности начальника академии. Находясь вдали от Петербурга, Светлейшему князю все труднее было удерживать свое влияние при дворе. Новые фавориты императрицы его ненавидели, желая разрушить все его начинания и умалить достижения перед Отечеством. Именно поэтому Потемкину был нужен ловкий царедворец, пользовавшийся доверием в тех кругах, в которых сам он предпочитал не появляться. В должности директора Екатеринославской музыкальной академии Сарти часто совершал по поручению Потемкина продолжительные поездки в Петербург «по делам музыки». Вполне вероятно, что истинной целью этих поездок были вовсе не музыкальные дела, а политические интриги, влияющие как на дальнейшую судьбу самого Потемкина, так и на все его замыслы по государственному устройству.

Так или иначе, но в России почти на 80 лет были приостановлены попытки создания профессиональной национальной музыкальной школы. Тем не менее, сама попытка создания консерватории в XVIII веке говорит о существовавшей уже тогда потребности и возможности построения системы музыкального образования, в которой нуждалось русское общество в эпоху Екатерины II. А в случае успеха мероприятий по ее созданию, первая русская консерватория могла быть старше Парижской на 10 лет!

И все же события, связанные с построением национального музыкального образования в России конца XVIII столетия, являлись важными предпосылками для его последующего развития. В это время были заложены принципы его системности, выразившиеся во взаимодействии со складывающимся устройством театральной и концертной жизни; в создании основ, на которых они держались, а именно, первого методического издания отечественного автора «Скрыпичной школы». Выбор форм музыкального образования в России на рубеже XVIII–XIX веков был обусловлен особенностями эпохи и связан с общей культурной жизнью страны.

Потребности музыкальной жизни России этого времени были продиктованы формированием европейских форм музицирования. Основными исполнительскими силами отечественной музыкальной культуры конца XVIII столетия были Придворная певческая капелла, Придворный оркестр, вокальная труппа. Потребность в музыкантах этих специальностей, в свою очередь, потребовала привлечения музыкантов-педагогов, а также накопления педагогического опыта, создания методик преподавания. И в этом отношении впереди всех оказалась скрипичная педагогика, положившая начало отечественной музыкальной методической мысли.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев А.* Русская фортепианная музыка. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963.
2. *Барбье П.* Венеция Вивальди: музыка и праздники эпохи барокко / Пер. с франц. Е. Рабинович. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.
3. *Берелович В.* Образовательные стратегии русских аристократов. Воспитание сирот Голицыных (1782–1790) // Европейское просвещение и цивилизация России. – М.: Наука, 2004. – С. 318–328.
4. *Буторина Т.* Ломоносовский период в истории русской педагогической мысли XVIII века. – М.: Архангельск: Архангельский гос. тех. ун-т, 2005.
5. *Гинзбург Л., Григорьев В.* История скрипичного искусства. – М.: Музыка, 1990. – Вып. 1.
6. *Григорьев Л., Платек Я.* Болонская филармоническая академия // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 516–517.
7. *Ильина Т., Щербакова М.* Русский XVIII век: изобразительное искусство и музыка: Пособие для вузов. – М.: Дрофа, 2004.
8. *Карцовник В.* Музыкальное образование // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь.– СПб.: Композитор, 1998. – Т. 2. – С. 268–276.
9. *Келдыш Ю.* Русская музыка XVIII века. – М.: Наука, 1965.
10. *Келдыш Ю.* Е. И. Фомин // История русской музыки. В 10 т. – М.: Музыка, 1985. – Т. 3. – С. 84–110.
11. *Кириллина Л.* Русские переводы немецких музыкальных трактатов XVIII века // Русские и немцы в XVIII веке: встреча двух культур. – М.: Наука, 2000. – С. 84–91.
12. *Левашёв Е.* В. А. Пашкевич // История русской музыки. В 10 т. – М.: Музыка, 1985. – Т. 2: XVIII век. – С. 46–83.
13. *Левашёва О.* Введение // История русской музыки. В 10 т. – М.: Музыка, 1984. – Т. 2: XVIII век. – С. 5–29.
14. *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы: В 2-х т. – М.: Музгиз, 1952–1953.
15. *Огаркова Н.* Антон Фердинанд Тиц и петербургская культура // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. – СПб.: Композитор, 2002. – Т. 6. – С. 250–278.
16. *Пенчук А.* Очерк истории русского церковного пения [Электронный ресурс] // О. Д. Лада. О церковном пении URL: http://klikovo.ru/db/msg/9525
17. *Петровская И.* Театральная школа // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. – СПб.: Композитор, 1999. – Т. 3. – С. 138–141.
18. *Порфирьева А.* Придворный оркестр // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. – СПб.: Композитор, 1998. – Т. 2.– С. – 413–456.
19. *Проненко Е., Проненко Н.* Матвей Борисович Либерман. – Днепропетровск: Юрий Сердюк, 2011.
20. *Соколова А.* Концертная жизнь // История русской музыки. В 10 т. – М.: Музыка, 1985.– Т. III: XVIII век. – С. 242–275.
21. *Фесечко Г.* И. Е. Хандошкин. Монографический очерк. – Л.: Музыка, 1972.
22. *Чудинова И.* Придворный певческий хор // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. – СПб.: Композитор, 1998. –Т. 2. – С. 456–478.
23. *Чудинов А.* Французские гувернеры в России конца XVIII в.: стереотипы и реальность // Европейское просвещение и цивилизация России. – М.: Наука, 2004. – С. 330–339.
24. *Чудинова И.* Церковно-певческое обучение // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. – СПб.: Композитор, 1999. –Т. 3. – С. 240–250.
25. *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. – СПб.: Союз художников, 2002.
26. *Ямпольский И.* Русское скрипичное искусство. – Л.: Музыка, 1951.

О. Твердохлебова

РОДИНА BELCANTO: КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ?

O. Tverdokhlebova

HOMELAND BELCANTO: WHERE TO STUDY?

Статья посвящена профессиональному образованию вокалистов в Италии. Автор рассматривает систему обучения как в государственных учебных заведениях, так и в частных академиях. Анализирует учебные планы Миланской консерватории им. Верди, Римской консерватории Санта Чечилия и консерватории г. Тренто им. Бонпорти. В качестве примера работы академий вокального искусства останавливается на двух наиболее известных – Оперной студии при Академии Санта Чечилия в Риме и Академии оперных певцов при театре Ла Скала.

Ключевые слова: образование вокалиста, Академия вокального искусства, система обучения, оперная студия, итальянская консерватория.

The article deals with the professional education of singers in Italy. The author examines the educational system of the state institutes and of the private academies. The analysis lies in the sphere of *planning of* individual and classroom lessons and projects of Conservatoires of Milan, Rome and Trento. The author cites Opera Studio of Academy Santa Cecilia in Rome and Academy of Opera Singers of La Scala Theatre as examples of education in the Academies of Singing Art.

Key words: professional education of singers in Italy, Academy of Opera Singers.

Сегодня идея получить профессиональное образование за рубежом выглядит все более привлекательной и уже никому не покажется ни абсурдной, ни неосуществимой. Многие из наших соотечественников, движимые справедливым и похвальным желанием обучаться вокалу в самой музыкальной стране мира, устремляются на вступительные экзамены в итальянские вузы. Нередко заранее собрать сведения и оценить все имеющиеся возможности мешает либо невладение языком, либо незнание источников необходимой информации. Ни в коей мере не претендуя на всеохватность, попытаемся в общих чертах обрисовать возможности, открывающиеся для абитуриентов.

Система профессионального образования вокалиста, как и музыкального образования вообще, в Италии представлена двумя типами учебных заведений: государственными консерваториями (их около 60) и многочисленными частными академиями, которые вполне мирно сосуществуют. Фундаментальное различие между ними – право выдачи государственного диплома по окончании, являющееся привилегией консерваторий.

На первый взгляд, само понятие консерваторского образования может показаться достаточно близким отечественному музыканту. Однако сходство с российским аналогом ограничивается лишь абсолютно идентичным названием. Всё остальное: и структура учебного заведения, и учебные планы – принципиально отличаются.

Совсем недавно по окончании консерватории[1] выпускнику выдавался диплом, приблизительно равноценный российскому диплому о среднем специальном профессиональном образовании. Несколько лет назад было принято решение ввести консерватории в систему университетского образования, что повлекло за собой многочисленные изменения. Сначала наряду с «традиционной» формой обучения был внедрен экспериментальный пятилетний курс, поделенный на две части 3+2[2], что соответствует уже известному в России бакалавриату и магистратуре. Теперь приемные экзамены на «традиционное» отделение больше не проводятся, и консерватория постепенно обретает статус университета. Возникающие в связи с этим проблемы: отсутствие среднего образовательного звена, ввод международной системы кредитов, нехватка высококвалифицированных кадров, – оставим за рамками статьи. Остановимся подробнее лишь на практической стороне вопроса, и в частности, предлагаемых учебных планах.

Для общего сведения следует заметить, что учебный год в итальянских консерваториях начинается с ноября и включает три сессион-

[1] Продолжительность обучения зависела от конкретной специальности: от 5 лет для вокалистов до 10 для пианистов, без какой-либо начальной подготовки.

[2] Соответственно, Triennio и Biennio, или первый и второй уровень.

ных периода: зимний (февраль–март), летний (июнь–июль) и осенний (сентябрь–октябрь); предусмотрено минимум два возможных срока сдачи каждого экзамена. Даты выпускных экзаменов назначаются с согласия студента в любой из сессионных периодов.

Уже на первой ступени (*Triennio*)[3] абитуриент должен выбрать специализацию, в основном, из двух предложенных: «Пение» и «Пение в эпоху Возрождения и Барокко». В одном случае внимание акцентируется на оперном и камерном репертуаре, в другом, соответственно, на сочинениях означенного периода. Дисциплины объединены в четыре группы: общемузыкальные, специальные, дополнительные и по выбору студента. Вторая из указанных специальностей предлагает систематизированный подход к изучению старинной музыки: помимо (а в некоторых случаях вместо) теории музыки, гармонии, анализа музыкальных произведений, есть игра на клавесине и старинных клавишных инструментах, *basso continuo*, основы библиографического исследования, композиция, камерный ансамбль старинных инструментов. В курсах обеих специальностей в неравных пропорциях присутствуют история музыки, история музыкального театра и музыкальная драматургия, основы вокального искусства, декламация, теория и техника сценической интерпретации. В небольшом количестве представлены и педагогические дисциплины: методика преподавания пения (6 часов[4], третий год обучения), музыкальная педагогика (15 часов, первый год обучения). В целом же, за три года студент-вокалист имеет право на 80 часов специальности и 54 часа с пианистом-концертмейстером.

Вторая ступень (*Biennio*) в системе университетского образования означает узкую специализацию[5]. В случае с вокалом не всё выглядит логично: уже на первой ступени певец мог выбрать направление. Теперь он снова на распутье: сольное оперное пение или камерное[6]. В число обязательных дисциплин входят пение и сценическое мастерство, история музыки, анализ музыкальных произведений, история театра. В Тренто это также исполнительская практика с оркестром и фонетика иностранного языка в произведениях для голоса; в Милане – методика преподавания вокала и семиография старинной музыки. Среди предметов по выбору в Миланской консерватории[7] анализ поэтических текстов на французском, латинском и других иностранных языках, в Тренто – аккомпанемент на фортепиано, элементы административного права в области музыкального театра, акустика и психоакустика. В планах Римской консерватории факультативные предметы не называются.

Каждая дисциплина помимо количества часов имеет «ценность», измеряемую в единицах, называемых кредитами. По окончании второй ступени выпускник должен выдержать экзамены и набрать 120 кредитов. Таким образом, каждый студент составляет собственный учебный план, который может варьироваться не только в различных вузах, но и в одной консерватории. Например, экзамен по специальности (количество часов указано лишь в плане консерватории Тренто – 50) «дает» от 18 до 25 кредитов, в зависимости от года обучения, специализации и т. д. Если продолжить вдаваться в подробности, то и расписание – дело рук самого студента: нередко 15-часовые курсы, которых большинство, читаются несколькими педагогами в разное время, и есть возможность остановиться на более интересном предмете, подходящем периоде или выбрать того или иного профессора.

Небольшое количество часов по специальности, а также некоторая оторванность консерваторской жизни от современных театральных реалий приводит к тому, что выпускник *Biennio* вынужден искать возможности совершенствоваться, либо обратившись к частному педагогу[8], либо поступив в Академию вокального искусства. Такие академии в Италии представляют собой учреждения различного уровня, что полностью противоречит российскому пониманию академии как высшего учебного заведения, – от музыкальной школы, обучающей любителей, до серьезного центра повышения квалификации исполнителей с привлечением педагогов – известнейших музыкантов.

Остановимся на двух наиболее значительных академиях: Национальной Академии Санта Чечилия в Риме и Академии оперных певцов при театре Ла Скала в Милане.

Академия Санта Чечилия – одна из старейших в мире, учреждена в 1585 г. папой Сик-

[3] В поле нашего зрения попали учебные планы трех консерваторий: Миланской им. Верди, Римской консерватории Санта Чечилия и Консерватории г. Тренто им. Бонпорти.

[4] Подразумеваются астрономические часы.

[5] И музыканты-инструменталисты могут выбрать, в частности, между «сольным исполнительством», «артистом оркестра» и «артистом камерного ансамбля».

[6] Правда, не все консерватории предлагают подобное разнообразие: например, в Миланской консерватории им. Верди есть специализация только по камерному пению.

[7] Специальность называется «Камерная вокальная музыка в эпоху Барокко».

[8] Более того, до последнего времени практика занятий с частным педагогом «поощрялась» возможностью сдачи экзаменов и получением диплома консерватории «экстерном» (*da esterno* или *da privatista*).

стом V. Со дня основания объединяет виднейших специалистов и остается одним из лучших центров высшей профессиональной подготовки музыкантов[9]. Работа Оперной студии (педагоги: Рената Скотто, Анна Ванди – вокал, Чезаре Скартон – сценическое мастерство, предусмотрены также часы работы с концертмейстером) рассчитана на четырехнедельный интенсивный курс (шесть дней в неделю), проводимый дважды в год (каждый студент имеет право обучаться не более двух лет). В конце каждой сессии планируются отчетные концерты, ежегодно в программе постановка оперы[10] при участии студентов инструментальных факультетов и хоровой студии (оркестр и хор).

Академия оперных певцов при театре Ла Скала, основанная Р. Мути в 1997 г., представляет собой двухгодичное повышение квалификации оперных певцов (наследует школе «Воспитанники Ла Скала» – «Cadetti della Scala» – задуманной А. Тосканини в 1950 г. с целью сохранения традиций итальянской оперы). Среди педагогов – Луис Альва, Ренато Брузон, Мирелла Френи, Лучана Серра и др., студенты академии имеют возможность участвовать в мастер-классах певцов с мировыми именами, среди них Тереза Берганца, Криста Людвиг, Лео Нуччи, Рената Скотто и др. Кроме многочисленных концертов в Италии и за ее пределами, силами учащихся осуществляется постановка на сцене Ла Скала, включенная в театральный сезон[11]. Еще одна немаловажная и привлекательная особенность данного заведения: бесплатное обучение.

Отбор в обе академии осуществляется на основании приемных экзаменов, ограничен возраст абитуриентов, наличие дипломов об образовании не требуется. Разумеется, наиболее серьезный конкурс в Академии Ла Скала, куда стекаются молодые певцы со всего мира. Поступление в консерватории выглядит гораздо более надежным мероприятием: и количество поступающих меньше, и уровень требований ниже. Сами итальянцы рассматривают консерваторию как единственный путь для получения государственного диплома (который дает право преподавать в государственных учебных заведениях, то есть тех же консерваториях, общеобразовательных школах т. д.), а не как ступень певческой карьеры.

[9] И единственная из «неконсерваторий» имеет право на выдачу дипломов и сертификатов государственного образца. Но лишь для инструменталистов. Оперная студия академии Санта Чечилия таким правом не обладает.

[10] В 2011 г. это была «Лисичка» Яначека, в 2012 – «Испанский час» Равеля и «Джанни Скикки» Пуччини.

[11] В 2011 г. – «Итальянка в Алжире» Россини, в 2012 – «Дон Паскуале» Доницетти, в 2013 планируется «Шёлковая лестница» Россини.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

В. Фролкин

РАСШИРЕНИЕ ПОНЯТИЯ «ИСПОЛНЕНИЕ» В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ АСПЕКТ

V. Frolkin

EXPANSION OF THE CONCEPT OF «PERFORMANCE» IN MODERN TERMS: INTERDISCIPLINARY ASPECT

Исторически, географически и культурно обусловленное расширение понятия «исполнение», используемого в музыке, наблюдается не только в иных исполнительских видах искусств, но и в любой другой успешной деятельности человека. Обобщающее понятие «исполнение», сложившееся сегодня в различных сферах человеческой деятельности, позволяет музыкантам, опираясь на более глубокую антропологическую базу, преодолевать узкие профессиональные рамки исполнительского процесса.

Ключевые слова: исполнение, эволюция взглядов на музыкальное исполнение, конвергентный подход, общая теория исполнения.

Historically, geographically and culturally constructed extension of the concept of «performance», that is used not only in the music and in the other performing arts, but also in any other successful human activity. Generalizes the concept of «performance», has formed today in various spheres of human activity, allows musicians, based on a deeper anthropological basis, to overcome the narrow scope of the professional performing process.

Key words: performance, evolution of views on the musical performance, convergent approach, general theory performance.

Исполнение является старейшей формой музыкальной деятельности. Указать точно время его происхождения невозможно. Стивен Дж. Митхен [13] считает, что самые ранние культурные «искорки» обнаруживаются в период среднего палеолита и около сорока тысяч лет назад достигают значительного развития в Европе в качестве первых предметов искусства. Опираясь на работы когнитивных ученых, Митхен утверждает, что эти «искорки» благодаря коалесценции элементов интеллектуально-технических, естественно-исторических, социальных и языковых, в свою очередь открыли дверь к развитию художественной и религиозной практики. Хотя археологи обнаружили инструменты, сделанные из костей мамонта ок. 18000 г. до н. э., самые старые известные формы записанной музыки зафиксированы на глиняных табличках в Месопотамии в период от 3000 до 2000 лет до н. э. Другие таблицы той же эпохи свидетельствуют о существовании инструменталистов и певцов. Древние египетские иероглифы, датируемые приблизительно 2400 г. до н. э., включают самые ранние из сохранившихся изображений музыкантов-исполнителей. Значительно более разнообразный и многочисленный иллюстративный материал оставили древние греки. Игра на музыкальных инструментах использовалась ими не только в качестве развлечения, но также для танцев и для сопровождения религиозных обрядов.

Современный обычай собираться вместе, чтобы послушать какую-либо музыку (музыкальное произведение), имеет сравнительно недавнее происхождение. Цели исполнения и слушания музыки были самые разные. В первую очередь исполнение музыки было формой *музыкального развлечения*, заполнявшего досуг знатных людей, покровителей (патронов). Иногда музыкальное исполнение почти полностью подчинялось иным целям: оформлению религиозных обрядов, танцам, военным целям и другим видам деятельности.

Музыка в религиозном обряде. Культуры во всем мире активно включают музыку в свои религиозные и церемониальные мероприятия. Евреи и ранние христиане использовали молитвенное пение, рассматривая его как средство возвышения духа и способ поклонения. В фукэ (секте японского буддизма) комусо (нищий священник) играет на флейтоподобном инструменте сякухати, рассматривая его как инструмент духовный, с помощью которого исполнителем достигается просветление. Нищенствующие монахи японской школы дзэн-буддизма комусо (букв. «монахи пустоты») также используют игру на японской продольной флейте в ходе медитативной практики (суйдзэн).

Жители Западной Африки народности еве – этнической группы в восточной части Ганы, Бенина и Того – уверены, что в жизни их направляют духи предков. Поэтому исполнение музыки они рассматривают как возможность влиять на свою судьбу через общение с духами предков. Поэтому похороны для народности еве это праздничное событие, а ритуал с участием барабанов, пения и танцев предоставляет, по их понятиям, душам предков успокоение и отдых. По наблюдению Шарлотты Дж. Фрисби [6], индейцы Навахо делают четкое различие между «исполнением», т. е. музицированием во время церемоний, и «игрой», под которой понимаются все другие виды музыкальной деятельности. Если участники межплеменной Native American Church смотрят на музыку исключительно как на молитву, то музыка в алжирской мозарабской мусульманской секте музыка попросту запрещена.

Музыка и танец. Музыка почти всегда является важным компонентом танца (и, конечно, во многих культурах танец и религия идут рука об руку). Обычно музыка помогает движениям танцоров. В своей простейшей форме музыка для танца поддерживает ритм и темп, различные другие аспекты музыкальной деятельности, в которых могут использоваться более тонкие жесты. Во многих случаях с помощью притопывания, свиста, хлопков или пения танцоры сами создают для себя аккомпанемент.

Музыка в армии. Со временем, когда размеры войсковых объединений становились слишком большими для того, чтобы использовать голосовые команды начальников, изобретались различные системы музыкальных сигналов. Некоторые из них имели определенные значения для указания на способ действия во время боя, иные и по сей день регулируют повседневную деятельность солдат (например, утренний подъем, отбой). Военные музыкальные оркестры и ансамбли призваны поддерживать боевой дух в войсках, и хотя к началу XX века живые музыканты редко использовались во время боевых действий, многие воинские части имеют оркестры или ансамбли, участвующие в военных парадах и использующих порой сложные перестроения во время игры.

Музыка в других контекстах. Музыкальное исполнение функционирует в качестве фона для многих других видов человеческой деятельности. Это колыбельные песни, обращенные к младенцам, вокальные, инструментальные и оркестровые выступления, предназначенные для развлечения населения. Это так называемая «меблировочная музыка» (Musique d'ameublement), основным принципом построения которой являлась произвольная повторяемость одной или нескольких звуковых ячеек (или тематической фразы) ничем не ограниченное число раз. Это «лифтовая» музыка (также известная как «muzak» или «погодная» музыка), включающая инструментальные аранжировки популярной музыки, предназначенной для проигрывания в торговых центрах, супермаркетах, телефонных сетях, круизных лайнерах, аэропортах, кабинетах дантистов и докторов. Эта музыка, основанная чаще всего на простейшей мелодии, так что она может быть незаметно перемотана в начало. Она, как выяснилось, производит определенный психологический эффект: медленная, более спокойная музыка склоняет людей не спешить и уделить больше времени прогулке по магазинам.

Существуют и другие формы «консервированной» музыки. Так, легкая ритмизованная «производственная музыка» оказывает благотворное воздействие на физическое состояние человека, снимает усталость, облегчает однообразную и физически тяжелую работу, поднимает тонус, иногда помогает ритмически организовать движения, делая их более точными и быстрыми. Поэтому там, где люди хотят сделать свой труд более радостным и имеют для этого возможности (к сожалению, многие производственные процессы связаны с шумом), они подбирают специальную музыку – приятную, негромкую, лучше инструментальную, она меньше отвлекает и как бы превращается в фон.

Иногда же исполнение музыки становится предметом особого внимания. В этом случае звучащую музыку в силу ее значительной художественно-эстетической ценности именуют «музыкальным искусством» (Art Music) или «классической музыкой». («Популярная музыка», как правило, меньше акцентирует внимания на артистизме и больше – на коммерческих качествах, хотя в отдельных случаях, разумеет-

ся, уровень художественных достижений в поп-музыке может быть очень высоким.)

Для исполнения классической музыки во многих случаях определялись специальные места (музыкальные комнаты, концертные залы, театры). Однако типы музыкальных исполнений существенно различались. Музыканты могут выступать со свободными импровизациями, представлять собственные интерпретации традиционного репертуара или стремиться воссоздать исторически правдивую передачу произведения искусства далекого прошлого столь точно, насколько это возможно. Соответственно, роль исполнителя может рассматриваться по-разному: как свободного агента композитора, интерпретатора, его «посла» или даже просто автомата.

Импровизация как исполнение. Различные методики музыкального образования, такие как «Эвритмика» Эмиля Жак-Далькроза или «Schulwerk» Карла Орфа, позволяют детям свободно импровизировать на инструментах или голосом, что представляется естественной для этого возраста. В большинстве культур зрители желают видеть импровизаторов высококвалифицированными специалистами. Поэтому импровизированные разделы исполнения имеют большой авторитет у публики. Каденции в инструментальных концертах, «соло» в джазе, таксим (taqsīm) – импровизационная инструментальная прелюдия к макаму в традиционной турецкой и арабской музыке (вокальный таксим обозначается термином «газель») – все это особенно интересные моменты для слушателей.

В западных и незападных традициях некоторые исполнители прежде, чем приступать к своей первой публичной импровизации, могут учиться у мастеров в течение многих лет. Исполнители в других культурах готовятся исполнению собственной импровизации также через пост и самоистязания. Индейцы североамериканских равнин (North American Plains Indians) ищут новые песни в видениях, в то время как индейцы Пима (Pima Indians) рассматривают импровизации как процесс «распутывания» песни уже присутствующей в сверхъестественном мире.

Конечно, в связи с ее спонтанной и ненотируемой природой, импровизация является одним из наиболее сложных аспектов музыки для исторического изучения. К тому же нет и не может быть всеобщего согласия относительно того, *что* представляет собой музыкальное исполнение, какова природа музицирования и слушания, которые значительно варьируется от культуры к культуре. Кроме того, параметры хорошего исполнения в равной степени трудно измерить. Многие философы, историки и исполнители обратили внимание на эту проблему, изучая разнообразные вопросы музыкальной эстетики и практику исторического исполнения.

Независимо от того, какой импульс (импровизация или передача партитуры) служит для исполнения произведения музыкального искусства, зрители, посетившие эту презентацию, привносят множество эстетических критериев, начиная от личных предпочтений до конкретной широкой осведомленности о культурных нормах. Слушательские оценки исполнения на основе их личных и коллективных отношений позволяют внести огромное разнообразие в восприятие отдельного исполнения и охарактеризовать его как хорошее или плохое.

Исполнителю невозможно предвидеть и реагировать на все индивидуальные стандарты, по которым его исполнение могло бы быть оценено. Как язвительно заметил Джерольд Левинсон, «для слушателя, у которого в уши вставлены затычки, очень громкое исполнение является наилучшим» [9, *382*]. Тем не менее, в большинстве случаев, в которых исполнители привносят «озвучивание» нотированной партитуры, их верность тексту этой партитуры часто является ведущей мерой их успеха.

Итак, исполнение музыки – самая важная форма ее существования, которая сложилась с момента возникновения музыки в человеческом обществе. Музыкальное исполнение всегда непредсказуемо. Несмотря на то, что оно тщательно планируется, результат никогда не бывает ясным до завершения процесса исполнения.

Любой аспект человеческого существования и деятельности (религиозный, художественно-эстетический, политический, физический и проч.) не спускается откуда-то с небес и не устанавливаются раз и навсегда; самые различные аспекты жизни и культуры являются условными, непостоянными и неустойчивыми; они непрерывно изменяются, эволюционируют, варьируются. Ведь цели, принципы и методы музыкального исполнения всегда подчинялись особым правилам, сформированных в тех или иных культурно-исторических условиях музицирования, в которых исторически складывался определенный стандарт для требуемой музыки (стиля), норм исполнения и поведения слушателей.

Последнее легко показать на примерах. Так, аудитория, слушающая симфонию, придерживается строгой тишины как условия исполнения до тех пор, пока не завершится заключительная часть многочастного произведения. При этом

она не реагирует на «разогрев» или настройку инструментов, предшествующую исполнению. Напротив, индийские слушатели могут спокойно отщелкивать ритм вместе с исполнителем *тала* (традиционный ритмический рисунок, неоднократно повторяющийся определенный ритмический цикл – *аварта*), а медленное импровизационное «исследование» *раги* или традиционного мелодического образца (*ālāpa*) воспринимается как неотъемлемая часть исполнения.

«Тихая» аудитория, внимающая звучанию оперы, может подбодрить певца за хорошее исполнение арии. И, в исключительных случаях, даже потребовать ее исполнение на бис. С другой стороны, джазовая аудитория, кажется, не желает себя стеснять ничем: слушатели могут преспокойно громко болтать во время исполнения, живо и непосредственно реагировать на отдельные проявления артистизма в ходе представления произведения, аплодировать после понравившемуся импровизационного соло.

Анализируя музыкальное исполнение в русле коммуникативного процесса, ряд исследователей полагали, что рассмотрение композитора в качестве «отправителя», слушателя – в качестве «приемника», а произведения – как «канала связи» страдает некоторым догматизмом. Разграничительные линии, которые имеются между основными элементами известной триады: композитор – исполнитель – слушатель, очень подвижны. Вот почему, несмотря на вполне ожидаемое поведение исполнителей и слушателей, определить «музыкальное исполнение» столь же трудно, как попытаться определить природу самой музыки. Огромное разнообразие человеческой музыкальной деятельности диктует разнообразные подходы к исследованию природы, целей и историко-культурных типов исполнения.

К тому же само понятие «музыкальное исполнение» со временем расширялось и обогащалось. В эпоху Средневековья под «хорошим» исполнением понимали исполнение, соответствующее законам теории музыки; оно, прежде всего, означало точное исполнение звуков по высоте и длительности. (Вспомним высказывание, приписываемое И. С. Баху: «На органе играть очень легко – следует только вовремя наживать нужные клавиши».) Прочное знание и выполнение математических, по сути, правил музыкальной теории было достаточным основанием для положительной оценки качества исполнителя.

Позднее, с появлением «теории аффектов» и акценте на музыкальной выразительности, на первый план в музыкальном исполнении выдвинулось умение пользоваться выразительными средствами. Была разработана даже «теория музыкального выражения» [1], призванная научить каждого музыканта «выразительно», эмоционально выражать сущность исполняемого музыкального произведения.

Но если адепты «теории аффектов» вели речь преимущественно о выражении основных «аффектов» в исполняемом произведении, то позднее на первый план выдвинулось требование показать ход развития музыкального образа, высветить все изменения его эмоционального состояния. Поскольку объектом внимания становились не только процессы, протекающие в музыке, но и в сфере социальной деятельности, в «человековедении» созрело представление о том, что основная задача музыкального исполнительства состоит в воздействии на сердце и душу человека с целью эмоционального и нравственного воспитания личности. Еще Иоганн Маттезон писал: «Ценность музыки, которая влияет на чувства, не подлежит сомнению. Она имеет целью трогать сердца слушателей; все же другие достоинства, которые она может иметь, зависят и образуются от сей главной ее цели, или же сравнительно с последней сие только пустяки и детская забава. С того момента, когда музыка трогает и проникает в душу достойного человека, она удивлению подлежит; дальнейших рассуждений не требуется» [11, *194*]. Вот почему И. Маттезон выражения «исполнять хорошо» или «исполнять правильно» связывает, прежде всего, с «эмоциями, а также со стилем, словами, мелодией, гармонией и т. д.» [10, *7*].

В дальнейшем значение понятия «музыкальное исполнение» продолжало расширяться и обогащаться, постепенно перерастая границы исключительно музыкального звучания. Так, композитор, музыковед, исполнитель, режиссер, дизайнер и поэт Захар Ласкевич (род. 1971) в своих творческих работах руководствуется опытом неевропейских (восточных) музыкальных культур, позволяющим значительно расширить «поле исполнения». «Согласно моему опыту в изучении ритуала исполнения, основанного на традициях других культур, – отмечает З. Ласкевич, – я уже давно понял, что „музыка“ гораздо больше, чем просто звук» [8]. В своей трехчастной музыкально-театральной композиции «ЗАУМЬ» (1993) он тесно объединил средства поэзии (эксперименты русских кубо-футуристов), музыки, театра, телодвижений и сценического антуража. По мысли Лацкевича, каждый вид искусства, представленный в исполнении, образует отдельный канал коммуникации, суммарное объединение которых усиливает их индивидуальное воздействие на зрителя / слушателя.

Эволюция норм и тенденций в музыкальном исполнении в рамках западноевропейской музыки, плюс освоение многообразных культур неевропейского типа, а также учет достижений в других исполнительских искусствах привели к значительному расширению значения понятия «исполнение», к мультимедийному (multimedia; от лат. *multum* – много и *media* – средства) использованию разнообразных выразительных средств, к применению многоканальной системы коммуникации, к расшатыванию классической коммуникационной системы (композитор – исполнитель – слушатель), к пересмотру стандартов исполнения и поведения слушателя в изменяющейся культурной среде.

Итак, исполнительство не случайно относят к «самой сложной области музыки» [12, *7*], в силу чего «в настоящее время мы все еще не имеем исчерпывающей теории исполнения» [4, *320*].

Тем не менее, музыкальное исполнение становится сегодня моделью для других видов человеческой деятельности. Так, на определенное родство музыкального исполнения и «исполнительской» практики адвокатов и судей еще в конце 1940-х годов обратил внимание Джером Франк. «Так же, как музыка не вполне совпадает с ее партитурой, но нуждается в исполнителе для ее реализации, точно так же в социальной практике закон не полностью совпадает с его письменными текстами, но нуждается в деятельности тех, кому доверено его исполнение и усилиями которых он должен быть реализован» [7, *1270–1271*]. Неслучайно американский юрист Джек Балкин уверенно заявляет, что «сегодня дирижер, больше, чем кто-либо другой из музыкальных деятелей, формирует нашу жизнь и мысль» [3, *5*]. Он говорит о том, что по аналогии с музыкой или драмой, закон лучше всего можно понять как исполнение – т. е. действие, вытекающее из содержания текстов, а не сами тексты. Иначе говоря, в юриспруденции четко различаются «закон в книгах» и «закон в действии». Подобно тому, как музыка, записанная нотами, не идентична музыкальной практике, так и юридические тексты сами по себе не являются социальной практикой закона. Подобно музыке, закон требует преобразования текста в предписанные поведения людей. Причем закон (как произведение музыкальное или драматическое) существует только в реальном действии, а социальная практика состоит не только из текстов, но включает и их реализацию (исполнение).

Поскольку закон (как и музыкальное произведение) направлен на публику, особая ответственность ложится на интерпретаторов, которые должны убедить аудиторию и общественность в обоснованности своей концепции и убедительности трактовки. Вот почему лучшими образцами правовых исполнителей являются не профессора права, но люди, определяющие и решающие (часто в очень несовершенных обстоятельствах), какое конкретное значение имеет юридический текст в социальном контексте.

В итоге, всё большее количество исследователей склонны полагать, что сопоставление и сравнительное исследование закономерностей музыкального исполнения способно помочь в понимании сущности закона.

Начиная с середины 90-х годов в науке повсеместно всё более утверждается так называемый конвергентный подход (converging – от англ. сходящийся, собирающийся вместе, объединенный общими интересами), который сегодня уже широко применяется в исследованиях проблем культуры, социологии, менеджмента, инновационной экономики и др. Как отмечает один из разработчиков этой концепции Майкл Роко, «самые разные области деятельности, казавшиеся ранее далекими и разделенными… стали неожиданно „переплетаться“, воздействовать друг на друга и проявлять синергизм, то есть отчетливую тенденцию к слиянию с биологическими, информационными технологиями и подходами, что привело уже к серьезной научной концепции о конвергенции ряда научных дисциплин» [2, *285*]. Добавим, концепция конвергентных технологий открыта для процесса интеграции с системотехникой, теорией сложных систем и далее – с гуманитарным знанием в его междисциплинарном измерении.

Всё большее число ученых стали склоняться к мысли о возможном и необходимом создании *трансдисциплинарной теории интерпретации*, которая в целом может быть применена к любому виду деятельности, ко всякого рода текстам. Ричард Рорти, к примеру, отмечал, что «хотя стандарты правильного исполнения в различных дисциплинах несколько отличаются между собой и ни философия, ни любая другая дисциплина не может их навязывать, становится необходим их поиск за пределами узких дисциплинарных границ… что в современной науке становится все более необходимым и что соответствует требованиям современной практики» [14, *79*].

В русле конвергентного подхода стали возникать попытки обобщения теории и практики исполнительских искусств, к которым принято относить театр, музыку, танец, кино, зрелищный спорт, радио, телевидение, а также родственные им и смешанные формы деятельности. Проана-

лизированы самые разнообразные виды человеческой деятельности с точки зрения условий исполнительства, а частные теории об исполнении были «объединены» в опоре на некоторую единую теоретическую основу. Появились новые междисциплинарные области знания: Performance Studies и Job Performance, основанные на общей антропологической основе, характерной для любой деятельности человека. В последнее время участились попытки создания обобщающей теории исполнения (Судхир В. Сохони, Элизабет Белл, Колин Тэлбот и др.).

Одна из последних принадлежит американскому профессору Дону Элгеру [5]. Общие ее положения таковы. Фундаментом теории человеческого исполнения (Theory of Performance Humans) является способность к значимым (порой чрезвычайным) достижениям. Отсюда «исполнять – значит производить в ходе деятельности ценные (значимые) результаты» («To perform is to produce… valued results»). Исполнение означает сложный ряд действий, которые объединяют знания и навыки для получения ценных результатов. Действительно, в самом понятии «исполнение» заложен «высокий» положительный смысл. Беспорядочное бренчание на музыкальном инструменте или небрежное напевание мелодии не принято именовать «исполнением». Говоря об исполнении, мы подразумеваем достаточно высокий уровень мастерства музыканта, некоторую законченность в его игре или пении, наличие в них какого-либо положительного качества. Иначе говоря, использование термина «исполнение» в музыке предполагает наличие определенного мастерства музицирующего, то есть одновременно указывается на наличие некоторого качества исполнения.

Исполнение возможно в самых разных областях человеческой деятельности. Актер, повышающий уровень своего исполнения, способен быстрее выучивать роли, играть более разнообразные роли и производить более глубокое и значимое воздействие на аудиторию. Менеджер, достигающий высокого уровня исполнения, способен лучше, с большей эффективностью организовывать людей и ресурсы, получать более качественные результаты в более короткие сроки. Юрист, достигший более высокого уровня исполнения, может провести правовое исследование к более быстрому, более тщательному, основательному и более глубокому исполнению. Не случайно в юриспруденции прочно укрепились понятия «исполнение закона», «исполнение наказания».

Современная передовая организация ориентирована на «исполнение», особенно в эпоху глобализации, когда компании хотят производить там, где это дешевле и продавать там, где можно получить самую выгодную цену. Это приводит к огромному количеству проблем, ибо способ, которым компании занимались бизнесом раньше, полностью отличается от того, каким образом это делается сегодня. Стратегии разные, экологические проблемы разные, культуры разные и поэтому потребители и люди, которые являются сотрудниками, – иные. Однако, несмотря на множество различий, один аспект остается неизменным: качество исполнения.

Оптимизации, улучшению исполнения способствуют три важнейших фактора:

– профессиональная подготовка исполнителя (знания, умения и навыки);

– погружение в обогащенную среду;

– рефлексивная практика исполнителя.

Общее правило для исполнения любой деятельности: рост качества проявляется в результатах деятельности, продукты которой являются более эффективными, порой даже превышающие ожидания заинтересованных сторон.

Итак, закономерности, наблюдаемые в области исполнительских искусств, являются аналогичными закономерностям успешной деятельности в других областях человеческой жизни. Тщательный анализ и сопоставление условий и обстоятельств исполнения в различных сферах человеческой деятельности способствует более глубокому осмыслению сущности исполнительства как обобщающей категории всех явлений жизни человека. Использование широкого обобщающего понятия «исполнение» выводит музыкантов за узкие профессиональные пределы и подводит под исполнительский процесс более глубокую, сущностную и основательную антропологическую базу.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Люси М*. Теория музыкального выражения: Акценты, оттенки и темпы в музыке вокальной и инструментальной / пер. с фр. В. Чечотт. – СПб.: Бессель и К, 1888 – Репринтное воспроизведение изд.: *Ли*броком, 2012.
2. *Роко М*. Конвергенция и интеграция // Фостер *Л*. Нанотехнологии: Наука, инновации и возможности. – М.: Наука, 2008.
3. *Balkin J. M.*, *Levinson S*. Law as Performance in Law and Literature: Current Legal Issues 729–751 (Michael Freeman & Andrew D. E. Lewis eds.; New York: Oxford University Press, 1999).
4. *Danuser H. at al.* (eds.). Neues Handbuch der Musikwissenschaft. – Bd. 11: Interpretation. – Laaber, Laaber, 1992.
5. *Elger D*. Theory of Performance. – University of Idaho Faculty Development Serie, 2012.
6. *Frisbee Ch. J*. «An Approach to the Ethnography of Navajo Ceremonial Performance». In The Ethnography of Musical Performance, edited by Norma McLeod and Marcia Herndon. – Norwood, Pa.: Norwood, 1980.
7. *Frank J*. Words and Music: some Remarks on Statutory Interpretation, 47 Colum. Law Rev. 1264 (1947).
8. *Laskewicz Z*. ZAUM: words without meaning or meaning without words? Towards a Musical Understanding of Language. Paper presented at the International Summer Congresses for Structural and Semiotic Studies, Imatra, Finland. – June 10–16. – 1995. [Электронный ресурс] // Nachtschimmen.eu URL: nachtschimmen.eu›zachar/composer/9301_ZAU.htm
9. *Levinson J*. Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics. Ithaca. – N. Y., and London: Cornell University Press, 1990.
10. *Mattheson, J*. Der vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworffen. – Hamburg, 1739.
11. *Mattheson J*. Grundlagen einer Ehren-Pforte, worin der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler u s. w. Leben, Werke, Verdienste u s. w. erscheinen sollen. – Hamburg, 1740.
12. *Mazzola G*. Musical Performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies, Springer-Verlag Berlin – Heidelberg – Dordrecht – London – New York, 2011.
13. *Mithen S*. The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science. – London and New York, 1996.
14. *Rorty R*. Philisophy and the Mirror of Nature. – Princetin: Princeton University Press, 1979.

Е. Мальцева

АЛЕКСАНДР ЗИЛОТИ – МУЗЫКАНТ-ПРОСВЕТИТЕЛЬ: РЕПЕРТУАР ПИАНИСТА

E. Maltseva

ALEXANDER SILOTI – MUSICIAN-EDUCATOR: REPERTOIRE OF PIANIST

Обширный репертуар Зилоти-пианиста включал фортепианные сочинения различных эпох и жанров. В статье впервые представлен наиболее полный репертуарный список и дана оценка просветительской деятельности Зилоти-пианиста.

Ключевые слова: А. Зилоти, пианист, репертуар, Бах, Бетховен, Шопен, Лист, русские композиторы.

Extensive repertoire of Зилоти-pianist included the piano compositions of different epochs and genres. In the article for the first time presented the most complete repertoire list and an assessment of educational activities Зилоти-pianist.

Key words: A. Siloti, pianist, repertoire, Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Russian compositors.

Александр Ильич Зилоти (1863–1945) – выдающийся музыкальный деятель своего времени – пианист, ансамблист, педагог, редактор, автор обработок и транскрипций, дирижер, создатель и руководитель концертной организации «Концерты А. Зилоти», деятельность которой в начале XX века во многом определяла развитие музыкальной жизни Петербурга и всей России. Но настоящую известность Зилоти получил как пианист. Будучи одним из ярких учеников Н. Рубинштейна и Ф. Листа, он в течение более чем пятидесяти лет с громадным успехом играл на концертных площадках России, Европы и Америки.

Многие современники отзывались о Зилоти как о несомненном явлении в фортепианном исполнительстве, как о редком таланте, отмечали, что он входит в число выдающихся пианистов современности, ставили его в один с Шаляпиным, Кусевицким, Рахманиновым, Скрябиным, Н. Метнером (подробнее о Зилоти-пианисте см. [41, *48–49*]).

Индивидуальные особенности музыканта определяются не только тем, *как* он играет, каковы отличительные черты его исполнительского стиля, но и *что* он включает в свои концертные программы. Известно, что были пианисты, отдающие предпочтение одному или нескольким композиторам или одному из музыкальных стилей, как, например, А. Шнабель, Г. Гульд, А. Любимов. Другие исполнители стремятся к более полному охвату музыкальных направлений и жанров.

Репертуар Зилоти-пианиста был обширен и разнообразен, но в своих пианистических пристрастиях он был далеко не «всеяден». Рассмотрим в порядке исторического развития клавирной и фортепианной музыки, что Зилоти включал в свои программы как пианист, чему он отдавал предпочтение и мимо чего проходил.

Из клавирной музыки XVIII века он исполнял всего несколько сочинений Ж. Рамо, Л. Дакена, Д. Скарлатти. В состав программ пьесы клавесинистов попадали эпизодически и, как правило, являлись составной частью «блока» классической музыки. Так, в концерте 6 марта 1883 года музыкант исполнял подряд произведения Генделя, Скарлатти (Сонатина f-moll), Бетховена, через год – аналогичное сочетание: Бах, Скарлатти (Пастораль), Бетховен. В 1895 году Гендель в исполнении Зилоти соседствует с Дакеном («Кукушка») и Рамо (Гавот). Объяснение столь редкому обращению Зилоти-пианиста к утонченному и изысканному стилю клавесинистов опосредованно высказал А. Оссовский: «Мелочей он избегает. Как огромная рука его мало приспособлена к филигранным рисункам, так и весь размашистый склад его природы раздавил бы собой хрупкие музыкальные безделушки» [45, *285*]. Истинный же интерес Зилоти к музыке старинных композиторов проявился в XX веке, когда их имена почти не встречаются в программах его сольных выступлений, но регулярно звучат в симфонических «Концертах А. Зилоти», часто в его переложении и редакции (Куперен, Рамо, Ф. Э. Бах, Корелли, Вивальди).

Исходя из имеющихся программ и афиш концертов, сочинения Генделя в репертуаре Зилоти были представлены достаточно скупо –

Сюиты № 3 d-moll и № 8 f-moll. Клавирное же творчество И. С. Баха занимало исключительное место в исполнительской деятельности Зилоти. В начале артистического пути сочинения Баха Зилоти играл редко и, в основном, желая наиболее полно представить «классическую» часть программы, что было традиционным для большинства романтических пианистов. Возможно, в конце XIX века он понимал и неподготовленность современных ему слушателей к восприятию произведений Баха. Отметим, что возрождение или, скорее, знакомство русских музыкантов и только потом публики с музыкой Баха началось во второй половине XIX века (подробнее см. [40]).

Объяснение нечастому появлению произведений Баха в программах молодого пианиста дал сам Александр Ильич. В 1926 году 63-летний музыкант говорил: «Я до сих пор ученик по отношению к этой великой музыке, поскольку я все еще не знаю ее надлежащим образом. Я только начинаю понимать и чувствовать ее глубокий, внутренний смысл. Мне было более сорока лет, когда я пришел к пониманию истинного величия мастера и познал, как должна исполняться эта музыка. <…> Но, чтобы эти слова не препятствовали молодым студентам и исполнителям, которым нравится музыка Баха, я спешу сказать, что я поддерживаю их в значительном и глубоком изучении произведений этого великого мастера, это исследование однажды принесет богатые плоды, когда опыт подготовит почву и оплодотворит ее»[1] [56, *120–121*][2].

О том, что молодые музыканты в силу возраста, которому часто свойственно увлечение яркой, эффектной виртуозной музыкой, не готовы проникнуть в глубину и мудрость, а подчас изящество и простоту баховских произведений, говорил и мудрый Антон Рубинштейн. В самом начале артистической карьеры Зилоти после одного из удачных концертов он сказал: «Вот когда вы сыграете Хроматическую фантазию и фугу Баха и будете иметь такие же аплодисменты, как после Рапсодии Листа, тогда вы будете вправе сказать, что вы умеете играть на фортепиано». Тогда Зилоти воспринял это «как брюзжание старого человека», и только много позднее «оценил всю глубину этого мнения» [22, *68*]. Впоследствии его исполнение Баха, в том числе Хроматической фантазии и фуги, вызывало восторженные отклики как публики, так и музыкальных рецензентов.

«Открыв» для себя Баха после 40 лет, Зилоти становится восторженным почитателем, страстным пропагандистом и «убежденным проповедником» [45, *286*] его музыки. С начала 900-х годов он постоянно включал сочинения Баха в программы своих сольных выступлений[3].

Опираясь на известные нам афиши, программы и отзывы на концерты, перечислим исполненные пианистом произведения лейпцигского кантора: Фуга a-moll, отдельные прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира», Английская сюита g-moll, Хроматическая фантазия и фуга, партия клавира в Бранденбургских концертах №№ 4 и 5, Концерты D-dur и F-dur для клавира с оркестром, Прелюдия и фуга g-moll и Хоральная прелюдия e-moll в переложении Т. Санто, Пассакалия c-moll в концертном переложении Э. д'Альбера, Чакона Баха–Бузони, а также ряд сочинений Баха в переложении и редакции самого Зилоти: Органная прелюдия, Прелюдия h-moll, Жига из Сюиты B-dur, Фантазия c-moll, десять Прелюдий из «ХТК», Прелюдии к Кантатам №№ 29 и 35, Прелюдия из Сюиты для виолончели соло Es-dur. С уверенностью можно утверждать, что список этот значительно шире, в том числе благодаря многочисленным (около 50-ти) транскрипциям баховских сочинений, сделанным Зилоти в разное время и, безусловно, исполненным их создателем.

Из переписки Зилоти с В. Коломийцовым становится ясно, что зарубежная пресса и публика высоко оценила Баха в исполнении Зилоти: «Мой Иоганн Себастианович произвел на них [публику] громадное впечатление, музыканты говорят, что такого простого, поэтичного, настоящего Баха они не слушают у себя. Вообще (мне как-то странно), я что-то вроде *hors concourse и hors critique* [вне конкурса и вне критики (фр.)] здесь стал; говорят, я прежде *так* не играл…» [24, *176–177*].

По истечении нескольких лет активной пропаганды Зилоти баховских сочинений и российские музыкальные критики на редкость единодушно стали отмечать первенство Зилоти в этой олласти. В 1912 году Гр. Пр[окофьев] от-

[1] В этой связи интересно суждение ученика Зилоти в Московской консерватории К. Игумнова, высказанное им уже в зрелые годы и во многом совпадающее с позицией учителя: «Как играть Баха? Прежде всего, ему надо посвятить много лет. Конечно, Баха играть очень полезно. Но порой мне кажется, что, когда его сочинения дают играть в излишне большом количестве людям в ранней молодости, этим не достигают должных результатов» [42, *393*].

[2] Здесь и далее перевод иностранных источников осуществлен автором статьи, исключения оговариваются отдельно.

[3] Параллельно с Зилоти активную просветительскую деятельность в Европе и США, направленную на возвращение произведений Баха на концертную эстраду, вел Ф. Бузони. В Россию как состоявшийся музыкант он приезжал в 1912 и 1913 гг., до этого пианист выступал с концертами в Москве только один учебный год – 1890/91, будучи профессором Московской консерватории.

мечал: «Баха играет г. Зилоти удивительно; мы смеем думать, что г. Зилоти единственный у нас в России пианист, так глубоко понимающий „великого Себастиана“. Чакону в переложении Бузони пианист играет с совершенством, переходящим пределы талантливого» [46, *195*]. Год спустя Б. Тюнеев в рецензии на один из концертов резюмировал, что Зилоти «большой почитатель Баха, и, как неоднократно мне приходилось говорить, – лучший исполнитель и интерпретатор его у нас в России» [51, *961*].

Именно после прослушивания Баха в трактовке Зилоти публика и рецензенты отмечали безусловную любовь исполнителя к баховскому творчеству. З. Прибыткова отмечала, что «Зилоти безгранично любил Баха, он буквально упивался его красотами… не уставал изумляться его великолепным, то нежно-лирическим, то величественно-грандиозным мелодиям, и понятно поэтому, что Зилоти, как никто, сумел проникнуть в поэзию музыки Баха» [47, *10–11*]. После исполнения двух прелюдий Баха на *bis* в одном из концертов[4] В. Каратыгин заметил: «А вот в Баха он влюблен (как и я), это сразу по игре слышно» [36].

Опираясь на имеющиеся программы и рецензии концертов, отметим, что единичными сочинениями были представлены в репертуаре Зилоти-пианиста произведения Моцарта. Среди них – Гавот из оперы «Идоменей» и Вариации на тему французской песни «Ah! vous dirai-je, maman» (оба сочинения в переложении Зилоти), а также Концерт Es-dur для двух фортепиано с оркестром, исполненный впервые в России Зилоти в ансамбле с С. Танеевым под управлением В. Сафонова в 1890 году в Москве. Не удалось найти ни одного упоминания об исполнении Зилоти сочинений Гайдна. Исключение, точнее, минимизация в репертуарном списке пьес ранних классиков объясняется, вероятно, несколькими причинами. Это и, как уже отмечалось, «размашистый склад природы» Зилоти. Это и характерный для большинства пианистов романтической эпохи прием rubato с его неизбежными ускорениями и замедлениями, в то время как метроритмическая основа Гайдна, Моцарта и раннего Бетховена сопротивляется темповым изменениям. Пианисты XIX – начала XX века, безусловно, это чувствовали и довольно редко включали в свои программы сочинения венских классиков.

Возможно, что, как и его наставник Н. Рубинштейн, Зилоти полагал, что «эти вещи трудно играть, потому что их надо играть безукоризненно» [14, *200*]. По высказыванию Зилоти, сохраненному его учеником Б. Декстером, «Моцарт требовал предельной утонченности» и проработки [57, *19*]. Это не значит, что Рубинштейн и Зилоти позволяли себе сочинения других авторов, в частности романтиков, играть «небезукоризненно». Пианисты романтического направления стремились к яркости, масштабности, броскости интерпретации, отсюда – театральность исполнения, виртуозность, обильная педализация, темповые изменения. Сочинения же Моцарта отличаются прозрачностью фактуры, где мало нот, но каждый звук индивидуален, где ничего нельзя скрыть педалью или мощью звучания. И, конечно, пианисты тех лет с той или иной долей достоверности умели это делать, но эту хрупкость и изысканность не всегда была готова слышать с концертной эстрады публика того времени. Л. Баренбойм также отмечал, что, отчасти, репертуарные требования аудитории, в те годы отдававшей предпочтение романтическим пианистам, определяло особенности составления концертных программ исполнителями [14, *200*].

Несмотря на редкое обращение Зилоти к музыке Моцарта, критики отмечали, что его исполнение отличалось «вдумчивым и академичным прочтением классики», а его игра сочинений Моцарта «точна в выражении и ясна по структуре» [55, *204*].

Вероятно, по тем же причинам Зилоти не включал в свои программы и ранние опусы Бетховена, но его более поздние произведения играл всю жизнь. Концерт № 5 и Соната ор. 101 были в числе сочинений, подготовленных Зилоти после окончания консерватории для занятий с А. Рубинштейном в 1881 г. В программу одного из последних выступлений в Америке в 1936 г. с оркестром Джульярдской школы также был включен «Императорский» концерт Бетховена. Помимо этого Зилоти исполнял 12 Вариаций на русскую тему, Сонаты ор. 27 № 2, ор. 28, ор. 31 № 2, ор. 109, ор. 111 и Концерт № 4.

Если в самом начале карьеры артиста критики отмечали, что «интерпретация Бетховена еще не вполне удается Зилоти», и, ссылаясь на его юный возраст, добавляли, что «это не более как вопрос времени» [49, *7*], то в дальнейшем он был признан одним из лучших исполнителей Бетховена. Уже в 1886 г. В. Третьякова[5], имевшая прекрасное музыкальное воспитание, восхищенно отмечала, что Зилоти

[4] Интересно, что на *bis* сочинения Баха Зилоти играл достаточно часто и смело. Бах мог звучать после, например, Первого концерта Чайковского, что рецензент оценил так: «Последовательность довольно неожиданная, но в равной степени и приятная: впечатление от этой музыки осталось прекрасное» [16, *9*].

[5] Вера Павловна Третьякова – дочь знаменитого мецената, основателя Третьяковской галереи Павла Михайловича Третьякова, впоследствии жена А. И. Зилоти.

играл Сонату E-dur, ор. 109 «так серьезно, просто, чудесно!» [32, *226*]. Об исполнении этой же Сонаты позднее писал В. Коломийцов: «А труднейшая и потому очень редко исполняемая соната Бетховена (ор. 109) пленяет и сердце, и ум глубиной драматизма, богатством языка и фантазии» [38].

Пятый концерт Бетховена появлялся на афишах Зилоти-пианиста очень часто и на протяжении всей творческой жизни. Отзывы об исполнении, как правило, имели восторженный оттенок. После гастролей Зилоти в Англии в 1895 г. В. Зилоти писала, ссылаясь на лондонскую газету «Times», что «исполнение бетховенского 5-го концерта считается идеалом, классическим, и лучше этого не могут себе вообразить» [33, *364*]. И российские критики отмечали серьезность, вдумчивость и «благоговение [Зилоти] пред великим произведением», а также полную самоотдачу исполнителя, который «принес все свое дарование и огромную технику на служение художественной идее бетховенского концерта» [44]. Я. Витол вспоминал: «Редко я так лакомился, как во время исполнения им концерта Es-dur Бетховена и „Dance macabre" Листа» [19, *90*].

Произведения ранних романтиков в программах Зилоти, видимо, занимали скромное место. Известно, что из Мендельсона он исполнял «Серьезные вариации» и Скерцо e-moll, из Шуберта – Музыкальные моменты, Экспромты, Вариации и Анданте с вариациями[6]. В интерпретации Зилоти сочинений Шуберта современников подкупала проникновенность, тонкость, он «как никто давал чувствовать неоцененное очарование музыкальной поэзии Шуберта», «кристальная ясность и чистота шубертовской музыки были близки кристальной чистоте и ясности души и музыкального склада Зилоти» [47, *7*]. Вдохновленные игрой музыканта, рецензенты часто не пытались выяснять, что получилось у пианиста или где он был недостаточно убедителен в исполнении, они вдохновлялись поэтическим содержанием произведения, правдиво переданным пианистом, и именно о нем рассказывали своим читателям. Так, В. Коломийцов отмечал, что Вариации Шуберта «были прослушаны с большим наслаждением», они «прелестны в своей душистой свежести; они чаруют красотой, задушевной мягкостью музыкальных контуров и полны сохранившейся жизненной силой» [38].

К фортепианному творчеству Шумана и Брамса Зилоти обращался также редко. В известных нам программах концертов находим «Des Abends» и «Warum?» из «Фантастических пьес», Новеллетту из «Пестрых листков», Сонату № 1 fis-moll, «Симфонические этюды» Шумана, а также Вариации на тему Шумана и Интермеццо ор. 118 № 2 Брамса. Была выучена и «Крейслериана» Шумана при подготовке к урокам с А. Рубинштейном, но остается неизвестным, играл ли он ее публично. Немногочисленность же сочинений Брамса, вероятно, объясняется тем, что Зилоти и в конце своего творческого пути, восхищаясь симфоническим творчеством немецкого композитора, считал его фортепианные произведения «непианистичными» («unpianistic») [57, *19*]. Отметим, что многих последователей Листа (среди них – С. Ментер, В. Тиманова, А. Рейзенауэр, А. Грюнфельд) объединяло, по мнению Я. Евдокимова, «полное пренебрежение к сочинениям Брамса. Все они – ученики Листа и, надо думать, не раз имели возможность убедиться в его более чем прохладном отношении к Брамсу» [21, *166*].

Из зарубежных композиторов XIX века музыка Шопена и Листа занимала лидирующее место в репертуаре Зилоти. Шопен был одним из любимых композиторов Зилоти, это было слышно в его исполнении, что и отмечали критики: «Играя своих любимых художников [Баха и Шопена], артист невольно увлекся и во многом… доставил художественное наслаждение, которому не часто приходится радоваться в наше время» [8, *1010*]. Шопен был любимым композитором не только у Зилоти, многие известные пианисты того времени, отвечая на вопрос американских журналистов о том, «что составляет в музыке „любимое"», отдали предпочтение шопеновским сочинениям. Были выбраны следующие произведения: И. Падеревский – Баллада As-dur и Фантазия, Э. Зауэр, Л. Годовский и М. Гамбург совпали в выборе – Соната b-moll (особенно Похоронный марш)[7] [6].

Как писал в 1919 г. немецкий музыковед В. Ниман, «все великие виртуозы фортепиано в наше время играют Шопена, среди них есть отличные шопенисты». В число «великих исполнителей Шопена», наряду с Э. Зауэром, М. Розенталем, В. Сапельниковым, Т. Карреньо, В. Ниман включает и имя Зилоти [58, *48*][8].

В репертуарном списке Зилоти-пианиста были представлены практически все жанры фортепианной музыки Шопена: Прелюдии, Ноктюрны, Этюды, Мазурки, Экспромты, По-

[6] В одной из программ указано – «Вариации», в другой – «Анданте с вариациями»; какие именно циклы исполнял Зилоти, выяснить не удалось.

[7] Помимо сочинений Шопена в число «любимых» попали Фантазия Шумана (М. Гамбург), Прелюдия и фуга D-dur Баха–Бузони (П. Грейнджер) и Концерт № 2 Брамса (Р. Булиг) [6].

[8] Перевод Е. Сурина.

лонезы, Баркарола, Фантазия, Баллады, Скерцо, Сонаты b-moll и h-moll, Концерт e-moll.

Листа Зилоти всегда помнил, боготворил, восхищался им как личностью и как музыкантом, всю жизнь проповедовал его идеи, пропагандировал его музыку и был одним из лучших исполнителей сочинений своего учителя. Безусловно, что имя Листа и его сочинения были любимы Зилоти, близки ему и по художественному содержанию и в техническом плане и, практически, ни один из концертов Зилоти-пианиста не обходился без пьес его великого учителя. В концертах в исполнении Зилоти звучали следующие сочинения Листа: «Утешения», Рапсодии (особенно часто – №№ 2, 4, 5, 9, 12, 14), Концертный этюд Des-dur, пьесы из циклов «Годы странствий» и «Поэтические и религиозные гармонии», «Мефисто-вальс», «Соната по прочтении Данте», Фантазия «Скиталец» Шуберта в транскрипции Листа, «Пляска смерти», Концерты №№ 1и 2.

Подобно тому как произведения Листа нередко обрамляли сольную программу артиста[9], они и связали своеобразной аркой весь его пианистический путь. «Пляска смерти» Листа была исполнена им в марте 1883 г. в концертах ИРМО памяти учителя Зилоти – Н. Рубинштейна[10], а через короткое время в Веймаре была представлена и автору. Это же сочинение вместе с фантазией «Скиталец» Шуберта–Листа составили программу юбилейного концерта Зилоти в Америке в 1930 г., посвященного 50-летию дебюта его выступления с оркестром и в честь его другого учителя и наставника – Листа. Особым смыслом был наполнен и последний концерт Зилоти, который стал повторением первого, состоявшегося в Лейпциге осенью 1884 г. с целью пропаганды сочинений Листа и в присутствии композитора. Спустя 52 года, осенью 1936 г. в честь 125-летия со дня рождения и 50-летия со дня смерти Листа, Зилоти исполнил ту же программу, что играл для Мастера – Концерт A-dur и «Пляску смерти».

Анализируя отзывы на концерты Зилоти и воспоминания современников, приходим к выводу, что если исполнение сочинений других композиторов и вызывало порой разноречивые оценки, то его трактовка и мастерское воплощение произведений Листа, а впоследствии и Баха, единодушно восхищали и убеждали слушателей. Более того, Зилоти отдавали пальму первенства как лучшему исполнителю сочинений Листа. Уже через год после начала занятий Зилоти у Листа критики отмечали: «Не может быть сомнения в том, что г. Зилоти почерпнул непосредственно от Листа тайну передачи, скрывающуюся между нот и строк композиции»; «г. Зилоти признан, по-видимому, быть истолкователем композиций Листа; это задача, представляющая, помимо своего художественного значения для рус[ской] публики, все задатки широкого художественного развития для самого артиста…» [49, *7*].

З. Прибыткова вспоминала отклики русских рецензентов в 1885 г.: «Лист – это стихия Зилоти» [47, *8*]. По словам В. Зилоти, после концертов музыканта в Германии в 1892 г., все, кто помнил выступления великого романтика, отмечали, что «игра Листа есть вполне настоящая игра Саши [Зилоти]», и «что никто не напоминает его [Листа] так в передаче произведений» [34, *358*].

Позднее, в Америке, публика и критики словно понимали, что через Зилоти они находились на «прямой связи» с личностью и духом самого Листа. После выступления Зилоти в 1930 г., имевшего «ошеломляющий успех», пресса отмечала: «Зилоти играл сочинения Листа так, как если бы они были написаны для него», «Там, где Зилоти, мы находим и Листа… Зилоти до сих пор остается одним из самых значительных проповедников взглядов Листа. Он знает его музыку с тонкостью и основательностью и, вероятно, не имеет себе равных среди живущих интерпретаторов» [55, *209–210*].

Приведем несколько отзывов, касающихся исполнения Зилоти листовских сочинений.

Фантазия «Скиталец» Шуберта–Листа: «Как всегда, игра Зилоти доставила глубокое наслаждение слушателям»; «центр тяжести этой пьесы – в технических эффектах, столь любимых Листом, и которым мастерское исполнение Зилоти придавало надлежащую выпуклость» [18; 4, *905*].

«Пляска смерти»: «…чудесным „Danse macabre“ *Листа* г. Зилоти неоднократно восхищал

[9] Весьма показательна программа концерта Зилоти 22 марта 1884 г. (дирижер С. Танеев). Первое отделение: Лист. Концерт № 2; Шуберт. Лесной царь (М. П. Коровина); Бах. Фуга a-moll; Скарлатти. Пастораль; Бетховен. Соната № 17. Второе отделение: Моцарт. Увертюра из оперы «Похищение из Сераля»; Лист. Соната по прочтении Данте, Романсы (М. П. Коровина); Шопен. Баллада As-dur; Чайковский. Баркарола; Лист. Пештский карнавал.

[10] Интересно, что именно Н. Рубинштейн «возродил» эту пьесу Листа из забвения. До этого даже в исполнении Г. Бюлова «Пляска смерти» не имела успеха у публики. Лист, чрезвычайно ценивший Н. Рубинштейна, в письме к К. Виттенштейн писал: «Эта вещь в какие-нибудь пятьдесят страниц, исполнение которой длится минут двадцать, некогда потерпела полное фиаско. Николай Рубинштейн извлек ее из заточения и с большим блеском играл в Москве и в Варшаве. Теперь она приобретает шансы на успех и заслужила одобрение некоторых хороших знатоков и публики» [43, *266*]. Об этом же рассказывал Лист и самому Зилоти, когда тот впервые сыграл ему «Пляску смерти» [22, *47*].

нас. Прежде исполнение его составляло привилегию г. Лаврова и всегда печатно восхищало Стасова; теперь исполнение „Пляски“ сделалось такой же привилегией г. Зилоти, но печатно не восхищает Стасова, хотя г. Зилоти играет ее с бóльшим мастерством и художественностью»; «героем вечера оказался Зилоти, сыгравший „с большим артистическим размахом“»; «индивидуальность Александра Зилоти захватила аудиторию с первых нот его вдохновенной игрой „Пляски смерти“ Листа» [12, *1278*; 9, *27*; 55, *201*].

«Мефисто-вальс»: «…сыгранный блестяще, местами с тем подъемом, на который рассчитывал в этой дьявольской музыке аббат Лист»; «но все это [предыдущая часть программы] померкло и стушевалось перед бесподобно сыгранным г. Зилоти „Мефисто-вальсом“ Листа»; «существуют ли другие пианисты, которые понимают эту пьесу как Зилоти? Может быть, но мы их не знаем» [13, *1051*; 38; 55, *211*].

Из других западных композиторов Зилоти в разное время исполнял Арию и Концерт a-moll Грига, Этюд Fis-dur и «Zigeunerweisen» К. Таузига, Концерт № 2 К. Шарвенки, Интермеццо Г. Бюлова, Романтические пьесы ор. 101 Я. Сибелиуса, сочинения И. Альбениса, в том числе «Triana» (в концертной обработке Зилоти), «Kaddisch» Равеля в собственном переложении.

Важнейшим делом своей жизни Зилоти считал пропаганду за границей и в России творчества русских композиторов. Молодой музыкант навсегда запомнил наказ Листа – «выдвигать свое, русское» [22, *65*], который во многом определил одно из важнейших направлений творческой биографии артиста. Собственно, и до встречи с Листом, в программу концерта 1883 г. пианист включал сочинения русских композиторов: Баркаролу А. Рубинштейна, «Исламея» Балакирева. Приступив к активной концертной деятельности за границей, Зилоти всячески старался знакомить иностранную публику с произведениями русских композиторов, а со временем он сам утверждал, что «суть моей заграничной деятельности заключается именно в подобной пропаганде» [25, *183*].

Российская пресса заинтересованно следила за гастролями отечественных музыкантов за границей и регулярно помещала отчеты об их концертах. Как правило, освещая выступления Зилоти, рецензенты с уважением и с известной долей патриотизма отмечали присутствие в программах пианиста пьес современных русских композиторов: «В Женеве… принимал участие пианист г. Александр Зилоти. В состав программы вошли большею частью произведения русских композиторов»; «В Париже в театре Chatelet состоялся… русский музыкальный фестиваль под управлением г. Колонна… отметим пианиста г. Зилоти, который исполнил ряд пьес русских авторов с громадным успехом»; «Во всех поименованных городах [европейских] г. Зилоти участвовал в классических и камерных музыкальных собраниях и исполнял не одни только классические фортепианные произведения, составляющие обычный и избитый репертуар большинства виртуозов, но он играл также и произведения современных русских композиторов, которым отводил широкое место в местных концертных программах… талантливые сочинения которых г. Зилоти пропагандировал с большой настойчивостью»; «Как во все время своего пребывания в Европе, так и в Америке, г. Зилоти исполняет много русских произведений, которые имеют громаднейший успех как у публики, так и у прессы» [3, *206*; 2, *206*; 50, *53*; 7, *328*].

Зарубежные музыкальные критики отмечали выдающееся мастерство и определенное мужество Зилоти, знакомящего заграничную публику с новинками русских композиторов. Так, в 1893 г. после исполнения Первого концерта Рахманинова в Германии немецкие газеты писали: «Надо быть столь известным и надо так играть, как Зилоти, чтобы решиться выступить с произведением неизвестного композитора перед чужой публикой» (цит. по [48, *16*]).

Зилоти искренне переживал, когда в прессе появлялись недоброжелательные отзывы относительно русской музыки. Посылая М. Чайковскому рецензии из французских газет, он с горечью комментировал: «…в этих заметках видна скрытая недоброжелательность французов к русской музыке, и, что всего страннее, что они так ненавидят Петра Ильича – он для них слишком высок», но с надеждой добавлял: «Впрочем, унывать не нужно, и я надеюсь устроить будущую весну 2 вечера из русских авторов…» [26, *177*].

Столь же неподдельна была радость Зилоти, когда его просветительская деятельность имела положительный результат, и русская музыка, благодаря и его стараниям, становилась известной и любимой. После возвращения из Лондона в 1893 г. он восторженно писал: «Русские авторы имели громадный успех, и я оправдываю кличку, данную мне П. И. Чайковским, – „агент русской музыки“. Больше всего нравится Аренский и Сережа [Рахманинов]» [23, *362*]. Имя Рахманинова стало известным за границей во многом благодаря Зилоти. Он стал первым исполнителем концерта № 1[11] Рахманинова в Висбадене и

[11] Это сочинение и Прелюдии ор. 23 Рахманинов посвятил Зилоти.

Франкфурте-на-Майне (1893), с большим успехом исполнял Прелюдию cis-moll. В Англии и в Америке имя Рахманинова стало необычайно популярным, после чего Сергей Васильевич был впервые приглашен Лондонским Филармоническим обществом выступить в одном из концертов. Зилоти постоянно включал в свои программы сочинения Рахманинова, многие из которых были впервые именно им исполнены.

В письме к Э. Направнику в 1892 г. Зилоти писал: «Ваша „Фантазия“[12] прошла очень хорошо и публике понравилась, чему я от души рад», и несколько лет спустя: «…я желаю до болезненности, чтобы все русские вещи, которые я играю, всякий бы находил прелестными» [30, *348–349*; 31, *363*]. В. Зилоти, поддерживая своего мужа в его служении на благо русской музыки, делится впечатлениями после гастролей Зилоти в 1898 г. в Америке: «Саша на небе от счастья, что его „русские“ производят сенсацию, по его словам, да и по газетам. Что же, Чайковский был прав, говоря: „Саша, ты рожден апостолом русской музыки“. В Англии он дело сделал, сделает и в Америке. Большой смысл в этом для него, и для русских, любящих свою музыку. Потому уже этим он принес и приносит России много пользы» [35, *367*].

Заслуга Зилоти не только в пропаганде творчества современных ему отечественных композиторов за границей. И в России он стал одним из первых исполнителей русской музыки. В 1885 г. программа концерта Зилоти в Москве, составленная из сочинений русских авторов, воспринимается как «оригинальная и смелая» [39, *94*]. В то время когда музыкальные критики ставили в заслугу Зилоти исполнение отечественных композиторов и «даже таких, чьи сочинения весьма редко исполняются, как, например, Балакирева и Кюи» [54, *108*], других музыкантов, в частности, А. Есипову, упрекали в том, что они вообще не включают в свои программы пьесы русских композиторов [15, *40*] и отмечали, как «сравнительно мало и редко приходится нам слышать в исполнении наших русских пианистов, у себя дома, что-нибудь новое, свежее, выходящее из обычной рутины, и как, вообще, игнорируются у нас за немногими исключениями, произведения современных русских авторов, обогащающих фортепианную литературу многими прекрасными вещами!» [50, *53*]. Неоднократно в прессе встречаем призывы: «Этому примеру [программы Зилоти] могли бы последовать наши пианисты, неподвижные на своем закоптелом репертуаре[13]…» [5, *1146*].

В начале XX века просветительская деятельность Зилоти – «признанного интерпретатора русской музыки» [20, *171*] активно продолжалась, после каждого исполнения пьес русских композиторов, «согласно похвальному обыкновению пианиста» [10, *1177*], критики продолжали удивляться разнообразию и новизне фортепианного творчества соотечественников. В. Коломийцов в 1905 г. отмечал: «Программа концерта отличалась замечательной свежестью и не заключала в себе ни одного заигранного номера. А. Зилоти сыграл красивую сонату Чайковского, в которой особенно сильно, вдохновенно прозвучал финал, – и затем целый ряд прелестных пьес других русских композиторов, сочинения которых он так ревностно пропагандировал в течение своей двадцатипятилетней карьеры пианиста» [17].

Сначала приоритетное значение для Зилоти имела музыка Чайковского. Петр Ильич с благодарностью и уважением относился к стремлению Зилоти исполнять его сочинения[14], что композитор неоднократно подчеркивал: «Спасибо Вам, милый Саша, за Ваши старания внушить немцам некоторое уважение к русским музыкантам, и в том числе ко мне»; «этот молодой артист… много, очень много сделал для пропагандирования моих сочинений в Германии» [53, *80*; 52, *294*]. Интересно, что в России за такую приверженность Зилоти к творчеству Петра Ильича даже упрекали. С. Кругликов, отмечая безусловный интерес представленной Зилоти программы, высказал сомнения относительно выбора произведений: «С одним согласен вполне, с исполнением поразительного „Исламея“ Балакирева. Что же касается других авторов, то их не должно бы было так заглушать Чайковским. Сами посудите: длиннейшее фортепианное трио Чайковского, его три сравнительно небольшие пьески и большая фантазия Пабста на „Мазепу“ исполняются, а из всего Кюи играется одна красивейшая безделка („Canzonetta“); из сочинений Аренского один его изящный „ноктюрн“, из произведений Лядова одно его микроскопическое Impromtu, а из Корсакова ничего, из Глазунова ничего, Щербачева ничего; а между тем у всех у них, и особенно у Лядова,

[12] «Фантазия на русские мотивы» для фортепиано с оркестром.

[13] Рассказывая об одном из ежегодных публичных вечеров учеников Петербургской консерватории, состоявшемся в октябре 1885 г., рецензент высказывал сожаление, что в представленных программах, «за исключением двух пьес г. Рубинштейна… не было ни одного русского композитора, что для русской консерватории не совсем приглядно» [11, *5*].

[14] Чайковский посвятил Зилоти Скерцо-фантазию ор. 72 № 10.

Глазунова и Щербачева, есть вещи фортепианные выдающейся талантливости» [39, *94*]. Вероятно, такие отзывы явились одним из факторов, подтолкнувших Зилоти к расширению репертуара. В дальнейшем в программы своих концертов Зилоти включал произведения Танеева, Аренского, Глазунова, Лядова, Кюи, Направника, Блуменфельда, Рахманинова, Скрябина и др.

В поисках новинок для своих программ Зилоти настойчиво обращался к композиторам с предложением сочинять новую фортепианную музыку. Узнав о том, что Чайковский работает над Третьим фортепианным концертом, Зилоти немедленно планирует выучить его и сыграть. Учитывая условия концертирования в Европе, он высказал единственное пожелание: «Только бы не очень длинный был, а то беда здесь за границей: в каждом концерте требуют, чтоб solo играть, и на ф[орте]-п[ианный] концерт дают 20–25 минут. Когда концерт будет готов?» [27, *152*]. Находясь в Париже в 1895 г. «со страшным нетерпением» Зилоти ожидал ноты давно обещанных Танеевым для него фортепианных пьес: «с большей душевной радостью буду делать пропаганду твоему имени, что именно легко и удобно делать маленькими вещами, как например, Аренский стал известным автором в Англии только через одно „Basso ostinato“». Из трех прелюдий, присланных Танеевым и посвященных Зилоти, Александр Ильич, «как пианист», выделил вторую F-dur и часто включал ее в свои программы [29, *510*; 28, *512*.].

Список пьес русских композиторов, которые исполнял Зилоти, необычайно широк и включал следующие сочинения:

П. Чайковский. Романс ор. 5, Ноктюрн cis-moll ор. 19, Колыбельная ор. 72 № 2, Юмореска, «Времена года» («Песня жаворонка», Баркарола), Вариации F-dur, Соната cis moll op. 80 posth., Большая соната G-dur op. 37, Концерты №№ 1 и 2, Ноктюрн «Жалоба» на две темы из музыки к пьесе А. Островского «Снегурочки» и Marche miniature в транскрипции Зилоти;

А. Рубинштейн. Баркарола, Лезгинка, Концерт № 4;

М. Балакирев. «Исламей»;

Э. Направник. «Меланхолия» ор. 48, Фантазия на русские мотивы;

А. Глазунов. Этюд «Ночь», Прелюдия ор. 25, Серенада Трубадура из «Средних веков» (аранжировка Зилоти), Вариации ор. 72, Сонаты №№ 1 и 2;

С. Танеев. Прелюдия F-dur;

П. Пабст. Фантазии на темы из опер «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа» П. Чайковского;

Ц. Кюи. Канцонетта из 12 миниатюр ор. 20;

А. Лядов. Этюд ор. 73; «Табакерка», Экспромт, «Колыбельная песня», Вариации на тему Глинки;

А. Аренский. Прелюдия ор. 62 № 1, Вальс, Basso ostinato и Интермеццо ор. 5, «Эскиз» ор. 24 № 2, «Утешение» ор. 36, Каприсы ор. 43, «У фонтана», Фантазия на темы Рябинина для фортепиано с оркестром;

Ф. Блуменфельд. Elegiaco;

С. Рахманинов. Серенада, Мелодия, Прелюдия ор. 3, Вальс ор. 10 № 2, 10 Прелюдий ор. 23, Концерты №№ 1 и 2, романс «Дитя, как цветок ты прекрасна» в транскрипции для фортепиано Зилоти;

А. Скрябин. Этюд ор. 8 № 12, Соната-фантазия ор. 19, Поэмы ор. 32, Поэма-ноктюрн ор. 61.

Напомним, что большая часть перечисленного – сочинения *современников* Зилоти. Часто ли в наше время исполнители с таким постоянством и желанием включают в свои программы пьесы ныне живущих композиторов, да и теперь уже ставшими классическими произведения русских композиторов конца XIX – начала XX века?

Более поздняя фортепианная музыка российских композиторов Зилоти, по-видимому, не привлекала. Не смог он понять новую стилистику музыкального языка С. Прокофьева, хотя в своих симфонических концертах активно пропагандировал сочинения молодого композитора. Позже, в Америке, по воспоминаниям Б. Декстера, Зилоти признавал «большой талант» Д. Шостаковича [57, *19*], но, слушая произведения современных композиторов, говорил: «Если это музыка – то я не музыкант» [1, *280*].

Подводя итог репертуарным пристрастиям Зилоти-пианиста, отметим, что за свою долгую, более чем 50-ти летнюю пианистическую карьеру, музыкант исполнил внушительное число сочинений различных эпох и стилей. Важно, что в то время, когда многие пианисты включали в свои концерты пьесы композиторов салонного или полусалонного склада – Мошковского, Падеревского, Лешетицкого, Шютта, Шитте и др. (о подобного рода программах см. [37, *41*]), в афишах Зилоти мы подобных произведений не находим [15].

Для Зилоти приоритетное значение имели произведения Бетховена, Шопена, Листа. И, безусловно, велик и недостаточно оценен вклад Зилоти в дело пропаганды музыки И. С. Баха и современных ему русских композиторов.

[15] С «салонным стилем» граничат разве что фантазии П. Пабста, а также обработки Зилоти вальсов И. Штрауса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авьерино Н.* Памяти А. И. Зилоти // Новый журнал. – Нью-Йорк – 1946. – Книга XII. – С. 277–280.
2. *Б. а.* Заграничная хроника // Артист. – 1893. – № 31. – С. 203–207.
3. *Б. а.* Заграничная хроника // Артист. – 1893. –№ 29. – С. 206–209.
4. *Б. а.* Концерты в Петербурге. I Общедоступный концерт А. Зилоти // РМГ. – 1912. – № 42–43. – С. 905–906.
5. *Б. а.* Концерты // РМГ. – 1899. – № 45 – С. 1145–1146.
6. *Б. а.* Любимое в музыке у виртуозов // Русь (приложение к № 317). – 1907.
7. *Б. а.* Музыка за границей // РМГ. – 1898. – № 3. – С. 326–328.
8. *Б. а.* Хроника. Концерты // РМГ. – 1908. – № 45. – С. 1008–1010.
9. *Б. а.* Хроника. Опера и концерты в Петербурге // РМГ. – 1912. – № 1. – С. 23–28.
10. *Б. а.* Хроника. Оперы и концерты // РМГ. – 1899. – № 46. – С. 1174–1177.
11. *Б. а.* Хроника. Публичный вечер учеников консерватории // Музыкальное обозрение. – 1885. – № 6. – С. 5–6.
12. *Б. а.* Хроника. С.-Петербург. Концерты // РМГ. – 1905. – № 51–52. – С. 1277–1281.
13. *Б. а.* Хроника. С.-Петербург. Концерты // РМГ. – 1907. – № 46. – С. 1051–1052.
14. *Баренбойм Л.* Николай Григорьевич Рубинштейн. – М.: Музыка, 1982.
15. *Бертенсон Н.* Анна Николаевна Есипова. – Л.: Гос. муз. изд., 1960.
16. *В. К.* 1-й Общедоступный концерт А. И. Зилоти // Хроника Музыкального современника. – 1916. – № 2. – С. 8–9.
17. *В. К.* Концерт А. Зилоти и Пабло Казальса // Русь. – 1905. – № 17.
18. *В. К.* Сцена. Первый концерт А. Зилоти // Русь. – 1905. – № 3.
19. *Витол Я.* Воспоминания моей жизни // Витол Я. Воспоминания. Статьи. Письма. – Л.: Музыка, 1969. – С. 13–98.
20. *Витол Я.* Статьи // Витол Я. Воспоминания. Статьи. Письма. – Л.: Музыка, 1969. – С. 121–257.
21. *Евдокимов Я.* Музыкальное прошлое Саратова (до 1917 года) // Из музыкального прошлого. Сб. очерков / Ред.-сост. Б. Штейнпресс. – М.: Гос. муз. изд., 1960. – Вып. 2.– С. 143–233.
22. *Зилоти А.* Мои воспоминания о Листе // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., автор предисл. и примеч. Л. Кутателадзе; под ред. Л. Раабена. – Л.: Гос. муз. изд., 1963. – С. 43–73.
23. *Зилоти А.* Письмо В. Н. Третьяковой от 29/17 ноября 1893 г. // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., автор предисл. и примеч. Л. Кутателадзе; под ред. Л. Раабена. – Л.: Гос. муз. изд., 1963. – С. 362.
24. *Зилоти А.* Письмо В. П. Коломийцову от 29 февраля 1908 г. // Коломийцов В. Статьи и письма. – Л.: Музыка, 1971. – С. 176–177.
25. *Зилоти А.* Письмо М. Чайковскому от 31/19 марта 1896 г. // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., автор предисл. и примеч. Л. Кутателадзе; под ред. Л. Раабена. – Л.: Гос. муз. изд., 1963. – С. 183–184.
26. *Зилоти А.* Письмо М. Чайковскому от 13 / 1 июля 1892 г. // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., автор предисл. и примеч. Л. Кутателадзе; под ред. Л. Раабена. – Л.: Гос. муз. изд., 1963. – С. 177.
27. *Зилоти А.* Письмо П. Чайковскому от 6 августа / 25 июля 1893 г. // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., автор предисл. и примеч. Л. М. Кутателадзе; под ред. Л. Н. Раабена. – Л.: Гос. муз. изд., 1963. – С. 152–153.
28. *Зилоти А.* Письмо С. Танееву от 1 / 13 сентября 1895 г. // П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма / Сост. и ред. В. Жданов. – М.: Госкультпросветиздат, 1951. – С. 512–513.
29. *Зилоти А.* Письмо С. Танееву от 3 / 15 января 1895 г. // П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма / Сост. и ред. В. Жданов. – М.: Госкультпросветиздат, 1951. – С. 510–511.
30. *Зилоти А.* Письмо Э. Направнику от 12 февраля 1892 г. // Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., автор вступ. ст. и примеч. Л. Кутателадзе. – Л.: Гос. муз. изд., 1959. – С. 348–349.
31. *Зилоти А.* Письмо Э. Направнику от 23 апреля 1895 г. // Э. Ф. Направник Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., автор вступ. ст. и примеч. Л. Кутателадзе. – Л.: Гос. муз. изд., 1959. – С. 363.
32. *Зилоти В.* В доме Третьякова. – М.: Высшая школа, 1992.
33. *Зилоти В.* Письмо А. Третьяковой от 22/10 декабря 1895 г. // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., автор предисл. и примеч. Л. Кутателадзе; под ред. Л. Раабена. – Л.: Гос. муз. изд., 1963. – С. 364.

34. *Зилоти В.* Письмо В. Третьяковой от 16/4 марта 1892 г. // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., автор предисл. и примеч. *Л.* Кутателадзе; под ред. *Л.* Раабена. – *Л.*: Гос. муз. изд., 1963. – С. 358.
35. *Зилоти В.* Письмо В. Третьяковой от 19/7 марта 1898 г. // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., автор предисл. и примеч. *Л.* Кутателадзе; Под ред. *Л.* Раабена. – *Л.*: Гос. муз. изд., 1963. – С. 366–367.
36. *Каратыгин В.* Первый общедоступный концерт Зилоти // Речь. – 1908. – № 267.
37. *Коган Г.* Ферруччо Бузони. – М.: Советский композитор, 1971.
38. *Коломийцов В.* Clavierabend А. Зилоти // Русь. – 1907. – № 300.
39. *Кругликов С.* Корреспонденция (окончание). Москва // Музыкальное обозрение. – 1885. – № 12. – С. 93–95.
40. *Ливанова Т.*, *Питина С.* И. С. Бах и русская музыкальная культура // Русская книга о Бахе. – М.: Музыка, 1986. – С. 6–99.
41. *Мальцева Е.* Александр Зилоти: годы учения // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2012. – № 1 (10). – С. 48–57.
42. *Мильштейн Я.* Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975.
43. *Мильштейн Я.* Ф. Лист. – М.: Музыка, 1971.– Ч. 2.
44. *Оссовский А.* Концерт А. И. Зилоти // Слово. – 1906. – № 357.
45. *Оссовский А.* Фортепианный вечер Зилоти // Оссовский А. Музыкально-критические статьи (1894–1912). Ред. Ю. Кремлев. – *Л.*: Музыка, 1971. – С. 285–286.
46. *Пр[окофьев] Гр.* Концерты в Москве // РМГ. – 1912. – № 8. – С. 195–196.
47. *Прибыткова З.* Об Александре Ильиче Зилоти // ОР ГТГ. – Ф. 125, ед. хр. 3226, *л.* 1–12.
48. *Раабен Л.* А. И. Зилоти – пианист, дирижер, музыкальный деятель // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., автор предисл. и примеч. *Л.* Кутателадзе; под ред. *Л.* Раабена. – *Л.*: Гос. муз. изд., 1963. – С. 11–42.
49. РИИИ, Ф. 17, оп. 1, ед. хр. 192, *лл.* 20.
50. РИИИ, Ф. 17, оп. 1, ед. хр. 193, *лл.* 61.
51. *Тюнеев Б.* Концерты в С.-Петербурге // РМГ. – 1913. – № 43. – С. 960–961.
52. *Чайковский П.* Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 г. // Чайковский П. Музыкально-критические статьи. – *Л.*: Музыка, 1986. – С. 286–316.
53. *Чайковский П.* Письмо А. Зилоти от 22 сентября 1886 г. // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., автор предисл. и примеч. *Л.* Кутателадзе; под ред. *Л.* Раабена. – *Л.*: Гос. муз. изд., 1963. – С. 80.
54. *W.* Концерт *Л.* Зилотти // Музыкальное обозрение. – 1886. – № 14. – С. 108.
55. *Barber C.* Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. – Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, 2002.
56. *Brower H.* Modern Masters of the Keyboard. – N. Y.: Books for Libraries Press, 1969.
57. *Dexter B.* Remembering Siloti, a Russian Star // American Music Teacher. – 1989. – April/May. – P. 18–21.
58. *Niemann W.* Meister Des Klaviers: Die Pianisten Der Gegenwart Und Der Letzten Vergangenheit. – Berlin: Verglegt Bei Schuster & Loeffler, 1919 (Reprint).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аракельян Артем Егишевич – заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, начальник Оркестра Штаба Северо-Кавказского регионального командования Внутренних войск МВД России

Arakelyan Artem – Honoured the All-Russian Musical Society, Head orchestra of the North-Caucasian Regional Command of Internal Troops of the Russian Interior Ministry

metro-18@mail.ru

Аракельян Егише Тачатович – заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, ветеран труда

Arakelyan Egishe – Musician of the All-Russian Musical Society, a veteran of work

metro-18@mail.ru

Бахтиярова Екатерина Энверовна – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Bakhtiyarova Ekaterina – Postgraduate course student from the Rostov State Rakhmaninov conservatory (Academy)

ekaterina.enverovna@mail.ru

Евсюкова Юлия Александровна – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, преподаватель Ростовского колледжа искусств

Evsyukova Yulia – applicant for the degree of Candidate of Art Study of the Rostov State Rakhmaninov conservatory (Academy), Thatcher of the Rostov College of Arts

varvara-2002@yandex.ru

Логинова Лариса Николаевна – доктор искусствоведения, профессор теории музыки и сольфеджио Школы музыкальных искусств «Лютье», Барселона

Loginova Larisa – Doctor of Philosophy, Professor of music theory and ear training L'Escola dels Arts musicals «Luthier», Barcelona

larisaloginova@hotmail.com

Мальцева Елена Геннадьевна – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, концертмейстер кафедры общего фортепиано Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Maltseva Elena – applicant for the degree of Candidat of Art Study, teacher of General piano Department of the Rostov State Rakhmaninov conservatory (Academy)

mega1013@mail.ru

Ободова Юлия Юрьевна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Obodova Julia – Doctor of Philosophy, teacher in music theory and composition Department of the Rostov State Conservatoire Rachmaninov (Academy)

ya-doma@yandex.ru

Рыбинцева Галина Валериановна – кандидат философских наук, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Rybintseva Galina – Candidate of Philosophy, Associate Professor at the Department of Social and Humanitarian disciplines of Rostov State Rakhmaninov conservatory (Academy)

GalaRyb@ mail.ru

Самоходкина Наталья Вячеславовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
Samokhodkina Natalya – Candidate of Art Study, Associate Professor at the Department of History of Music at the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy)
allegro2001@mail.ru

Сычёва Галина Сергеевна – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
Sycheva Galina – Postgraduate course student from the Rostov State Rachmaninov conservatoire (Academy)
cveto4ekk@mail.ru

Твердохлебова Оксана Валентиновна – преподаватель музыкальных дисциплин, концертмейстер Тренто/Больцано, Италия
Tverdokhlebova Oksana – music teacher, accompanist Trento / Bolzano, Italy
_ks_tv@inbox.ru

Фролкин Виктор Александрович – кандидат искусствоведения, профессор кафедры фортепиано Краснодарского государственного университета культуры и искусств
Frolkin Victor – Candidate of Art Study, Professor of Piano at Krasnodar State University of Culture and Arts
viktor-frolkin@yandex.ru

Шак Татьяна Федоровна – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкальных медиатехнологий Краснодарского государственного университета культуры и искусств
Shak Tatyana – Doctor of Art Study, Professor at the Department of musical media technologies at the Krasnodar state university of culture and arts
Shaktat@yandex.ru

ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

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

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

Публикация статей для аспирантов очной формы обучения бесплатная.

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

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

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

На русском и английском языках:

Фамилия_____

Имя_____

Отчество_____

Ученая степень и звание_____

Место работы (учебы), занимаемая должность_____

На русском языке:

Домашний адрес с указанием почтового индекса _____

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

_____

ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЬИ

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

ПРАВИЛА РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ СТАТЕЙ

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

ОФОРМЛЕНИЕ СТАТЬИ

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

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

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

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

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

Примеры оформления списка литературы:

Статья из журнала:

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

Статья или материалы из Интернета:

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

Статья из сборника статей:

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

Монография:

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

Учебное пособие:

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

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК