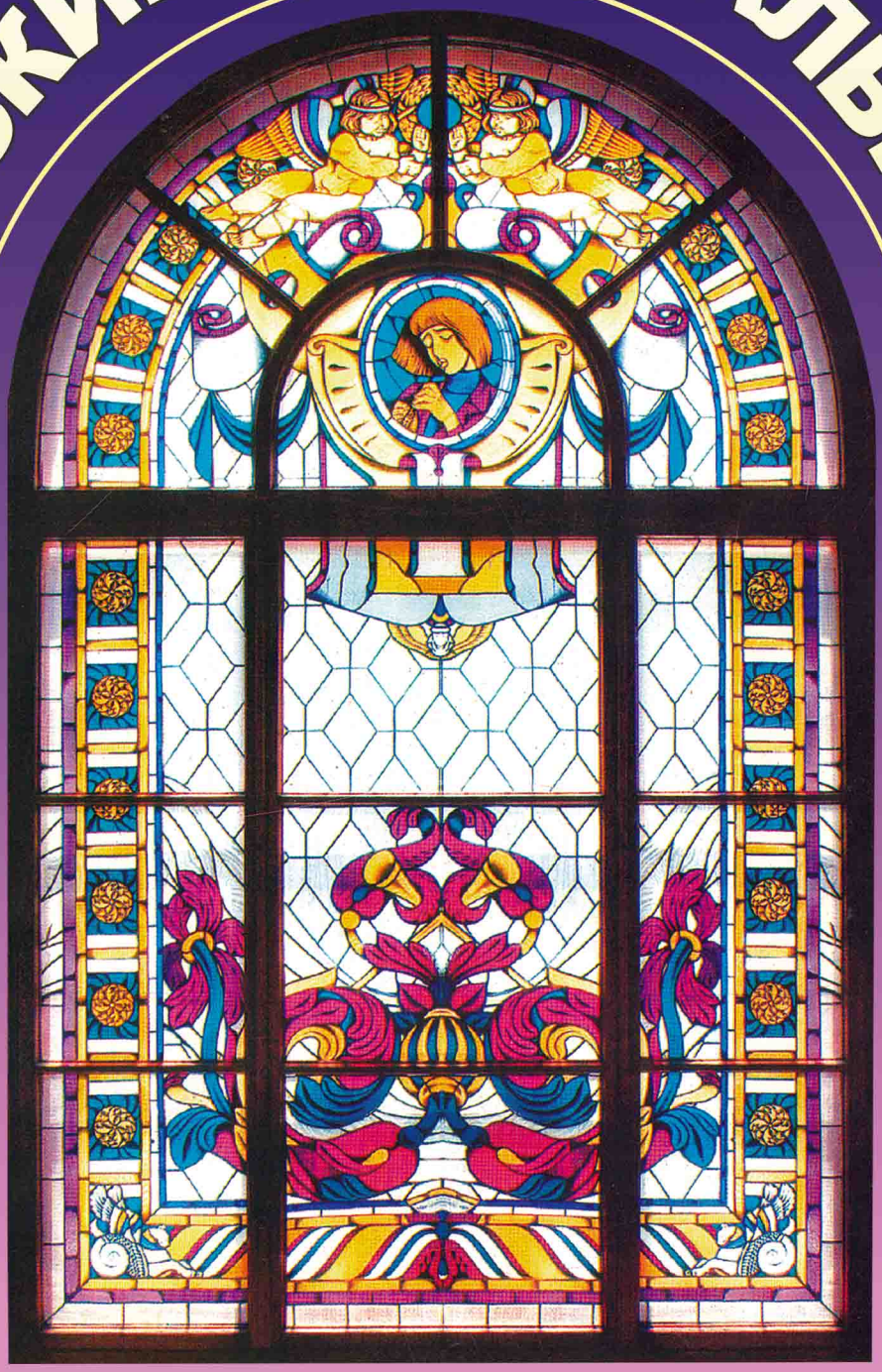
ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ



2016 `3 (24)

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2016’3 (24)

В НОМЕРЕ:

Музыкальная культура Юга России

Проблемы музыкальной науки

Фольклор и композиторское творчество

Исполнительское искусство

Музыка в мире искусств

Публикации

Подписной индекс в каталоге «Почта России» П1959

Оформить подписку можно в любом почтовом отделении России

Научный журнал
Издается с 2004 года
С 2014 выходит четыре раза в год
ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта, главный редактор –
Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь, технический редактор –
Наянова Влада Евгеньевна, старший преподаватель

Редактор-корректор – Кривеженко Виктория Сергеевна, методист

Редактор-переводчик – Горочная Василиса Валерьевна, кандидат экономических наук

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

Дизайн Н. В. Самоходкина, канд. иск., доцент. Обложка А. А. Селицкий
Верстка В. А. Козяков

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

Подписано в печать 30.09.2016. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 13,25. Тираж 500.

Отпечатано в типографии
ИП Поляков Д. Ю., 344029, г. Ростов-на-Дону, ул. 20-я линия, 54

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

Издание зарегистрировано в библиографической международной базе данных WorldCat OCLC и входит в библиографический указатель Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2016'3 (24)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the journal has been published quarterly
ISSN 2076-4766

Founder and publisher:
Rostov State Rachmaninov Conservatoire

The journal is registered with Federal Service for Supervision in the Sphere of Connectivity, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor)
Registration Certificate: СМИ ПИ № ФС77-62392 (14.07.2015)

Academic supervisor of the project, editor in chief – Alexandra Krylova, Grand PhD in Cultural Studies, PhD in Art Studies, Professor

Executive Editor – Vlada Nayanova, Senior lecturer

Proofreader – Victoria Krivezhenko, methodologist

Editor and Translator – Vasilisa Gorochnaya, PhD in Economics

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

Design by N. V. Samokhodkina, PhD in Art Studies, Associate Professor
Cover design by A. A. Selitsky. Layout by V. A. Kozyakov

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

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

IN THE ISSUE:

Music culture of the South Russia

Problems of musical studies

Folklore and composer's creative work

Performing art

Music in the world of arts

Publications

Subscription index П1959 in Post of Russia catalogue

The subscription is available at any post office of Russia

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

У. Сорокина. Церковно-певческая культура Ростова-на-Дону в начале XX столетия 5
U. Sorokina. Culture of church singing in Rostov-on-Don in the beginning of the XXth century

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Н. Дуда. Музыкально-риторические фигуры в сольных светских песнях Генри Пёрселла 11
N. Duda. Musical-rhetorical figures in the secular solo songs by Henry Purcell

С. Нестеров. Цикл Этюдов и Каприсов П. Роде в контексте истории жанра 18
S. Nesterov. The cycle of Etudes and Caprices by P. Rode in the context of the history of the genre

А. Аймаканова. Позднее творчество Ф. Листа: музыкально-теоретическая рефлексия в зарубежном музыкознании 25
A. Aymakanova. F. Liszt's late works: musical and theoretical reflection in the foreign musicology

В. Кривеженко. Философско-литературная основа духовных кантат Ф. Листа и её влияние на жанровую специфику 32
V. Krivezhenko. The philosophical and literary basis of the spiritual cantatas by F. Liszt and its influence on the genre specificity

И. Скворцова. Жанр симфонической поэмы в контексте иконографии модерна 37
I. Skvortsova. The genre of symphonic poem in the context of iconography of the art of modern

М. Гринёва. Мелодическое начало в условиях звукового материала нового типа в вокальных сочинениях Э. Денисова 42
M. Grineva. Melodic principle within the conditions of the new type of sound material in the vocal works by E. Denisov

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО
FOLKLORE AND COMPOSER'S CREATIVE WORK

А. Алябьева. Тембровые аспекты традиционной инструментальной индонезийской музыки 49
A. Alyabyeva. Timbre aspects of traditional instrumental Indonesian music

М. Богданова, М. Чёрная. Эпические напевы из сборника Кирши Данилова и традиции северного былинного мелоса 57
M. Bogdanova, M. Chernaya. Epic tunes from the collection by Kirsha Danilov and traditions of Northern bylina melodies

Е. Трембовельский. Два примера национальной идентификации музыкальных объектов 63
E. Trembovelskiy. Two examples of national identification of musical objects

Г. Тюмбеева. Об авторском начале в музыке А. Н. Манджиева 69
G. Tyumbeyeva. About the author's beginning in A. Mandzhiyev's music

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Я. Сердюк. Виртуальные структуры нотного текста как источник многозначности исполнительской интерпретации 75
Ya. Serdyuk. Virtual structures of musical notation as the source of polysemy of musical interpretation

Д. Муединов. Нетрадиционные приёмы звукоизвлечения на трубе: история и современность 83
D. Muedinov. The extended techniques of trumpet sound release: the history and the present

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

М. Романец. «Автопортрет» Р. Щедрина в контексте смежных видов искусства 89
M. Romanets. «Self portrait» by Rodion Shchedrin in the context of related arts

ПУБЛИКАЦИИ
PUBLICATIONS

Т. Франтова. Встречи с недавним далёким прошлым (рефлексии по поводу двух фрагментов из писем А. Г. Шнитке к М. В. Ожиговой) 96
T. Frantova. Meetings with the recent distant past (reflections on the two fragments of A. Schnittke's letters to M. Ozhigova)

Правила оформления и публикации статей 103

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

У. В. СОРОКИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА РОСТОВА-НА-ДОНУ В НАЧАЛЕ XX СТОЛЕТИЯ

Культура южного региона России в конце XIX – начале XX века представляла собой явление самобытное и, в то же время, подверженное многочисленным влияниям в силу географического расположения и особенностей казачьего жизнеустройства. Политические связи донского и кубанского казачеств с Запорожьем, Киевом, Польшей оказали воздействие на развитие церковно-певческой культуры на Юге России, которое проявилось задолго до XX века. Некоторые ученые считают, что партесное пение могло появиться на Дону раньше, чем оно стало известно в Москве и центральной России [1]. Кроме того, относительная независимость Области Войска Донского, терпимость в отношении к старообрядцам и представителям других религий наложили определённый отпечаток на постановку церковно-певческого дела. Т. Панченко отмечает тесную взаимосвязь в работе хоров, принадлежавших к разным национальным и конфессиональным представителям нашего региона [14, с. 31]. В одной из газетных заметок 1917 года писалось: «Во вторник, на четвёртой неделе великого поста состоится большой духовный концерт. В программу этого концерта входят духовные песнопения различных христианских религий и иудейские» [4]. Изучение этих процессов является актуальной проблемой в современной науке.

Получить целостную картину духовно-музыкальной культуры города в начале XX века возможно лишь при комплексном анализе периодических светских изданий, ведомостей Екатеринославской и Мариупольской, Донской и Новочеркасской епархий, в совокупности с документами и материалами, хранящимися в фондах государственных архивов.

Ростов-на-Дону в XIX–начале XX века принадлежал епархии Екатеринославской и Мариупольской, однако, с 1888 года в административном порядке подчинялся Области Войска Донского и находился под сильным влиянием епархии Донской и Новочеркасской. Духовные концерты новочеркасского архиерейского хора и войсковой певческой капеллы регулярно проводились в Ростове. Кроме того ростовские хоры также выезжали в соседнюю епархию. Так, 22 июня 1904 года «церковно-певческим благотворительным обществом под руководством Ф. В. Мясникова была устроена поездка на пароходе в станицу Старочеркасскую» [15].

Слабое взаимодействие церковно-певческой культуры Ростова и Екатеринослава объясняется отдалённостью города от епархиального центра. Тем не менее, в статье о трехдневном пребывании Епископа Екатеринославского и Мариупольского Агапита в Ростове, напечатанной в 1913 году в Екатеринославских епархиальных ведомостях, находится описание церквей и соборов города, в том числе поставленного в них пения. Отмечалось «прекрасное пение» в Кафедральном соборе Рождества Пресвятой Богородицы, в Скорбященском храме и в Александро-Невской церкви. Также писалось, что во Всесвятской кладбищенской церкви поставлено хорошо общенародное пение, а в Покровской церкви «хор в пении молебна ошибался» [13, с. 177]. В каждом ростовском храме имелся хороший хор, и пение было весьма удовлетворительным. Кроме того, в данной статье отмечалось, что церковные певческие коллективы имелись практически при всех учебных заведениях города: «в Торговой школе на 1000 душ учащиеся встречали Епископа пением хора совместно с оркестром “Коль славен”» [там же]. В классической мужской гимназии «ученики пели отлично». Из учениц женской городской гимназии состоял церковный хор: «По приглашению Владыки, все ученицы

пропели очень стройно молитву за Царя» [там же]. Существовали церковные хоры при больнице и даже в тюрьме: «в тюремной Николаевской церкви встречу пел небольшой хор мужчин» [там же].

Состояние церковно-певческого дела в городе напрямую зависело от руководителей хоровых коллективов. Однако финансовая и административная составляющая играли значительную роль в функционировании хоров. В Екатеринославских епархиальных ведомостях констатировался тот факт, что в городских храмах вносилось больше произвола, чем в деревенских, где деятельность регента ограничивалась приходским священником, от которого зависело его поступление на должность и увольнение; в городах регент состоял в более независимом положении от настоятеля церкви и зависел от старосты, который его нанимал, платил ему жалование. Благодаря этому городские церковные старосты не только самостоятельно нанимали регентов, заключали с ними контракты, где упоминалось, что должно быть пропето, но также влияли на выбор церковных пьес и сам характер исполнения их в храме. Так, в 1905 году из-за разногласий в выборе репертуара для богослужения по самовольному решению старосты Никольской церкви города Ростова-на-Дону был уволен регент, известный композитор духовной музыки, чьи произведения исполняются и сегодня – Федор Васильевич Мясников, а следом за ним и весь хор: «Певчие Никольской церкви после поданной ими петиции церковному старосте К. И. Борисову получили расчёт и таким образом весь хор распущен» [17].

На церковно-певческую традицию южнодонского региона в начале XX столетия значительное влияние оказала духовная культура Санкт-Петербурга. Выдающиеся музыкальные деятели Ростова учились и работали в северной столице. Так, Ф. М. Мясников родился в Таганроге, а образование получил в Придворной Певческой Капелле Санкт-Петербурга. И это не единичный случай.

Действуя на протяжении XIX века под мощным покровительством царской власти, Санкт-Петербургская Придворная Певческая Капелла повлияла на все стороны русского церковно-певческого искусства. В XVIII веке было организовано обучение малолетних певчих, в XIX веке введена обязательная аттестация руководителей архиерейских хоров России. Привлекаемая к светским мероприятиям, Капелла фактически представляла собой концертно-образовательное учреждение, также осуществлявшее богослужебную деятельность при дворе императора. Её целью было достижение художественного совершенства, что требовало выполнения виртуозных музыкальных задач. Изучение древних напевов, богослужебного устава, церковно-славянского языка в образовательной программе Капеллы занимало незначительное место. Получившие аттестат руководители церковных хоровых коллективов были обязаны точно придерживаться придворного обихода и раз в 4 года приезжать в Капеллу для повышения квалификации.

Кроме того, Придворной Певческой Капеллой был установлен тщательный и строгий контроль над всем, что писалось для русских церковных хоров. Это обусловливалось тем, что к началу XIX века появилось множество композиций совершенно в мирском духе. По установленным цензурой правилам духовное произведение должно было отвечать требованиям православного богослужебного канона и соответствовать обстановке храма. Писать музыку для церкви и исполнять авторские сочинения с хором разрешалось только регентам, имеющим аттестат второй и первой степени Придворной Певческой Капеллы. В Ростове этому требованию соответствовали многие регенты. Среди них Ф. В. Мясников, Ф. В. Коваленко, К. К. Пигров, В. И. Нечаев и И. Ф. Коваленко. Они обучались у ведущих музыкантов и композиторов того времени, работавших в Капелле: А. С. Аренского, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, С. М. Ляпунова.

В Ростове, как и во всей стране, была распространена практика организации духовных концертов. Они, как правило, проводились в период Великого поста. Циркуляр 1915 года, распространённый Св. Синодом, устанавливал строгие ограничения в отношении места и выбора песнопений для исполнений их публично: «Последовало распоряжение, чтобы духовные концерты не устраивались в театрах, цирках и кинематографах, и чтобы программа этих концертов представлялась на разрешение епархиальным властям. Св. Синод распорядился по епархиям, чтобы архиереи не разрешали исполнение в публичных концертах песнопений, исполняемых в литургии верных и в преждеосвященной литургии. Помимо этого, все духовные концерты должны начинаться и кончаться молитвами, которые присутствующая публика должна выслушивать стоя» [16].

Приведем несколько выписок из дореволюционных газет: «На третьей неделе великого поста церковный хор Никольской церкви, под управлением регента Ф. В. Мясникова, даст духовный концерт» [3]; «8 февраля в Русском Общественном Собрании состоится ду-

ховный концерт, устраиваемый П. К. Курце и И. И. Кутилиным» [2];«1 июля хором певчих при Никольской церкви были даны два концерта – светский и духовный. Немногочисленная публика, посетившая концерты, вынесла весьма отрадное впечатление. Хору и регенту Ф. В. Коваленко была выражена благодарность за доставленное эстетическое удовольствие» [11].

Иногда духовные концерты проводились в трёх отделениях в сопровождении оркестра и органа: «9 марта в зале приказчичьего клуба будет дан большой духовный концерт нахичеванской Александро-Невской церкви при участии симфонического оркестра и органа под управлением Ф. О. Базилевича. Программа составлена очень интересно. Третье отделение посвящено Моцарту» [7]. Духовные концерты часто давались в благотворительных целях: «Г. Градоначальником разрешено правлению церковно-певческого общества в городе Ростове-на-Дону устроить 25 февраля в Ростовском на Дону городском театре духовный концерт, чистый сбор от которого поступит полностью в пользу О-ва повсеместной помощи пострадавшим на войне солдатам и их семьям. Программа в двух отделениях» [10].

В отношении репертуарной политики руководителей хоровых коллективов и качества исполнения духовных сочинений на страницах периодической печати встречалась серьезная критика, связанная с использованием произведений авторов старой петербургской школы: «За истекшие пять лет наш регент войскового хора [М. С. Мищенко – *У. С.*] совершенно изъял из употребления разученную его предшественником "всенощную" такого большого таланта как Ипполитов-Иванов, отверг десяток лет до него исполняемую "литургию" Чайковского, изъял из обихода многие другие вещи, исполнявшиеся в соборе, и какие вещи! Напомним – "Верую" Гречанинова, "Хвалите" Лисицина и др. Что же дал взамен г. Мищенко? Веделя, Богряцова, иеромонаха Виктора, Ломакина, Беневского и даже забытого уже в селах Магницкого (концерт его – "В началех, Ты, Господи, землю основал еси"). Один только Архангельский пользовался благоволением г. Мищенко» [5].

Совсем иное впечатление оставил у слушателей духовный концерт новочеркасского архиерейского хора под руководством М. Д. Ерхана: «При переполненном театре прошел 26 февраля концерт Новочеркасского архиерейского хора. Концерт имел вполне заслуженный успех как благодаря опытной руке регента – священника Ерхана, так и его хору, состоящему преимущественно из детей, чутко воспринимавших указания своего руководителя. В исполнении сказалась и профессиональная опытность и тщательность подготовки. Переходы от *forte* к *piano* и паузы выдержаны были безукоризненно. В общем, программа концерта исполнена весьма успешно и доставила истинное наслаждение публике. Большой успех имели произведения Чайковского, Бортнянского, Гречанинова и Веделя. В заключение был несколько раз исполнен гимн, покрытый единодушным "ура" целого театра. Отрадно констатировать, как наша публика проявляет интерес к произведениям духовной музыки» [18]. Концерты ростовских церковных хоров также проходили в близлежащих городах [6], [8].

Изучение периодической печати показало, что духовная культура в рассматриваемый период в Ростове-на-Дону находилась в состоянии подъема. Регенту Никольской церкви Фёдору Васильевичу Коваленко была посвящена целая статья в журнале «Хоровое и регентское дело», в которой отмечался значительный вклад этого человека в развитие церковно-певческого искусства в городах Сумы, Ростова-на-Дону, Пензы, Богучар [12]. Сын Ф. В. Коваленко также был духовным композитором и в советские годы руководил хором Ростовского кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы.

Кроме того, в начале века в городе действовало церковно-певческое благотворительное общество, целью которого была помощь нуждающимся, спавшим с голоса певчим и их семьям. В 1903 году обществом руководил Ф. В. Мясников. В состав данной организации входили более 38 членов. В 1905 году в статье С. Кадмина, опубликованной в журнале «Приазовский край», подчёркивалась необходимость объединения церковно-певческого общества с обществом вспоможения музыкальному труду для более эффективного решения стоящих перед музыкантами и певчими церковных хоров задач [9].

На одном из заседаний церковно-певческого благотворительного общества 14 марта 1903 года рассматривался вопрос о создании в городе певческой школы. Этим планам не суждено было осуществиться, однако, через несколько лет, в 1909 году в училище при Ростовском отделении Императорского Русского Музыкального общества был открыт регентский класс, который ежегодно оканчивали более 30 человек. Возглавлял его известный хормейстер, музыкант и композитор Григорий Митрофанович Давидовский. Из учеников класса был составлен хор, который принимал участие, как в духовных, так и в светских концертах. Одновременно музыкант вёл класс

вокала на курсах С. С. Когбетлиева по программе Московской консерватории, где его учеником стал регент и композитор духовной музыки, посвятивший более пятидесяти лет своей творческой деятельности работе в храмах Ростова-на-Дону – Михаил Юрьевич Скрипников.

Г. М. Давидовский внёс значительный вклад в развитие хорового искусства на Дону. Кроме хора училища при ИРМО он руководил большой хоровой капеллой и хором женской гимназии. С капеллой неоднократно участвовал в спектаклях драматического театра, давал концерты в близлежащих городах (Таганроге, Азове), а также предпринял длительное турне по России. Этот коллектив просуществовал до 1918 года.

Церковно-певческую культуру в начале века характеризует общенародный подъем интереса к духовной музыке, массовое создание творческих коллективов, исполнявших сочинения для церкви. Зеркалом этих процессов служила периодическая печать, отражавшая типичные для всей России и характерные только для Ростова особенности духовной жизни. Трагические события революции прервали развитие отечественной духовной культуры. Однако она не исчезла бесследно. Расцвет церковно-певческого искусства города в начале XX века, обеспеченный деятельностью таких видных деятелей, как Давидовский Г. М., Коваленко И. Ф., Мясников Ф. В., Пигров К. К. позволил сохранить традицию в период жестоких гонений на церковь до тех времён, когда после Великой Отечественной войны были вновь открыты храмы Ростова-на-Дону, и в них зазвучало с новой силой церковное пение.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вальченко А.* Хоровое искусство на Дону (XVIII – начало XX века): монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. 240 с.
2. Духовный концерт // Ведомости Ростовского-на-Дону градоначальства. 1915. № 20 (20 января). С. 2.
3. Духовный концерт // Приазовский край. 1903. № 50 (23 февраля). С. 3.
4. Духовный концерт // Ростовская речь. 1917. № 46 (19 февраля). С. 4.
5. Духовный концерт // Ростовская речь. 1916. № 81 (20 марта). С. 5–6.
6. Духовный концерт // Таганрогский вестник. 1914. № 71 (16 марта). С. 4.
7. Духовный концерт // Утро Юга. 1914. № 56 (7 марта). С. 4.
8. Духовный концерт в Таганроге // Приазовский край. 1903. № 62 (7 марта). С. 3.
9. *Кадмин С.* О чём говорят // Приазовский край. 1905. № 129 (28 мая). С. 3.
10. Концерт в пользу О-ва повсеместной помощи пострадавшим на войне солдатам // Ведомости Ростовского-на-Дону градоначальства. 1915. № 26 (5 февраля). С. 2.
11. Концерты // Приазовский край. 1912. № 177 (6 июля). С. 2–3.
12. *Кр-о А.* Ф. В. Коваленко (к 40-летнему юбилею службы) // Хоровое и регентское дело. 1916. № 4. С. 118–119.
13. Отчет о поездке Его Преосвященства, Преосвященнейшего Агапита, Епископа Екатеринославского и Мариупольского для обозрения церквей, школ и учебных заведений гг. Ростова-на-Дону, Луганска, Бахмута и Мариуполя в октябре месяце 1912 г. // Екатеринославские епархиальные ведомости. 1913. № 9 (21 марта). С. 177–191.
14. *Панченко Т.* Становление профессионального хорового дела в Ростове-на-Дону: предпосылки, зарождение, тенденции: магистер. дис. Ростов н/Д, 2015. 71 с.
15. Поездка церковно-певческого общества в ст. Старочеркасскую // Приазовский край. 1904. № 195 (24 июля). С. 2.
16. Распоряжение духовной канцелярии // Ростовский-на-Дону листок. 1915. № 772 (25 октября). С. 3.
17. Распущен хор певчих Никольской церкви // Приазовский край. 1905. № 120 (17 мая). С. 3.
18. *N.* Духовный концерт (театр Машонкина) // Ведомости Ростовского-на-Дону градоначальства. 1915. № 46 (28 февраля). С. 2.

REFERENCES

1. *Val'chenko A.* Khorovoe iskusstvo na Donu (XVIII – nachalo XX veka) [The Choral art on Don (the XVIIIth – beginning of the XXth century)]: monograph. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire. 2014. 240 p.
2. Dukhovnyj kontsert [Sacred Concert]. Vedomosti Rostovskogo-na-Donu gradonachal'stva [Gazette of Rostov-on-Don Administration]. 1915. No. 20 (20 January). P. 2.
3. Dukhovnyj kontsert [Sacred Concert]. Priazovskiy kray [Azov Region]. 1903. No. 50 (23 February). P. 3.
4. Dukhovnyj kontsert [Sacred Concert]. Rostovskaya rech' [Rostov Speach]. 1917. No. 46 (19 February). P. 4.
5. Dukhovnyj kontsert [Sacred Concert]. Rostovskaya rech' [Rostov Speach]. 1916. No. 81 (20 March). P. 5–6.
6. Dukhovnyj kontsert [Sacred Concert]. Taganrogskiy vestnik [Taganrog Bulletin]. 1914 No. 71 (16 March). P. 4.
7. Dukhovnyj kontsert [Sacred Concert]. Utro Yuga [The Morning of the South]. 1914. No. 56 (7 March). P. 4.
8. Dukhovnyj kontsert v Taganroge [Sacred Concert in Taganrog]. Priazovskiy kray [Azov Region]. 1903. No. 62 (7 March). P. 3.
9. *Kadmin S.* O chyom govoryat [What is speaking about]. Priazovskiy kray [Azov Region]. 1905. No. 129 (28 May). P. 3.
10. Kontsert v pol'zu O-va povsemestnoy pomoschi postradavshim na voyne soldatam [The benefit concert for Society of widespread assistance to victims in war soldiers]. Vedomosti Rostovskogo-na-Donu gradonachal'stva [Gazette of Rostov-on-Don Administration]. 1915. No. 26 (5 February). P. 2.
11. Kontserty [Concerts]. Priazovskiy kray [Azov Region]. 1912. No. 177 (6 July). P. 2–3.
12. *Kr-o A.* F. V. Kovalenko (k 40-letnemu yubileyu sluzhby) [F. V. Kovalenko (to the 40th anniversary of his service)]. Khorovoe i regentskoe delo [The Job of the Chorister and the Choirmaster]. 1916. No. 4. P. 118–119.
13. Otchyot o poezdke Ego Preosvyaschenstva, Preosvyaschenneyshego Agapita, Episkopa Ekaterinoslavskogo i Mariupol'skogo dlya obozreniya tserkvey, shkol i uchebnykh zavedeniy g. Rostova-na-Donu, Luganska, Bakhmuta i Mariupolya v oktyabre mesyatse 1912 g. [Report about the trip of his grace Ekaterinoslav's and Mariupol's bishop for viewing the churches, schools and educational institutions in Rostov-on-Don, Lugansk, Bakhmut and Mariupol in October 1912]. Ekaterinoslavskie eparkhial'nye vedomosti [Gazette of Ekaterinoslav eparchy]. 1913. No. 9 (21 March). P. 177–191.
14. *Panchenko T.* Stanovlenie professional'nogo khorovogo dela v Rostove-na-Donu: predposylki, zarozhdenie, tendentsii [Formation of professional choir job in Rostov-on-Don: the preconditions, origin, tendencies]: Dissertation for the Degree of Master of Arts. Rostov-on-Don, 2015. 71 p.
15. Poezdka tserkovno-pevcheskogo obschestva v st. Starocherkasskuyu [The trip of the Society of Church Singers in Starocherkassk village]. Priazovskiy kray [Azov Region]. 1904. No. 195 (24 July). P. 2.
16. Rasporyazhenie dukhovnoy kantselyarii [The order of the Church office]. Rostovskiy-na-Donu listok [Rostov-on-Don Leaflet]. 1915. No. 772 (25 October). P. 3.
17. Raspuschen khor pevchikh Nikol'skoy tserkvi [Nikol'skiy Church Choir was dismissed]. Priazovskiy kray [Azov Region]. 1905. No. 120 (17 May). P. 3.
18. *N.* Dukhovnyj kontsert (teatr Mashonkina) [Sacred Concert (Mashonkin's theatre)]. Vedomosti Rostovskogo-na-Donu gradonachal'stva [Gazette of Rostov-on-Don administration]. 1915. No. 46 (28 February). P. 2.

ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА РОСТОВА-НА-ДОНУ В НАЧАЛЕ XX СТОЛЕТИЯ

Статья раскрывает особенности духовно-музыкальной жизни Ростова-на-Дону в начале XX столетия. Существенным фактором, определяющим развитие церковно-певческого искусства в начале XX века, является одновременное подчинение духовной власти города Екатеринославской епархии, административной власти – Области Войска Донского. Данный период в России ознаменовался расцветом духовно-музыкального искусства. Активные процессы в этой сфере были характерны и для южного провинциального города. Они проявлялись в творчестве регентов и композиторов Ростова, в деятельности церковно-певческого общества, в частом освещении проблем на страницах духовных и светских периодических изданий, в практике проведения духовных концертов. Высокий уровень мастерства церковных хоров был обеспечен профессиональной деятельностью выдающихся музыкальных деятелей своего времени: Г. М. Давидовского, И. Ф. Коваленко, Ф. В. Мясникова, К. К. Пигрова, в чем обнаруживается мощное влияние Санкт-Петербургской Придворной Певческой Капеллы. Кроме того, в статье затрагиваются региональные особенности духовно-музыкальной культуры, связанные с влиянием церковно-певческой традиции донского казачества, географическим расположением города и мирным проживанием представителей различных конфессий.

Ключевые слова: духовная музыка, православная певческая культура, регент, Ростов-на-Дону, духовный концерт, музыкальная критика, дореволюционные периодические издания, церковно-певческое общество.

CULTURE OF CHURCH SINGING IN ROSTOV-ON-DON IN THE BEGINNING OF THE XXth CENTURY

This article reveals the features of sacred music life of Rostov-on-Don in the beginning of XX century. The significant factor determining the development of choral art in the early twentieth century is the simultaneous subordination of spiritual authority of the city to Ekaterinoslav diocese, as well as the administrative authorities – to the Don Army Region. This period of the Russian history was marked by the heyday of church singing art. Active processes in this area took place also in the South provincial city. They was embodied in the creativity by Rostov regents and composers, the activity by Church Singing Society, frequent spiritual and secular press coverage, as well as in the practice of sacred music concerts. The high level of mastery of the church choirs was provided with the professional activity by the outstanding musical figures of the time: G. Davidovsky, I. Kovalenko, F. Myasnikov, K. Pigrov, what reveals the powerful influence of the St. Petersburg Court Chapel. In addition the author of the article examines the regional features of sacred musical culture related to the impact of church singing tradition of Saint-Petersburg Court Chapel, also related to the impact of geographic location of the city and of the peaceful living of the representatives of different confessions.

Key words: sacred music, Orthodox singing culture, regent, Rostov-on-Don, sacred music concerts, musical criticism, prerevolutionary periodical editions, Society of church singing.

Сорокина Ульяна Владимировна
аспирант кафедры теории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: rengav@ramblerl.ru

Sorokina Uliana V.
postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: rengav@ramblerl.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

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

МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В СОЛЬНЫХ СВЕТСКИХ ПЕСНЯХ ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ научного проекта № 15-04-00051 «Светское и духовное творчество Генри Пёрселла в музыкальной культуре Англии».

Зарубежные и русские исследователи не раз отмечали тесную связь музыки и слова в вокальных произведениях Генри Пёрселла. Выразительность и особая экспрессивность большинства песен «Британского Орфея» во многом обязана музыкально-риторическим фигурам, которые широко использовались композитором в декламационных и танцевальных песнях.

Присутствие музыкально-риторических фигур в произведениях континентальных композиторов – явление обычное и закономерное для европейской музыки XVII века. Однако Англию вряд ли можно назвать страной, где проблемы музыкальной поэтики активно разрабатывались или получили глубокое теоретическое обобщение. Тем не менее, интерес к музыкально-риторическим фигурам со стороны английских музыкантов стал проявляться уже на рубеже XVI–XVII веков, что было абсолютно созвучно тенденциям континентального музыкального искусства. В 1622 году в Лондоне была издана книга английского поэта и писателя Генри Пичема Младшего «Совершенный джентльмен» (Henry Peachem, the Younger «The Complete Gentleman»), одиннадцатая глава которой посвящалась роли музыке в воспитании настоящего джентльмена. В конце главы, в абзаце, озаглавленном «Сходство риторики и музыки», Пичем написал о том, что с его точки зрения нет ничего, что действовало бы на ум сильнее, чем риторика. «Однако, – задавал вопрос автор, – разве музыка не обладает теми же фигурами, что и риторика?» [7, p. 106]. При этом Пичем назвал четыре фигуры – antistrophe, anaphora, antimetabole и prosopopoeia.

Ссылки на музыкальную риторику можно найти и в фундаментальном труде Фрэнсиса Бэкона (1561–1626) «Sylva Sylvarum», или «Естественная история в десяти центуриях» («Sylva Sylvarum», or «A natural history in ten centuries», London, 1627). С точки зрения современного канадского музыковеда, специалиста по музыкальной риторике эпохи барокко, Грегори Батлера, «этот английский источник <…> не менее интересен с позиции взаимодействия определённых риторических фигур и их музыкальных двойников…» [4, p. 61]. В статье «Фуга и риторика» Батлер упоминает труды тех музыкантов и теоретиков, которые, в определённой степени, затрагивают вопросы музыкальной риторики. Это – «Краткое введение в искусство музыки» композитора и нотоиздателя Томаса Морли (Thomas Morley, A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, 1597), трактат «Принципы музыки» писателя и учёного Чарльза Батлера (Charles Butler, «The principles of musik», 1637), популярный «Сборник практической музыки» английского теоретика и композитора Кристофера Симпсона («A Compendium of Practical Musick», 1667) и работу Томаса Мейса «Музыкальный монумент» (Thomas Mace, «Musick's Monument», 1676).

Таким образом, осмысление проблем связи музыки с ораторским искусством началось задолго до рождения Пёрселла, и к моменту начала его творческого пути методы работы с музыкально-риторическими фигурами были достаточно широко опробованы его коллегами музыкантами

Интересно, что сам Пёрселл рассуждений о музыкальной риторике не оставил, если иметь в виду два теоретических труда – 12-ое издание «Введения в искусство музыки» Генри Плей-

форда (1694), редактором и автором третьей части которого выступил Пёрселл, и посмертного издания «Избранных уроков» для клавесина (1699), дополненного инструкциями для начинающих музыкантов под названием «Rules of Graces» («Правила орнаментики»).

Однако отсутствие в Англии XVII века фундаментальных теоретических трудов по вопросам музыкальной риторики вовсе не является аргументом в пользу отсутствия практики как таковой. Помимо этого многие положения об употреблении музыкальных фигур могли быть и общеизвестными.

Анализ песен Пёрселла в аспекте связи слова и музыки показывает, что применение композитором музыкально-риторических фигур являлось глубоко продуманным. По мнению британского музыковеда Маргарет Лори, композитор уже в ранних сольных песнях демонстрировал «способность сочетать эмоциональные нюансы текста с иллюстративными мелодическими фигурами, ещё элементарными по сравнению с развитым стилем самого Пёрселла, но уже новаторскими, если сравнивать с его предшественниками» [6, p. 19].

Как приём композиторской техники фигуры были призваны продемонстрировать глубокую связь текста и звучания в различных, порой прямо противоположных образных сферах. По словам О. Захаровой, «значительный вес фигур и вообще украшений в искусстве того периода объясняется их возможностью концентрированно воплощать главные запросы времени: стремление к сильному эмоциональному воздействию, образно-информационной насыщенности, подчёркнутому выражению личностного начала в рамках типичного, понятного многим» [2, с. 22].

В статье «Фигура» того же автора упоминается книга немецкого музыковеда Г. Унгера, который указывает, что в вокальной музыке сформировались «изобразительные и аффективные фигуры, <…> где они были призваны передавать смысл словесного текста» [3, с. 800]. К изобразительным Г. Унгер относит фигуры, «поясняющие слово», а к аффективным – «поясняющие аффект».

Анализ сольных светских песен Пёрселла показывает, что композитор использует оба типа фигур. При этом речь идёт, прежде всего, о мелодических структурах, предполагающих в отдельных случаях определённое ритмическое оформление. В доказательство правомерности такого подхода можно сослаться вслед за Я. Друскиным на теоретиков эпохи барокко, которые «приводя примеры риторических фигур в музыке, тоже ограничивались преимущественно линейными моментами – развитием мелодической линии» [1, с. 74].

Разделив фигуры на изобразительные и аффективные, можно выделить внутри этих двух крупных групп свои, более мелкие группы, в которых музыкально-риторические фигуры объединяются по неким «мотивным идеям» [термин Я. Друскина]. Так в группе изобразительных можно очертить фигуры, передающие формы движения (вращение, подъём, полёт и т. п.) и те, что обладают отдельными звукоподражательными свойствами (чириканье птиц). В группу изобразительных попадают и фигуры, в общих чертах иллюстрирующие внешние проявления физических явлений или состояний, например, «таяние», которое вызывает зрительные ассоциации со струями воды.

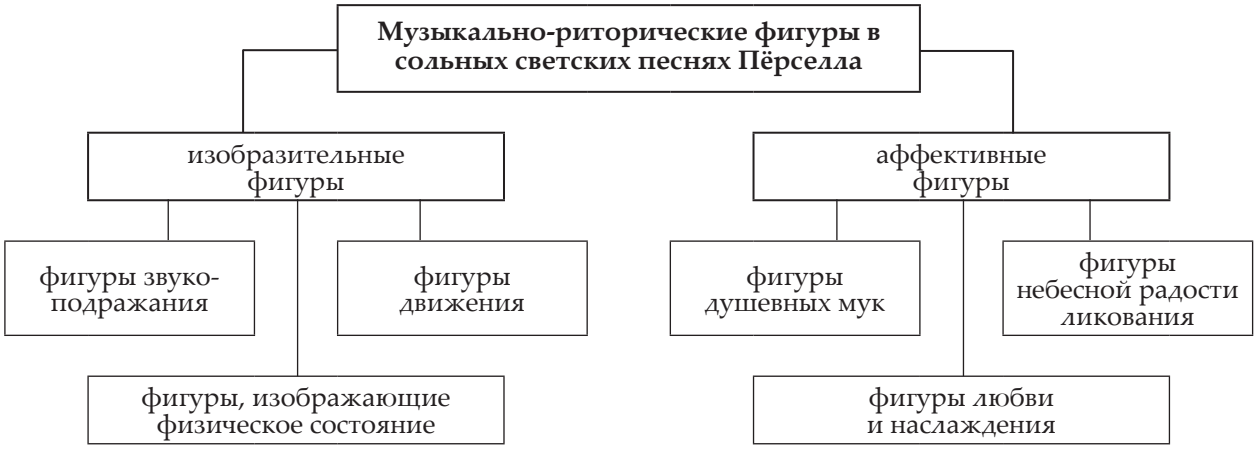
К аффективным фигурам мы относим те, что «поясняют» душевное состояние героя и связаны с широкой гаммой чувств и эмоций. В этой категории выделяются фигуры «душевной муки», связанные с переживанием утраты, скорбью, острой болью расставания и т. д. Как правило, они лаконичны и основаны на ламентозных интонациях или жёстких декламационных ходах, а могут сочетать и то и другое. Если выстроить такие фигуры по степени напряжения, то перед нами откроется вереница мотивов от слабых «вздохов» и восклицаний до комбинаций с резкими обрывами мелодии или её падением на широкие диссонирующие интервалы.

Отдельно выделяется группа фигур, связанная с образами земной любви и наслаждения. Такие фигуры появляются чаще в танцевальных песнях. В них нет диссонирующих элементов – их отличает плавность поступенного движения и закруглённость. Они различны по масштабу – от коротких «игривых» мотивов до развёрнутых мелизмов.

В группе аффективных фигур выделяются мотивы, связанные с особым чувством торжества и ликования. В светских сольных песнях они немногочисленны. Их появление отмечается в те моменты, когда лирический герой охвачен чувством вселенской радости и полноты гармонии с миром (Схема 1).

Наиболее показательными в демонстрации аналогий между словом и музыкой всегда оказываются изобразительные фигуры. В числе наиболее ярких примеров – фигуры движения (вращения, полёта, простого движения, скольжения, таяния и другие). Они, как правило, появляются в связи с определёнными словами (*лететь, скользить, уноситься ввысь, путь, круг* и т. п.). Образцами для этих фигур служат широко распространённые в музыкальной лите-

Схема 1



ратуре XVII века фигуры circulatio (круг), fuga (бег), anabasis (восхождение), catabasis (нисхождение) и некоторые другие.

Примеров использования музыкальных фигур движения в песнях Пёрселла неисчислимое множество. О последовательном применении композитором фигуры circulatio пишет уже в XVIII веке английский писатель Д. Уэбб: «Всякое представление об округлой форме он [Пёрселл] изображает повторением одних и тех же нот, как бы вращая их по кругу» (цит. по: [2, с. 34]).

Формальность приёма разрушается его творческим применением. Композитор использует фигуру circulatio, в каждом отдельном случае тонко раскрывая контекст произведения. В песне «She loves and she confesses too» («Она любит и признаётся в этом») фигура круга появляется на слове *circle* (*круг*). В данном случае фигура призвана изобразить порочный круг любви, из которого герой безуспешно пытается выбраться. Тональность C-dur, танцевальный трёхдольный метр, пунктирный ритм, часто используемый Пёрселлом для выражения радости и ликования, секвенционное проведение фигуры в высоком регистре и украшение каденции трелью – всё призвано передать ощущение счастливого опьянения любовным чувством (Пример 1).

Пример буквальной иллюстрации «закружившейся головы» есть в песне «I came, I saw» («Я пришёл и увидел»), где фигура circulatio, появление которой подчёркнуто отклонением в доминанту, вводится на слове *turn`d round (закружилась)* (Пример 2).

Чрезвычайно показательным примером тонкого использования типизированной музыкально-риторической фигуры является припев песни «Hears not my Phillis how the birds» («Моя Филлис не слышит»). Подзаголовок этой песни – «The Knotting Song» («Песня про узелки»). Героиня сюжета Филлис – страстная поклонница макраме, увлечение которым повально охватило двор английской королевы Марии II в конце XVII века. Искусство макраме было основано на умении вязать разного рода узелки и бахрому. Судя по всему, дамы часами просиживали за рукоделием, что дало повод поэту Питеру Мате написать в предисловии к песне следующее: «…сегодня лучшую часть прекрасной половины человечества охватил (говоря словами героя песни) припадок Узловязания, который оставляет их равнодушными к вздохам и стенаниям…» [5, p. 34].

В песне с помощью многократного повторения фигуры circulatio на слове *knotted (вязала узелок)* удачно пародируется бесконечный процесс завязывания узелков. Показательно, что троекратное повторение фигуры разрушает квадратность построения, что несомненно усиливает комический эффект несуразности происходящего (Пример 3).

Самым ярким примером фигуры *fuga* в сольных светских песнях Пёрселла является первый раздел песни Fly swift, ye hours (Летите быстро, вы, часы), где данная фигура появляется на слове *летите (fly).* Среди сольных светских песен Пёрселла нет ни одной, которая бы использовала столь энергичный мотив для остинатного баса. В имитационных перекличках с вокальной партией граунд воссоздаёт картину вихревого движения времени. Интересно, что сама фигура имеет упругое хореическое произношение, тогда как поэтический текст основан на пятистопном ямбе (Пример 4).

Фигура *anabasis* остроумно используется в танцевальной песне «She that would gain» («Она, чтобы заполучить»). Текст песни предполо-

жительно написан некой дамой – Lady E_M_, которая даёт откровенные советы в деле завоевания мужчин. В конце куплета дама предостерегает, что стоит лишь однажды ответить мужчинам на чувства, как все их клятвы вскоре *улетучатся (fly away)* как дым. Фигура *anabasis* здесь очень живописна. Она состоит из трёх упругих направленных ввысь звеньев секвенции, которая «растворяется в воздухе как дым» в ровном движении восьмых (Пример 5).

Интересен пример работы с фигурой catabasis на слове *slide (скользить)* в песне «When my Aemelia smiles» («Когда моя Амелия улыбается»). Это слово усилено в предложении и логически и эмфатически. Акцент на него происходит за счёт предыдущего глагола do, который в речи употребляется для усиления значения последующего глагола и может переводиться словами «действительно», «на самом деле». Контекст слова *slide* подразумевает не просто скольжение, а грациозное «скольжение слов», то есть их изящное произнесение. – *Her words do slide with such a grace (Ее слова на самом деле скользят с такой грацией).*

В музыке Пёрселла поэтическое изящество текста тонко прочувствованно. Глагол *do*, усиливающий смысл, выведен восходящим секстовым ходом фигуры *exclamacio* на слабой доле такта в пронзительно высокий регистр (соль второй октавы), откуда мягко «соскальзывает» мелодия, лишенная резких скачков и поворотов, в ровное движение которой изящно вклинивается орнаментальная фигурка, напоминающая нисходящий шлейфер (Пример 6).

Анализ музыкально-риторических фигур песен Пёрселла доказывает, что композитор был сыном своего времени и обнаружение в его сочинениях музыкальных фигур, призванных удивлять, восхищать и волновать, не есть нечто необычное. Напротив, широкое разнообразие музыкальных идей, говорит о его таланте к inventio, столь почитаемое в концепции творчества эпохи среднего барокко. В работе с фигурами Пёрселл проявлял истинную виртуозность. Сохраняя ядро музыкального содержания, его фигуры могут ощутимо видоизменяться, сужаться, расширяться, и даже сплавляться друг с другом. Песни Пёрселла часто представляют собой гирлянды фигур, правильное «чтение» которых обязательно приведет к пониманию глубокого подтекста его сочинений.

Несмотря на ограниченное количество приведённых образцов мы полагаем, что их было достаточно, чтобы доказать правомочность использования такого метода изучения песен Пёрселла в аспекте проблемы взаимосвязи музыки и текста.

Поскольку в статье затрагивались лишь те фигуры, которые служили истолкованию отдельных слов, стоить заметить, что не менее интересным с точки зрения расстановки смысловых акцентов, является анализ фигур, появляющихся на словах, лишённых (или частично лишённых) образно-эмоциональных ассоциаций. К частично лишённым можно отнести, например, слова *Да (Yes)* и *Нет (No).* Хотя в целом слово *Да* имеет положительную коннотацию, а *Нет* отрицательную, последнее часто усиливается многократным повторением. К нейтральным словам можно отнести местоимения (*он, она, они – he, she, they*) союзы и предлоги (*thus, that, by*), частицы (*not*) и восклицания (*O!*).

Выделение этих слов музыкальными средствами расставляет новые акценты в содержании. Изучение данных композиторских приёмов, несомненно, будет способствовать открытию новых индивидуальных качеств стиля английского мастера.

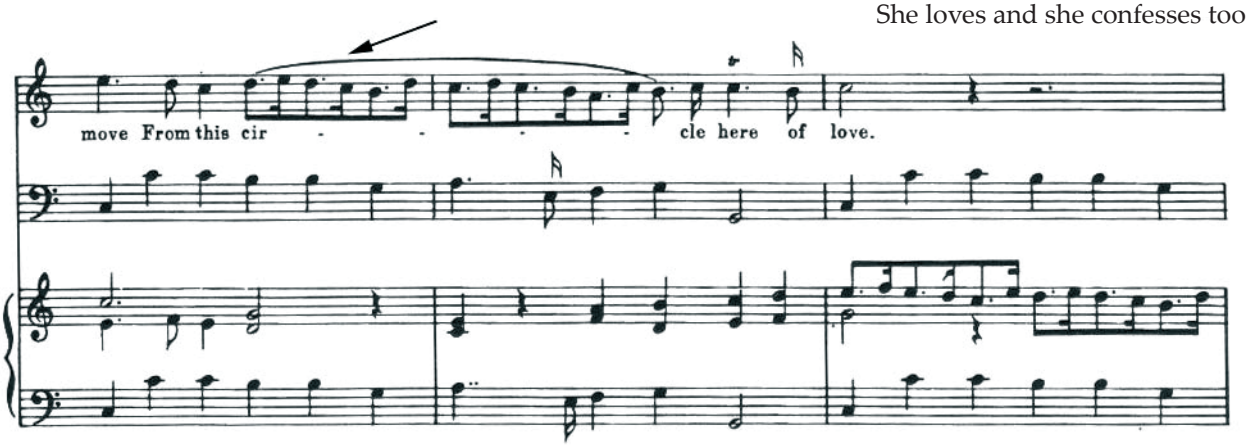
ЛИТЕРАТУРА

1. *Друскин Я.* О риторических приёмах в музыке И. С. Баха. СПб.: Северный олень, 1995. 132 с.
2. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
3. *Захарова О.* Фигура // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. Стб. 799–803.
4. *Butler G.* Rhetoric and Music // Journal of Music Theory. Vol. 21. 1977. No. 1. P. 49–109.
5. *King R.* The Secular Solo Songs of Henry Purcell // Hyperion booklet. London: Hyperion Records Ltd, 1994. 64 p.
6. *Laurie M.* Purcell's Extended Solo Songs // Musical Times 125. 1984. No. 1691. P. 20–25.
7. *Peachem H.* The Complete Gentleman. Oxford: Clarendon Press, 1906. 261 p. URL: http://peachamscomplea00peacgoog.pdf.

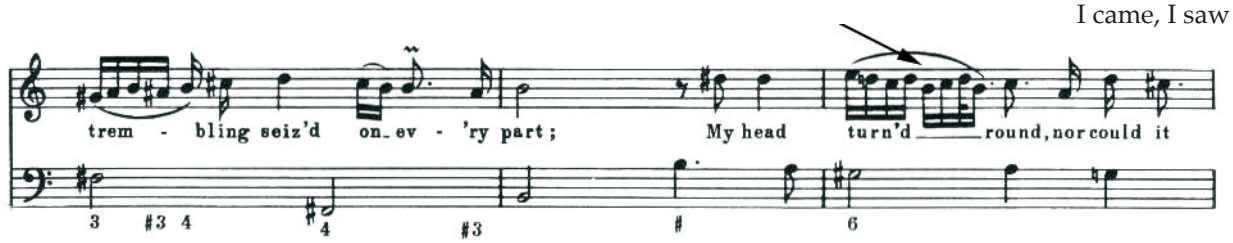
REFERENCES

1. *Druskin Ya.* O ritoricheskikh priemakh v muzyke I. S. Bakha [About rhetorical devices in the music by I. S. Bach]. St. Petersburg: Severnyj olen' Press, 1995. 132 p.
2. *Zakharova O.* Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priyomy [Rhetoric and West European music of the XVIIth – first half of the XVIIIth centuries: principles and devices]. Moskow: Muzyka Press, 1983. 77 p.
3. *Zakharova O.* Figura [Figure]. Muzykal'naya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moskow: Sovetskaya ehnciklopediya Press, 1981. Vol. 5. Col. 799–803.
4. *Butler G.* Rhetoric and Music // Journal of Music Theory. Vol. 21. 1977. No. 1. P. 49–109.
5. *King R.* The Secular Solo Songs of Henry Purcell. Hyperion booklet. London: Hyperion Records Ltd, 1994. 64 p.
6. *Laurie M.* Purcell's Extended Solo Songs. Musical Times 125. 1984. No. 1691. P. 20–25.
7. *Peachem H.* The Complete Gentleman. Oxford: Clarendon Press, 1906. 261 p. URL: http://peachamscomplea00peacgoog.pdf.

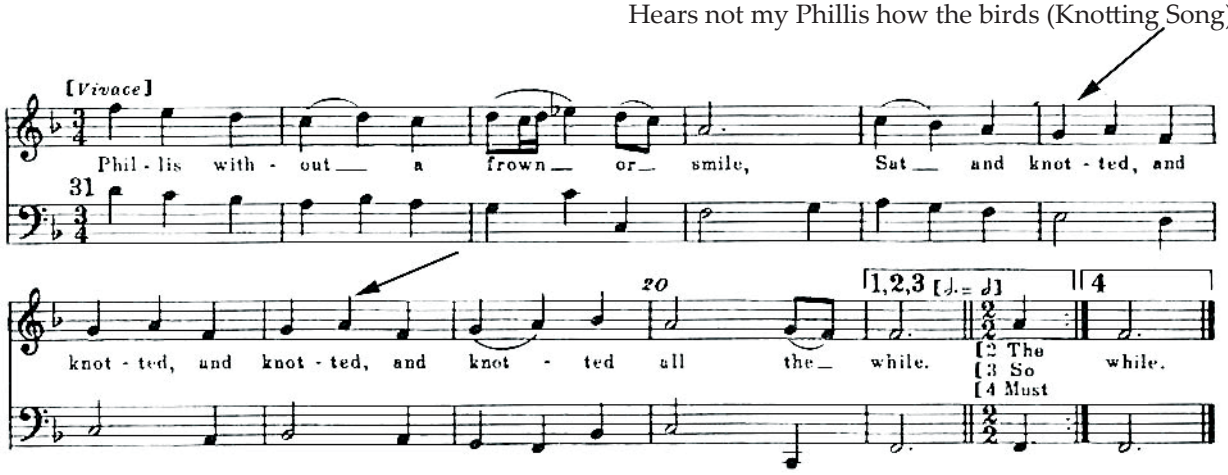
Пример 1
She loves and she confesses too



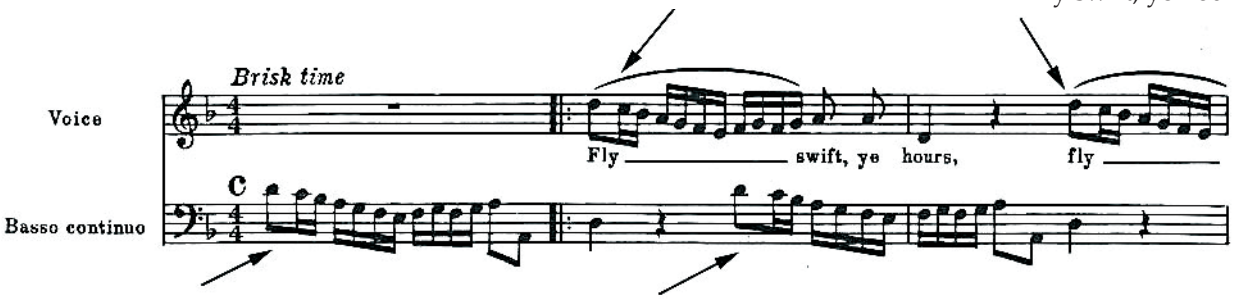
Пример 2
I came, I saw



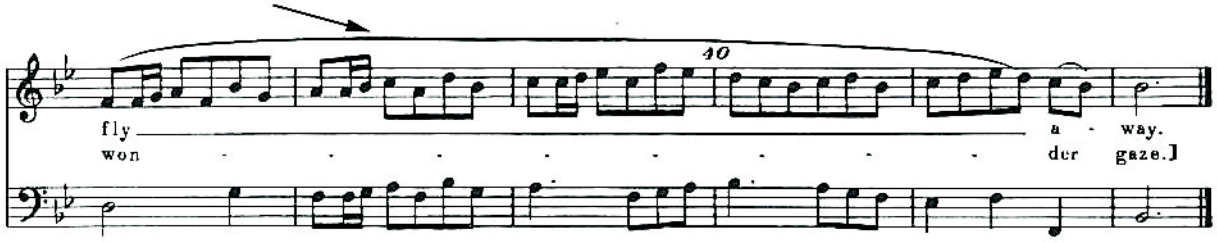
Пример 3
Hears not my Phillis how the birds (Knotting Song)



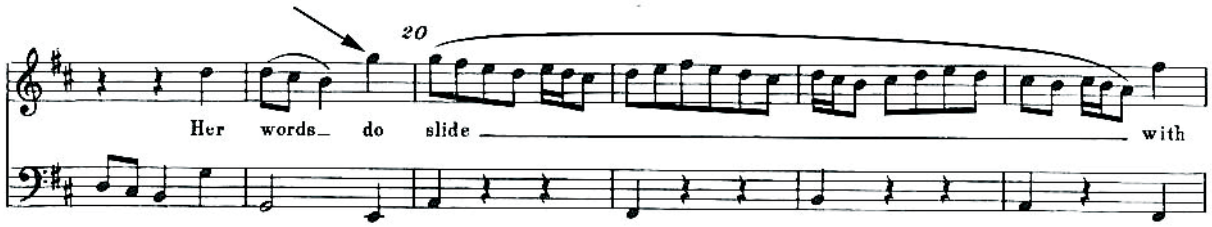
Пример 4
Fly swift, ye hours



Пример 5
She that would gain



Пример 6
When my Aemelia smiles



МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В СОЛЬНЫХ СВЕТСКИХ ПЕСНЯХ ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА

В статье затрагиваются проблемы образно-эмоциональных функций музыкально-риторических фигур в сольных светских песнях Генри Пёрселла. Даётся краткий исторический обзор теоретической разработки вопросов музыкальной поэтики в английской музыкальной науке XVII века. Историческая ретроспектива теоретических трудов по музыкальной риторике позволяет интерпретировать факт использования музыкально-риторических фигур в песнях Пёрселла как результат приверженности композитора английской и шире европейской музыкальной традиции. С другой стороны, освещаются характеристики глубоко индивидуального подхода Пёрселла к работе с музыкально-риторическими фигурами, связанными с определённым рядом лексем.

Автор группирует большой массив музыкальных фигур из песен Пёрселла согласно их «мотивным идеям», определяя главные образно-эмоциональные и музыкальные качества отдельных групп фигур. Наглядность анализа музыкально-риторических фигур в песнях Пёрселла обеспечивается отбором наиболее ярких примеров творчества английского композитора, в которых традиционные для XVII столетия фигуры движения – circulatio, fuga, catabasis и anabasis – используются для воплощения ярких выразительных образов. Автор полагает, что при работе с музыкально-риторическими фигурами приоритетным для композитора оставалась работа с контекстом поэтического произведения. Подобный подход обусловил качественно различные варианты интонационно-

го содержания каждой фигуры при сохранении их отчётливо узнаваемого абриса. В заключении статьи выдвинута идея целесообразности и перспективности изучения индивидуальных композиторских приемов при работе со словами лишёнными образно-эмоциональных ассоциаций – местоимениями, междометиями, частицами и служебными частями речи.

Ключевые слова: музыкально-риторические фигуры, Генри Перселл, сольная светская песня, английская музыка XVII века, английская музыкальная наука XVII века

MUSICAL-RHETORICAL FIGURES IN THE SECULAR SOLO SONGS BY HENRY PURCELL

The article addresses the problems of figurative and emotional features of musical-rhetorical figures in the secular solo songs of Henry Purcell. A brief historical overview of the development of theoretical questions of musical poetics in the English musical scholarship of the XVIIth century is given. Historical retrospective of theoretical works on musical rhetoric is used to confirm the fact of using musical-rhetorical figures in the songs of Purcell as a natural affiliation of the English tradition. On the other hand, the author highlights the characteristics of deeply personal approach of Purcell to musical-rhetorical figures associated with the specific tokens.

The author divides a large array of musical-rhetorical figures from Purcell's songs into smaller groups according to their «motivic ideas», defining the main emotional and musical qualities of these separate groups. The persuasiveness of the analysis of the musical-rhetorical figures in the songs of Purcell is ensured by the selection of bright examples from the pieces of the English composer, in which the traditional XVII century movement figures – circulatio, fuga, catabasis and anabasis – are used for the embodiment of the bright expressive images. The author believes that when dealing with musical-rhetorical figures the connection with the deep context of the poetic works remained a priority for the composer. Such approach led to distinct versions of the intonational filling of the figures while maintaining their clearly recognizable outline.

In conclusion, the article put forward the idea of studying the feasibility and prospects of individual composer`s techniques when working with words devoid of figurative and emotional associations – pronouns, interjections, particles and auxiliary part of speech.

Key words: musical-rhetorical figures, Henry Purcell, secular solo song, English music of the XVIIth century, English music scholarship of the XVIIth century.

Дуда Наталья Викторовна
аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: hp1659@mail.ru

Duda Natalya V.
postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: hp1659@mail.ru

С. И. НЕСТЕРОВ
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

ЦИКЛ ЭТЮДОВ И КАПРИСОВ П. РОДЕ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА

Цель данной статьи показать, что вклад Роде в историю жанра каприччио был достаточно весомым. Вслед за Паганини, композитор способствовал кристаллизации характерных для каприсов жанровых стереотипов, окончательно систематизировал их типовые признаки. Его каприсы и этюды упоминаются в книгах В. Третьяченко [7] и Г. Фельдгуна [8], но не являются у этих исследователей предметом специального анализа.

Истоки жанра относятся к концу XVI началу XVII вв. Ян Свелинк называл так полифонические пьесы для органа созерцательного или меланхолического характера, имитационного склада, свободного построения, с чертами ричеркара, канцоны. В 1618 году Преториус определяет *каприччио как свободно импровизируемую* полифоническую *фантазию*. Первое каприччио для скрипки соло в виде программной сюиты с жанровыми сценками в народном духе создал в 1627 году К. Фарино, где использовал цитаты народных песен и танцев, наигрышей, ввёл звукоподражание пению птиц, журчанию ручья, шелесту листвы, грому, молнии, дождю, граду. Его опыт в какой-то степени повторил, спустя почти 70 лет, И. С. Бах. В его знаменитом «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» есть попытка воссоздать разные типы движения: езда на дилижансе, в карете, скачка на лошади, бег, ходьба.

Новый вариант каприса возник в творчестве Пьетро Антонио Локателли. Яркий новатор в области скрипичной техники, свои искания он воплотил в виде 12 концертов и 24 каприсов для скрипки соло, предвосхитив известный опус Паганини. В каждом из концертов введены каденции к первым и финальным частям, тематически не связанные с ними и названные «каприччи». Он рассматривал их как «Школу игры на скрипке», предлагая новое понимание жанра. Каприсы Локателли направили развитие скрипичной техники по совершенно иному руслу и намного опередили свое время. Написанные как импровизационные каденции, они давали возможность исполнителю показать богатство своей фантазии и виртуозное мастерство. Локателли стал изобретателем множества приёмов. Утончив струны, он широко использует флажолеты, технику быстрых пассажей, вводит штрих ricochet, соединяет физические возможности рук с движением плеча, предплечья при перебросках смычка через одну или две струны в быстрых темпах на большие расстояния. Вслед за Джеминиани и Тартини, он полагал, что открытые им приёмы и штрихи помогут «вскрыть сакральный смысл музыки», найдут отклик в эмоциональных переживаниях слушателя и исполнителя.

Современники не оценили труд Локателли. Лишь Паганини, расшифровав сокращённую нотацию его записей, понял, что таят эти технические опусы, но в своих новациях пошёл дальше. Надо учесть ещё и достижения Дж. Тартини, который, пользуясь созданным Туртом смычком, изобретает серию «прыгающих» штрихов: например, «летучее» стаккато, приём бариолажа, развивает цепи пассажей из параллельных аккордов, технику двойных нот. О его ритмической изобретательности – сложных синкопах, «ломбардских» пунктирах – ходили целые легенды. Он значительно расширяет диапазон скрипки, «захватывая» девятую позицию, хотя гриф во времена Тартини был короче современного и достичь высоких позиций при подвижных, стремительных ритмах и темпах могли только очень талантливые музыканты. Множество приёмов, разработанных им, были направлены на воссоздание эффекта проникновенно лирического и экспрессивного скрипичного «пения», к чему стремился ещё Бах. Для этого Тартини находит штрих portamento, использует утончённую артикуляцию, приёмы вибрато, которые, увы, не были известны Баху. Черты исполнительского стиля Тартини – тонко разработанная фразировка, благородно утончённый вкус, красота и проникновенность звучания и оркестральность – придают его сочинениям особую содержательность и выразительность. Его исполнительский облик органично вписывается в атмосферу позднего барокко и раннего классицизма, а сочинения предвосхищают открытия романтического искусства, способствуют развитию *принципа сольности* в становлении *каприччио.*

Этот жанр более всего отразил идеалы Просвещения: новое ощущение мира, природы, стремление к свободе, к уникальности каждой человеческой личности. При этом капричччио сохраняет барочное стремление к игре, принцип антитез (как соединение «несоединимого»), что было продолжено и в эпоху классицизма. Именно в 80-е годы XVIII века И. Кант и Ф. Шиллер формулируют свои концепции игры. Жанр каприса, как нельзя лучше, соответствует мысли Канта о том, что «игра воображения есть основа творческой деятельности художника-гения, предписывающего законы искусству» [4, с. 351].

Принципы формирования романтической миниатюры выявлены в монографии К. Зенкина [3]: им отмечено безудержное стремление к бесконечности, к свободе и, одновременно, к временной ограниченности, «мгновенность, сиюминутность образа». В этом «сущность и основа миниатюры, демонстрирующей чудо остановленного мгновения» [3, с. 12]. Остановленное мгновение не абсолютно, главенствует время лирического состояния, «психологически длящееся в настоящем» [3, с. 12]. Романтизм акцентирует субъективность самовыражения взамен воплощения традиционных для барокко аффектов. Мы полагаем, что процесс становления романтической миниатюры, во многом, предвосхищён в капричччио Локателли и Паганини. Этому способствует импровизационное становление материала у этих авторов, когда «тема», нередко, охватывает всё одночастное произведение. Внезапно рождающиеся импульсы передаются средствами активного развития исходного ядра уже в экспозиции, как в барочных композициях, например, в прелюдиях Баха. Музыкальная мысль непрестанно ищет оформления. Грани миниатюры подвижны, что сближает её с нелинейными процессами барочных жанров: текучесть, преодоление расчленённости, размыкание границ, звуковая ткань словно возникает из тишины и уходит в бесконечность. Другой тип миниатюры – противопоставление контрастных образов – основан на диалектике состояния и становления: «Антитеза образует, порой, единую конструкцию, пара есть момент высшего порядка, скорее единица, чем множество» [3, с. 23]. Так воспроизводится раздвоенность сознания романтического художника, его антитезы: жизнь – смерть, поэзия – проза, серьёзное – игровое, небесное – земное, реальное – мистическое, возвышенное – низменное.

Именно эти качества нашли яркое воплощение в Каприсах Паганини. Глубинные истоки его Каприсов – музыка Баха, Корелли, Вивальди и Локателли. Преобразованное Бахом непрерывное фигурационное движение, символизирующее идею Вечности, стало фактурной моделью, которая подверглась у Паганини романтическому переинтонированию. А философичность баховской мысли, насыщенность его партит и сонат символикой риторических фигур обернулись особыми специфическими путями восхождения лирики к универсальности мировидения. Паганини преодолевает свойственную этюдам предшественников инструктивность, открывая новые просторы концертного исполнительства. Концертность, при повышенном артистическом чувстве, масштабность выражения, нагнетание комбинированных штрихов и приёмов в малых масштабах пьес и, как следствие, афористичность и концентрированность содержания – типовые особенности его стиля, сложившиеся уже в Каприсах. При этом сохранён дух старинных импровизаций с их свободой в обращении с материалом, динамика становления формы как процесса взаимодействия разнонаправленных сил. Это выдвинуло Каприсы Паганини на одно из первых мест в процессе становления романтической миниатюры. Он «добился предельной концентрации выразительности в сжатых построениях, спрессовывая художественный смысл в тугую пружину» [2, с. 21], пришёл к новой колористической трактовке звучания скрипки, основанной на «полнозвучном использовании всего диапазона инструмента, разнообразных видов двойных нот, аккордов, двойных флажолетов, пиццикато, подражаний ударным, отскакивающих и летучих штрихов, глиссандо, вибрации, хроматизации пассажей» [9, с. 186]. Задолго до Шопена и по примеру Баха, Паганини понял, что фигурационная ячейка способна брать на себя тематические функции, оформиться как ядро последующего процесса. Интенсивное микротематическое становление всякий раз «выливается» в особую непредустановленную форму.

Характерный для романтизма принцип непредсказуемости художественного процесса подтверждает каждая пьеса Паганини, рождающаяся во взаимодействии контрастных микроэлементов. В его каприсах зародились многие будущие романтические инновационные миниатюры: музыкальные моменты, экспромты и ноктюрны, романтические прелюдии и этюды, арабески и интермеццо, типы их композиционных решений. Каприсы Паганини стали «прорывом в романтизм», он был его провозвестником, если принять во внимание масштабы воздействия его опуса № 1 на композиторов XIX века (Шуман, Лист, Брамс).

Ибо в год создания Каприсов (1804) классицизм ещё процветал, Бетховен только закончил Третью симфонию, идеалы романтизма лишь приоткрылись лидерам венской школы. Музыкальный романтизм был ещё «за горизонтом»: Шуберту было всего 7 лет, Россини – 13, Веберу – 17. Поэтому естественно, что вплоть до середины 30-х годов XIX века (время расцвета романтизма) появлялись сочинения «промежуточного» между классицизмом и романтизмом типа.

Переходным этапом продвижения к романтизму стали «24 caprices en forme d'Etudes» П. Роде, написанные 12 лет спустя после Каприсов Паганини. Роде познакомился с ними лишь в 10-е годы XIX века. Он ориентировался и на опыт великого итальянца, и на этюды Р. Крейцера. Эти разнонаправленные цели наложили на его опус свой отпечаток. От Крейцера заимствованы последовательность накопления трудностей (три волны технических усложнений в цикле Роде), логика и цельность целого. В 24-х прелюдиях Гуммеля он заимствовал принцип тональной организации цикла по тональностям квинтового круга. У Паганини не было тональной целостности. «Использование в цикле всех 24 тональностей имеет большую художественную и дидактическую значимость. С одной стороны, это объединяет цикл внутренним единством замысла, с другой – позволяет выявить новые грани тембральных возможностей скрипки. Сочетание тембрального «разноцветия» с традиционной для французского классицизма мелодикой лирико-драматического и патетически-обостренного склада – отчётливый признак развития романтических тенденций» [7, с. 66]. Вероятно, на романтические циклы в единой тональной организации повлиял пример Баха, который объединял мажорные и минорные прелюдии и фуги в одной тональности в пары, противопоставляя малые циклы и акцентируя их внутренние контрасты. У Роде, как позднее в Прелюдиях Шопена, 24 Каприса образуют 12 контрастных мажороминорных пар. Внутри них есть «тяжёлая» и «лёгкая» пьесы, подобно хореической и ямбическим стопам в поэзии, которые контрастируют по образному строю, техническим приёмам и штрихам.

В первой паре Каприсов Роде центром тяжести является импозантный Первый каприс. Драматический по характеру Второй проносится в быстром темпе. Возникает хореическая стопа. Первый каприс более масштабен, развёрнут в контрастно-составную форму с лирико-экспрессивной кантиленой оперного типа в первом разделе и изящным, волевым скерцо с чертами тарантеллы во втором. Во второй паре хореическая стопа сменяется ямбом в сопоставлении Третьего каприса с его воздушными нитями пассажей и внутренне контрастного Четвертого. Центр тяжести теперь падает на него. Он построен в двухчастной контрастной композиции: скорбно-элегический «зачин» в 3-х форме и взволнованный драматизм барочно-токкатного тематизма во втором разделе образуют арку по образному строю ко Второму капрису, по типу композиции – к Первому. Компоновка пар в репризе цикла (21–22 каприсы – хорей, 23–24 – ямб) повторяет начальные соотношения стоп в паре.

«В каприсах Роде отчётливо просматривается преобладание художественного содержания над утилитарными свойствами, что создает условия для устранения конфликта между музыкальным и двигательным развитием скрипача» [7, с. 68] и подтверждает двойственное обозначение жанровой направленности частей цикла. Особенности этюда действительно присутствуют, ибо Роде часто ограничивает количество штриховых вариантов, стремится построить драматургию в масштабе пьесы или её крупного раздела на контрастах двух-трёх основных штрихов или приёмов, как принято в этюдах, где необходимо овладение определённым видом техники. Таковы 2, 3, 8, 10, 12, 18 каприсы. Другие изобилуют количеством элементов, включенных в комбинацию штрихов (5, 7 каприсы), содержат несколько контрастных или неконтрастных тематических образований (16, 20 каприсы). В этих частях цикла комбинирование технических средств и штрихов происходит от начала к концу на протяжении всей пьесы, что связано с приоритетом процессуальности над завершённостью. Так в Пятом каприсе, напоминающем блестящее концертное соло героического, патетического плана, соединены маршевые пунктиры с ломаными арпеджио, скачки через струны с расширением интервалов (квинты, сексты, септимы через октаву, фингерзации); представлены различные типы пассажей, потоки прямых и ломаных арпеджио, триольные гаммы с хроматизмами, «обратным пунктиром» и «завихрениями» на мотивах круга. А ещё аккорды, двойные ноты, секвенцирующие секундовые вздохи ламенто, стремительные восходящие и нисходящие гаммы на 4 октавы... И всё это в штрихах деташе, мартле, стаккато, спиккато, с вариантами залигованных и незалигованных звуков в ритмических группах. Этот стихийный процесс Роде ухитряется скомпоновать в трёхчастную, процессуальную композицию с динамической репризой и разработочной серединой. Спон-

танность возникновения элементов напоминает приём нарастания конфликтных взаимодействий от интродукции к финалу во французской романтической опере, которая появится только в 20–30 годы XIX века. Новаторский принцип драматургии в отдельной миниатюре усиливает присутствие импровизационного, стихийного начала и устойчиво характеризует *каприс как жанр с непредсказуемой изменчивостью художественного облика.*

Многогранен образный строй каприсов Роде. От классической эпохи ими унаследованы сверкающие героико-волевые образы с типичной ораторской приподнятостью, фанфарностью, энергичным пунктирным ритмом, опорой на всплески фигураций разнонаправленных линейных, гаммообразных или арпеджированных пассажей. Таковы интонационно-тематически и технологически взаимосвязаные 5, 7, 11 каприсы Роде. Линию героики отражает также серия патетико-драматических образов, которые опираются на барочные элементы. Черты тематизма барочной токкаты с отталкиванием от одного звука или от интонационной группы начинают эту линию во 2 каприсе, продолжаясь в 3, 8, 18, 21, 22, трагедийных разделах 19 и 24 каприсов. Барочный тематизм является сквозным, его драматизм по мере продвижения к концу цикла становится всё более напряжённым и экспрессивным. Итак, светлая, ликующая героика опирается на классические прообразы, драматическая – на барочные. В 22 капризе в линиях пассажей ощущаются прямые связи с аллемандой из Второй партиты Баха.

Один из лейтжанров цикла – скерцо. Оно объединяет разнообразные образные сферы: фантазийные образы с налётом мистики (8, 10, 18 каприсы, связанные фигурациями с опорой на 3-х и 4-х звучные аккорды); радостный мир движения и кипения энергии бытия (3, 15), иногда с юмористическим оттенком (17 каприс с тематизмом из опер-буффа). Комедийный аспект продолжает 21 каприс в ритме мазурки в 3-х частной композиции с варьированной динамической репризой, обилием скачков через две струны, стаккатными фингерзациями. Миниатюры скерцозной сферы изящны и виртуозны, в них реализуется идея perpetum mobile, включены самые различные разновидности техники прыгающих штрихов.

Лирическая линия каприсов Роде также прочерчена от начала к концу цикла, пронизана интонациями оперной кантилены в синтезе с романсом, баркаролой, песней, иногда с ритмами танцев (сицилиана в 4, мазурка в 6, вальс в 12), элементами проникновенного речитатива. Многообразны её оттенки. Во-первых, наполненное чувством лирическое созерцание с элементами возвышенной экстатичности – первые темы в 1, 9, 13, 19 каприсах. Завершает эту линию 23 каприс в F-dur с разнообразными вариантами техники двойных нот. Созерцательная сфера размывается в его струящихся ажурных волнах. Во-вторых – элегическая меланхолическая сфера, которая эволюционирует в трагедийную. В её тематизме значительна роль романса и песни. Показательным является 4 каприс (e-moll). Песенно-романсная тема 3-х частного первого раздела с чертами баркаролы и ритмом сицилианы покоится на звуках «золотого хода валторн». Меланхолическую линию продолжает 6 каприс (h-moll). В его скорбную мелодию вплетаются разнообразные пассажи и фигурации на звуках аккордов, свободно апеллируя к оперной колоратуре. Связь оперы со скрипичным исполнительством – характерная черта всей его эволюции, достаточно напомнить о А. Вивальди. Романтизм, особенно ранний, широко использует оперный мелос. Необычен меланхолический образ 12 лирико-элегического каприса, где синтезированы черты романса, колыбельной, «вмонтированные» в «пропетые» гармонические фигурации по звукам трезвучий и септаккордов.

Третья сфера лирики – скорбно-трагическая – включается в процесс в 14 каприсе в «тёмных» красках es-moll. Его первый раздел построен по принципу ядра и развёртывания, носит характер трагической безысходности: исходит из вершины источника с ниспадающим катабазисом скорбного характера, поддержан фигурой сострадания с ум. 4, подчёркнут драматическими пунктирными возгласами в 7–8 тт., горестными тиратами, направленными к мотиву-символу «креста» в окончании фраз в 13 и 18 тт. Драматическая экспрессия второго раздела интонационно развивает материал первого. Особенно трагично звучит 20 каприс в c-moll с тиратами похоронного марша и скорбными секстами, куда вклиниваются аккордово-речитативные, ламентозные комплексы, напряжённое портаменто на баске. Второй тематический комплекс, построенный на трелях, завершается в Es-dur. Автор мыслит форму этого каприса как компактную сонатную композицию с тремя ярусами развития. Сокращённая реприза-кода (13 тактов) кратко резюмирует этапы процесса. Поразительно совпадение образного строя 20 каприса Роде и прелюдии № 20 Шопена. Возможно, пианист знал Каприсы Роде, ибо 24 каприс, развивающий элементы 20, тоже близок прелюдии № 24 Шопена во втором драматическом разделе. Романтическая стилистика 20 и 24 каприсов говорит о взаимодействиях

классического, барочного и романтического стилей внутри цикла Роде. Первый раздел Каприса 24 напоминает Чакону Баха одухотворённой мощью экспрессии, ритмом сарабанды, ломбардскими пунктирами в ламентозных параллельных секстах, с трагическими взлётами арпеджированных пассажей в ум. вв. VII7.

Итак, в цикле Роде получают сквозное развитие семь различных интонационно-тематических сфер: четыре действенных и три лирических. Распределённые в контрастные мажоро-минорные пары, они сплетаются, подобно цветам в венке, пронизывая и объединяя цикл в единое неразрывное целое.

Основной каркас цикла образуют *двухчастные контрастно-составные композиции* (их семь). Многоплановы 13 и 16 каприсы, синтезирующие сложную трёхчастную форму и сонатные аллегро. Ещё 4 каприса развивают форму сонатного аллегро с контрастами тем: 11 каприс H-dur, 13 каприс Ges-dur, 16 каприс b-moll, 20 каприс c-moll. Возникает система из 14 крупномасштабных каприсов, внутри которых помещены 9 каприсов в простых формах. Они, как интерлюдии, связывают развёрнутые, более масштабные и внутренне контрастные миниатюры. Венчает весь процесс итоговый 24 каприс.

Образный строй свидетельствует о формировании у Роде романтического мироощущения: мир противоречив и расколот, процессуальность перевешивает образно-смысловую и композиционную закруглённость. Сравнивая цикл Роде с циклом каприсов Паганини, обнаружим множество связей. Хотя по технической оснащённости каприсы Роде уступают опусу Паганини. Но французский скрипач первым придал жанру, на этапе его формирования, черты законченного цикла, определив характерные его черты. При импровизационности, спонтанности внутри отдельных частей, автор уравновешивает это сонатной формой высшего порядка. Гармония достигается как биение противоречий, как укрощённая стихия игры. Если Паганини открывает своим циклом скрипичный романтизм, то Роде, несомненно, его продолжает, подготавливая своим творчеством будущие шедевры Мендельсона, Брамса, Венявского, Сарасате.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берфорд Т.* Стилевые особенности творчества Н. Паганини. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. 360 с.
2. *Григорьев В.* Никколо Паганини: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1987. 180 с.
3. *Зенкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 413 с.
4. *Кант И.* Собрание сочинений: в 6 т. М.: Наука, 1989. Т. 5. 356 с.
5. *Нестеров С.* Соната или фантазия? // Старинная музыка сегодня: материалы научно-практической конференции. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2002. С. 92–101.
6. *Сохор А.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования: в 3 вып. Л.: Сов. композитор, 1983. Вып. III. С. 129–142.
7. *Третьяченко В.* Пути развития скрипичного этюда. Красноярск: КГИИ, 2005. 202 с.
8. *Фельдгун Г.* История смычкового искусства: от истоков до 70-х годов XX века. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2006. 500 с.
9. *Ямпольский И.* Никколо Паганини: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1960. 562 с.

REFERENCES

1. *Berford T.* Stilevye osobennosti tvorchestva N. Paganini [Stylistic Features of Works by N. Paganini]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2003. 360 p.
2. *Grigor'ev V.* Nikkolo Paganini. Zhizn' i tvorchestvo [Niccolo Paganini. Life and Work]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 180 p.
3. *Zenkin K.* Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1997. 413 p.
4. *Kant I.* Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 6 Volumes. Moscow: Nauka Press, 1989. Vol. 5. 356 p.
5. *Nesterov S.* Sonata ili fantaziya? Starinnaya muzyka segodnya. Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Sonata or Fantasy? Early Music Today. Materials of Research and Practical Conference]. Rostov on Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire. 2002. P. 92–101.
6. *Sokhor A.* Teoriya muzykal'nykh zhanrov: zadachi i perspektivy [Theory of Music Genres: Problems and Perspectives]. Sokhor A. Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki: Stat'i i issledovaniya [Issues of Sociology and Aesthetics of Music: Articles and Studies]: in 3 vol. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1983. Vol. III. P. 129–142.
7. *Tret'yachenko V.* Puti razvitiya skripichnogo etyuda [Ways of the Development of Violin Etude]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Institute of Arts, 2005. 202 p.
8. *Fel'dgun G.* Istoriya smychkovogo iskusstva. Ot istokov do 70-kh godov XX veka [History of Stringed Art: From Its Origins to the 70s years of the Twentieth Century]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2006. 500 p.
9. *Yampol'skiy I.* Nikkolo Paganini: Zhizn' i tvorchestvo [Niccolo Paganini: Life and Work]. Moscow: Muzyka Press, 1960. 562 p.

ЦИКЛ ЭТЮДОВ И КАПРИСОВ П. РОДЕ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА

В данной статье каприсы Роде впервые рассмотрены как единый цикл миниатюр в сравнении с шедевром Паганини в контексте становления романтической миниатюры. Доказано, что 24 каприса Роде пронизаны сквозными линиями семи интонационно-тематических сфер, объединённых лейтжанрами и лейтинтонациями, фактурными связями. Героико-волевые образы отличает ораторская приподнятость, фанфарность, энергичный пунктирный ритм, опора на всплески фигураций разнохарактерных пассажей. Миниатюры скерцозной сферы изящны и виртуозны, развивают идею perpetum mobile, включают различные разновидности техники. Созерцательная сфера представлена в первых темах 1, 9, 13, 19 каприсах, где экстатически насыщенные мелодические линии сопровождаются струящимися ажурными волнами. Элегическая меланхолическая сфера с романсно-песенным тематизмом эволюционирует в трагедийную. Ряд пьес пронизывает взаимодействие контрастных микроэлементов. Их характеризует принцип непредсказуемости, текучести процесса развития при изложении материала, преодоление расчленённости разделов формы. Вторая разновидность связана с диалектикой состояния и становления: контрасты образов в двухчастной сложносоставной форме, в сонатных, рондальных пьесах. Антитеза пар dur–moll образует единую конструкцию. Выявлены закономерности структур каждой пьесы и сонатность формы высшего порядка цикла.

Ключевые слова: каприччио, П. Роде, импровизация, симфонизм.

THE CYCLE OF ETUDES AND CAPRICES BY P. RODE THE CONTEXT OF THE HISTORY OF THE GENRE

In the article the caprices by Rode are at the first time considered to be a single cycle of miniatures in comparison with the masterpiece by Paganini in the context of the romantic miniatures' formation. It is proved that 24 caprices by Rode are passed through with the lines of the seven intonation-thematic areas, united by leit-genres and leit-dances, as well as textured links. Heroic and strong-willed images are characterized by distinguished oratorical pathos, fanfare, vigorous dotted rhythm, relying on bursts of passages figurations of various character. Miniature of the scherzo sphere are graceful and masterly, they are to develop the idea of perpetum mobile, while including various types of technique. The contemplative sphere is presented in the first themes of 1st, 9th, 13th and 19th caprices, where the ecstatically rich melodic line is accompanied by a flowing lacy waves. Elegiac and melancholic sphere with romance-song themes evolves into the tragic one. Several pieces are permeated by the interaction of contrast micro-elements. They are characterized by the principle of unpredictability and fluidity of the development process in presenting the material, as well as overcoming of the form partition. The second type of pieces is associated with the dialectic of state and development: contrasting images in a composite two-part form, as well as in sonata and rondo pieces. The antithesis of the dur-moll pair forms a single structure. The patterns of the structures of each piece and the sonate being the higher order form of the whole cycle are revealed in the article.

Keywords: capriccio, P. Rode, improvisation, symphonicism.

Нестеров Сергей Игоревич
кандидат искусствоведения, профессор кафедры дирижирования
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
Россия, 410000, Саратов
e-mail: aist.05@mail.ru

Nesterov Sergey I.
PhD in Art Studies, Professor at the Department of Conducting
Saratov State L. Sobinov Conservatoire
Russia, 410000, Saratov
e-mail: aist.05@mail.ru

А. П. АЙМАКАНОВА
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО Ф. ЛИСТА: МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ В ЗАРУБЕЖНОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Имя Ференца Листа связано, в первую очередь, с музыкально-историческими категориями – симфонической поэмой, явлением программности, принципами монотематизма. Однако западноевропейское музыкознание едва ли не с самого начала изучения творчества этого композитора поставило во главу угла вопросы более узкого характера, связанные со стилистическими особенностями листовского письма, а, со временем, и отличительным обликом его позднего музыкального языка. Даже монографические и публицистические работы, созданные с попыткой воссоздания характера и образа мысли Листа-человека, подчас изобилуют ценными замечаниями по этому поводу. Чтобы отследить основные векторы рефлексии по вопросу листовского творчества, примем за основу отсчета хронологический подход появления работ.

1. *Прижизненные издания, критические публикации XIX столетия, воспоминания, письма.*

Одним из наиболее ярких критиков-современников творчества Листа был Роберт Шуман, который неоднократно замечал по поводу композиторского дарования венгра что-нибудь в духе: «Неистовый Роланд не смог бы сочинить «Неистового Роланда». Когда сердце любит, оно меньше всего об этом говорит. Если бы Франц Лист начал это понимать, безумства его сочинений обрели бы стройность и форму» [4, с. 91]. Или: «Для более продолжительной работы над композицией он, видимо, не нашел покоя, а также, быть может, учителя себе по плечу. Тем усерднее работал он как виртуоз, предпочитая, как все живые натуры, быстро убеждающее красноречие звуков сухой работе на бумаге. <…> Явление Шопена как будто впервые заставило его образумиться. <…> Однако было, пожалуй, уже слишком поздно, и необычайный виртуоз не мог наверстать то, что было им упущено как композитором» [5, с. 169–170].

Судя по таким высказываниям, остаётся только догадываться, какого мнения придерживался бы Шуман, доживи он до позднего листовского творчества, которое в контексте эпохи в пору было назвать авангардным.

Множество любопытных отзывов можно найти в печатных материалах 1870-х гг., например: «Наихудший, исключительно дьявольский – «Мефисто-вальс»… Эта сатанинская музыка, гасящая любой лучик света, в котором живет настоящая музыка» [1, с. 26]; «Оркестровые произведения Листа – позор для искусства. Это кричащая безвкусица, дикость, бессвязные вопли» [1, с. 32][1]; «Абсолютной новинкой последнего концерта в Кристалл Пэлес стало исполнение Концерта для фортепиано ля мажор Листа. <…> Почему такой чепухе позволено фигурировать в программе концерта? Неужели солистам дозволено играть, что хочется?» [1, с. 29].

В западной ветви помимо статей Р. Шумана, известен примечательный по художественной ценности текст Мари Ла-Мара, изданный незадолго до смерти Листа. Ценность работы во многом связана с постановкой вопроса о принадлежности Листа не только к первоклассным виртуозам, но и к выдающимся композиторам, публицистам и общественным деятелям[2]: «Вообще нам кажется, что ещё… недостаточно принято во внимание то, что в сочинениях его… преобладает ещё одна прекрасная черта: выступать со своим авторитетным суждением особенно в пользу мало понятого публикой, способствуя этим путем к лучшему его уразумению» [1, с. 339].

К этому этапу примыкают работы Р. Поля «Фауст-симфония Листа» (Новый музыкальный журнал, 1862 г.), «Франц[3] Лист. Исследования и воспоминания» (Собрание сочинений о музыке и музыкантах, том II, Лейпциг, 1883); труды Э. Ганслика «Из дневника музыканта («Современная опера», часть VI. «Критики и описания». Берлин 1892 г.); Ф. Бренделя (Новейшие произведения Ф. Листа и современное положение сторон. I. Концерт 5 сентября в г. Веймар // Новый музыкальный журнал вып. 47, 1857 г.). Л. А. Цельнер, сторонник Листа в Вене в пери-

одическом издании «Blätter für Musik» (Вена 1857 г., № 78–89) опубликовал первый музыкально-технический анализ Фауст-симфонии. Л. Раманн стала автором одной из первых значительных биографий композитора «Франц Лист как деятель искусства и человек» (в 2-х т. Лейпциг, 1894).

В целом, литература о Листе, написанная под непосредственным влиянием его личности, имеет одну общую характерную черту: попытку передать нрав композитора, его манеру исполнения, поведения, речи, педагогической работы сквозь призму глубокой личной очарованности маэстро. Однако музыкальный язык композитора, тем более поздний, во многом остается за пределами рассмотрения.

2. *Начало XX столетия (до 1930-х гг.).*

Этот период представлен работами авторов, исследующих преобразования Листа в области музыкального языка. Так, в статье Феруччо Бузони «Вокруг Листа», примечательной открытым признанием новаторства Листа и преемственности от его творчества всей последующей романтической и постромантической традиции: «По сути дела мы все происходим от него – Вагнер не исключение – и обязаны ему самым малым, что имеем. Цезарь Франк, Рихард Штраус, Дебюсси, все предпоследние русские, в общем, являются ветвями его дерева» (цит. по: [11, p. 4]). Очевидно, что европейская культура начала признавать Листа композитором[4].

Вернер Данкерт в исследовании «Лист как предшественник музыкального импрессионизма» также затронул проблемы новаторства Листа в области гармонического языка под избранным углом зрения. Из множества антиципаций музыкального импрессионизма названы следующие:

– техники гармонического вуалирования звуков (ср. «Блуждающие огни» и «Вечерние гармонии» из «Этюдов трансцендентального исполнения» (1851 г.); и др.;

– образование остинатных и органных пунктов (ср. «Вечерние колокола» и «Колокольный перезвон» из цикла для фортепиано «Рождественская елка», 1874-76);

– применение натуральной шкалы b – a – g – fis – e – d – c (ср. «Альбом путешественника», 1835-36);

– шкала целотоновой структуры (поздние фортепьянные опусы);

– квинтовый параллелизм (ср. «Фонтаны виллы д'Эсте (1877) из цикла Годы странствий. Третий год).

Примечательно, что и на данном этапе западное листоведение не исключает в большей степени биографически ориентированных изданий, вроде книги Августа Штрадаля «Воспоминания о Франце Листе», изданной в Берне в 1929 г.

Тем самым, очевидно, что западная музыковедческая традиция в 1920-е годы обнаружила область, исследование которой привело бы к осознанию новаторства Листа. Более того, занялась этим исследованием и постепенно утверждала стилистические новации на одном из наиболее хрестоматийных сегодня сочинений композитора («Фауст-симфонии»).

3. *1930-е гг.* в западном музыкознании традиционно признаются «второй фазой международного исследования Листа», которая начинается целым рядом диссертаций, вышедших из печати преимущественно в 1931 году в Берлине. Работы могут ревизовать созданное Робертом Шуманом ошибочное суждение, что композиторскому дарованию Листа не стоит тягаться с гением исполнительства. В этом ключе возникают работы: Й. Бергфельда «Формальная структура «Симфонической поэмы» Франца Листа» (Дис. Берлин, 1931 г.); Х. Добия «Фортепианная техника молодого Листа» (Дис. Берлин, 1931 г.); З. Гардони «Особенности венгерского стиля в музыкальных произведениях Франца Листа» (Дис. Берлин, 1931 г.); В. Рюша «Годы странствий» Франца Листа. Вклады в историю его личности и его стиля» (Дис. Цюрих, 1932 г.) и Р. Кокая «Франц Лист в своих ранних произведениях» (Дис. Лейпциг-Фрайнбург, 1933 г.), где, помимо всего прочего, были затронуты аспекты взаимодействия в творчестве Листа искусства и религии.

4. *1950-е гг.* Труды, посвященные проблемным вопросам творчества Листа и обнажающие следующую ступень в понимании и оценке значения композитора в истории западноевропейской музыки, связаны с именами Рене Лейбовица, автора книги «Эволюция музыки от Баха к Шёнбергу», одна из глав которой имеет заглавие: «Пророчество Франца Листа», и Хамфри Серла, создателя работы с названием «Музыка Листа». Обе работы посвящены вопросу принципиального гармонического новаторства Листа, особенно ярко проявившемуся в поздних сочинениях; его предвосхищениям импрессионистских открытий и причастности к нарождающемуся явлению атональности. При этом важно отметить, что и Лейбовиц, и Серл отвечают на все выдвинутые положения утвердительно.

5. В *1960-е гг.* интерес к сочинениям композитора, созданным после 1869 г., существенно обогащается в работах западноевропейских исследователей проблематикой переоценки его творческого наследия в целом и «нового про-

чтения» поздних опусов – в частности. Иными словами, углубление в изучение листовского музыкального языка усиливается. Так, Карл Дальхауз в статье «Франц Лист и предыстория Новой музыки. К 150-летию со дня рождения композитора» говорит о построении листовских секвенций (одного из наиболее значительных атрибутов его музыкальных композиций) на основе не столько гармонических связей между звеньями, сколько оперирования интонацией малой секунды, возведенной в ранг самодостаточной структурообразующей единицы. Именно интонацией полутона на примере Данте-симфонии Дальхауз объясняет ряд модуляционных процессов и централизующую функцию хроматической шкалы. Подобный взгляд, уже далеко не первый, но без сомнения, значительный в контексте конкретных аналитических процедур, подчёркивает верность начальных слов статьи, где автор называет симфонические произведения Листа «безусловно новаторскими» [6, p. 387]. Такое утверждение и его «аргументация» наметили необходимость дальнейшей переоценки, казалось бы, уже изученных композиций Листа.

В 1961 году в Будапеште состоялась Вторая музыковедческая конференция «Лист-Барток», материалы которой были изданы Венгерской Академией Наук в 1963 г. В 1962 г. венгерский исследователь Ласло Сомфай выпустил работу «Музыкальные метаморфозы Фауст-симфонии Ф. Листа», опубликованную издательством Studia Musicologica в Будапеште. Кроме этого, в 1965 г. появилась работа У. М. Гуд «Поздние фортепианные произведения Ф. Листа и их влияние на некоторые аспекты современного фортепианного произведения», изданная Университетом штата Индиана, что окончательно сформировало направление исследования листовского музыкального языка.

6. *1970–1980-х гг.* На этот период приходится расцвет изучения позднего листовского письма. В *1970 г.* вышла книга английского музыковеда Алана Уокера «Франц Лист. Человек и его музыка». В главе «Лист и двадцатый век», находясь в русле всеобщего европейского поиска «земли обетованной XIX столетия» (цит. по: [11, p. 4]), Уокер рассуждает о предвосхищении и преемственности между музыкальным новаторством Листа и явлениями Второй венской школы и Новой музыки[5].

В 1971 г. в Берлине в свет выходит книга Петера Шварца «Исследование органной музыки Франца Листа. Вклад в историю органной композиции в XIX веке» [12]. На примере наиболее примечательных органных сочинений исследователь обозначает и обосновывает уже давно высказанную мысль о предвосхищении в творчестве Листа музыкального импрессионизма.

В том же 1973 г. была издана книга «Франц Лист» Клары Хамбургер, где по-новому прозвучали некоторые успевшие в листоведении стать привычными суждения о связях творчества Листа с внемузыкальными явлениями, к примеру, с мифемой Фауста [8, p. 96]. К. Хамбургер пользуется довольно меткими штрихами и характеристиками в разговоре о поздних сочинениях композитора и об идеях его гармонического новаторства. На страницах работы читаем: «Фактура, тембр поздней музыки Листа приближают её к аскетичной сухости, делают схематичной, пустотной, обнаженно упрощённой. Темы, мотивы становятся амелодичными, бесформенными, зачастую сильно сокращенными в объеме и [расположенными. – А. А.] в мрачном глубоком, регистре.

Старые, привычные грандиозно-триумфальные или пленительные окончания-озарения иссякли, конец произведений теперь остается открытым, незавершённым, часто афористичным: звуки не «исчезают», не «истаивают», нет никакого таинственного звона в конце; возможна неожиданная, сильная смена по сравнению с предшествующим материалом, к примеру, во Втором Мефисто-вальсе для оркестра. Конечно, Лист мог еще писать виртуозные произведения, если бы хотел <…> Но это [его поздние сочинения – А. А.] как раз то, что он теперь хотел сказать, что должен был признать – его стремление к новому стилю в искусстве. <…> Монотематизм, увеличение вариационности, остинатная техника, расширение и сужение интервалов, импровизационный характер <…> Благодаря всем этим стилевым характерным особенностям Лист оказал непосредственное или опосредованное влияние, в целом или частично, на весь язык нашего столетия» [8, p. 218–221].

В ряде моментов Хамбургер остаётся в сложившемся в течение XX столетия русле рассмотрения Листа, но вместе с тем, нельзя отрицать, что отельные наблюдения исследователя приоткрывают новые грани позднего творчества венгра. К данной работе в рассуждениях о новаторстве отсылают многие листоведы (Н. Наглер, К. Флорос, З. Гардони, Л. Бардош, Р. Рин и др.).

Середина десятилетия также породила несколько существенных трудов: Г. А. Томпсона «Эволюция целотонового звукоряда в оригинальных фортепианных произведениях Листа»; С. Гута «Франц Лист. Элементы музыкального языка»; Л. Бардоша «Ференц Лист, инноватор» (Будапешт, 1975) и «Ференц Лист, музыкант будущего» (там же, 1976).

К концу десятилетия появилась работа З. Гардони «Новые принципы систематизации звуковысотности в ранних произведениях Листа», опубликованный К. Хамбургер в сборнике статей «Франц Лист. Вклад венгерских авторов» (Будапешт, 1978). К этому времени относится интереснейшая работа Дитера Торкевица «Гармоническое мышление в ранних произведениях Франца Листа».

Автор утверждает, что в основу монотематической работы Листа положено гармоническое образование [курсив мой. – А. А.], которое музыковед называет топосом [13, p. 15]. Рассмотрение монотематического инварианта как гармонической единицы позволяет композитору сокращать его масштаб (линейный визуальный образ). Торкевиц выдвигает идею «двукратного сжатия» мотива, в результате чего формируются структуры, присущие микротематизму, а феномен монотематической работы приобретает качественно новую форму существования.

С Торкевицем трудно не согласиться в данном вопросе: одним из ярких свидетельств такого процесса является Третий Мефисто-вальс. Кроме того, Торкевиц проговаривает родство листовских новаций и экспериментов с импрессионистской и символистской школой в музыке. В русле подобных размышлений, музыковед ссылается на «мистический аккорд» в симфонической поэме «Прометей», разложение которого на кварты указывает на несомненное родство с будущим аккордом Скрябина [13, p. 38].

7. *1980-е гг*. В австро-немецком листоведении данного периода следует отметить появление двенадцатого выпуска журнала Musik-Konzepte с подзаголовком «Франц Лист». Одна из статей Н. Наглера «Запоздалая музыка будущего», опубликованная в издании, предлагает развернутую аргументацию тезиса о музыкально-стилистическом новаторстве Листа и его предвосхищении опыта нововенцев (атональность). Автор также предлагает читателю ознакомиться с позицией ряда других музыковедов на тот же счет.

Статья К. Флороса «Фауст-симфония Франца Листа», опубликованная там же, предлагает развернутый семантический анализ интонационных, гармонических и тематических элементов указанного сочинения. Рассуждения и выводы музыковеда подкреплены высказываниями самого Листа о «Фаусте» Гёте, которые Флорос приводит во втором разделе материала. Кроме того, в качестве первого раздела статьи Флорос предпослал своеобразную сводку аспектов, углов зрения, с которых «Фауст-симфония» изучалась прежде, что объяснило актуальность избранной автором позиции.

Статья Г. Цахера «Фуга как фуга, которая и есть – фуга», посвящённая композиции на тему B-A-C-H для органа, представляет строго систематизированное рассмотрение её структурных составляющих с позиции преемственности немецкой полифонической культуре времён барокко и с точки зрения более современных технологических решений.

Среди исследователей Листа 1990-е – 2000-е гг. могут быть названы такие корифеи как Детлеф Альтенбург (Detlef Altenburg)[6], Клара Хамбургер (примером её более поздних научных изысканий приведем работу «Франц Лист и Французский романтизм: Песни Листа на стихи Виктора Гюго и Альфреда Мюссе»[7] и монографию о творчестве Листа «Франц Лист: Жизнь и творчество» [9]), Алан Уокер (Alan Walker)[8]; а также фигуры, менее известные российским исследователям, чей научный интерес составляет, в основном, исполнительский аспект: Мария Экхардт (Maria Eckhardt), Кристина Джелин (Cristina C.Gerling), Дана Гули (Dana Gooley), Кеннет Гамильтон[9], Бертран Отт (Bertrand Ott)[10,] Джеймс Пенроуз, Майкл Саффл, Вольфганг Домлинг (одна из наиболее значительных его работ – «Франц Лист и его время», 1985 г.) и множество других музыковедов. Более того, следует упомянуть о выходе сборника «Прогрессивный Лист»[11], связанного с именами некоторых из выше перечисленных музыковедов и состоящего из статей преимущественно исследовательско-теоретического характера; ряд из них посвящен проблемам композиторского новаторства Листа.

И всё-таки, при всем многообразии особенностей позднего листовского письма, при всей глубине его изучения, до сих пор не существует исследования, в котором все они были сведены в одном тексте и упорядочены в некой законченной системе новаций. Потому ли, что для создания такой системы не хватает некоего центрального стержня-явления, наиболее обобщающего сущность листовского новаторства, или потому, что разрозненность его экспериментов не поддаётся к сведению к общему знаменателю вовсе – остается вопросом.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Известен также следующий случай. Лист репетировал с оркестром одну из своих ораторий. Оркестр играл настолько неслаженно и плохо, что композитор был вынужден остановить репетицию. С досадой махнув дирижерской палочкой, Лист сказал музыкантам:

– Господа, так нельзя! То, что вы тут играете – чистейшей воды ярмарочная музыка!

Минуту спустя кто-то из оркестрантов дерзко ответил:

– Так ведь не мы её сочинили, маэстро! [3, с. 72].

[2] Подробно освещена и его благотворительная деятельность.

[3] В связи с переводом значительного количества источников по теме работы на иностранных языках возникла необходимость уточнить, что автор работы придерживается принятого в отечественном музыкознании варианта прочтения и написания имени композитора как «Ференц».

[4] Что вполне объяснимо, так как, во-первых, возникла необходимости хоть сколько-нибудь связать существующее, современное развитие музыкального искусства с традицией, а во-вторых, впасть в эйфорию под впечатлением листовского исполнительства (якобы главного «атрибута» этого имени) больше не было шансов.

[5] Следует отметить, что впоследствии фигура Листа неизменно привлекала Уокера, что вылилось в последовательной публикации (включая переиздания) работ в 1983, 1987, 1989, 1990, 1991, 1996, 2005 гг.

[6] Доктор, профессор, музыковед, протестанский теолог, религиовед, ректор Высшей школы музыки Франца Листа в Веймаре.

[7] Опубликовано в сборнике «Прогрессивный Лист». (Нью-Йорк, США; Куинстон, Канада; Лампетер, Великобритания. 2001 г.).

[8] Англо-канадский музыковед, Почетный профессор университетов в Мэкместере и Лондоне, известный прежде всего как биограф и исследователь Ференца Листа.

[9] Примером его работ приведем статью «Исполнение фортепианных произведений Листа» (опубликовано в сборнике «The Cambridge Companion to Liszt». – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. С. 171–191.

[10] Автор исследования «Эссе о пианизме Франца Листа» (в переводе Дональда Уинхэмас французского на английский книга вышла в 1992 г. в The Edwin Mellen Press, Великобритания). Кроме того, Бертран Отт является автором нескольких статей по творчеству Листа, затрагивающих вопросы исполнительской интерпретации. В т. ч. у автора имеется статья о сонате h-moll (издана в Журнале Американского Сообщества Ф. Листа, в декабре 1981 г., вып. 10).

[11] Невозможно не отметить аллюзию с известной статьей А. Шенберга «Прогрессивный Брамс».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агишева Ю.* Лист в квадрате. М.: Классика-XXI, 2008. 96 с.
2. *Ла Мара М.* Музыкально-характеристические этюды. М.: Типография Лисснер и Роман, 1886. 444 с.
3. *Шоу Б.* О музыке. М.: Аграф, 2000. 303 с.
4. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: в 2 т. М.: Музыка, 1975. Т. I. 408 с.
5. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: в 2 т. М.: Музыка, 1978. Т. II-А. 328 с.
6. *Dahlhaus C.* Franz Liszt und die Vorgeschichte der neuen Musik // Neue Zeitschrift für Musik. 1961. Heft 122. P. 387–391.
7. *Danckert W.* Liszt als Vorläufer des musikalischen Impressionismus // Die Musik. 1929. Jahrg. XXI. P. 341–344.
8. *Hamburger K.* Franz Liszt. Budapest: Corvina, 1973. 278 p.
9. *Hamburger K.* Franz Liszt: Leben und Werk. Köln: Böhlau Verlag, 2010. 279 p.
10. *Leibowitz R.* Les Prophéties de Franz Liszt // Leibowitz R. L'évolution de la musique, de Bach à Schönberg. Paris: Éditions Corrêa, 1951. P. 141–153.
11. *Nagler N.* Die verspätete Zukunftsmusik // Musik-Konzepte. München: Edition Text und Kritik, 1980. Heft 12: Franz Liszt. P. 4–41.
12. *Schwarz P.* Studien zur Orgelmusik Franz Liszts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelkomposition im 19. Jahrhundert. München: Musikverlag E. Katzbichler, 1973. Bd. 3. 139 p.
13. *Torkewitz D.* Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts. München–Salzburg: Verlag E. Katzbichler, 1978. 126 p. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Heft 10).

REFERENCES

1. *Agisheva Yu*. List v kvadrate [Liszt in the squared]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2008. 96 p.
2. *La Mara M*. Muzikal'no-kharacteristicheskie etyudy [Musical and characteristic sketches]. Moscow: Lissner and Roman Press, 1886. 444 p.
3. *Shou B*. O muzyke [About music]. Moscow: Agraf Press, 2000. 303 p.
4. *Shuman R*. O muzyke i muzykantakh [About music and musicians]: in 2 vol. Moscow: Muzyka Press, 1975. Vol. I. 408 p.
5. *Shuman R*. O muzike i muzikantakh [About music and musicians]: in 2 vol. Moscow: Muzyka Press, 1978. Vol. II-A. 328 p.
6. *Dahlhaus C*. Franz Liszt und die Vorgeschichte der neuen Musik. Neue Zeitschrift für Musik. 1961. Heft 122. P. 387–391.
7. *Danckert W*. Liszt als Vorläufer des musikalischen Impressionismus. Die Musik. 1929. Jahrg. XXI. P. 341–344.
8. *Hamburger K*. Franz Liszt. Budapest: Corvina, 1973. 278 p.
9. *Hamburger K*. Franz Liszt: Leben und Werk. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2010. 279 p.
10. *Leibowitz R*. Les Prophéties de Franz Liszt. Leibowitz R. L'évolution de la musique, de Bach à Schönberg. Paris: Éditions Corrêa, 1951. P. 141–153.
11. *Nagler N*. Die verspätete Zukunftsmusik. Music-Konzepte. München: Edition Text und Kritik, 1980. Heft 12: Franz Liszt. P. 4–41.
12. *Schwarz P*. Studien zur Orgelmusik Franz Liszts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelkomposition im 19. Jahrhundert. München: Musikverlag E. Katzbichler, 1973. Bd. 3. 139 p.
13. Torkewitz D. Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts. München–Salzburg: Verlag E. Katzbichler. 1978. 126 p. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Heft 10).

ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО Ф. ЛИСТА: МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ В ЗАРУБЕЖНОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Осознание музыкально-языкового новаторства в поздних сочинениях Ф. Листа, имело долгую историю, начиная с суждений, имевших место при жизни композитора, и заканчивая самыми свежими музыковедческими работами. Автором представлен хронологически выстроенный обзор западно-европейских музыковедческих изданий, в которых осмыслено значение позднего листовского творчества для последующего развития истории музыкального искусства и раскрыты основные особенности позднего стиля композитора. Исследователем отмечается, что прижизненные издания были написаны под непосредственным влиянием личности композитора, однако в них за пределами рассмотрения остался музыкальный язык автора, особенно в поздний период творчества. В работах, появившихся в начале двадцатого столетия, исследуется новаторство художника в области музыкального языка. Особое внимание уделяется трудам, появившимся в 30-е годы двадцатого века, поскольку они, как считают западные историки музыки, являются «второй фазой международного исследования Листа». Отмечается, что в работах 50–60-х годов происходит углубление анализа музыкального языка композитора. При этом расцвет изучения позднего листовского письма приходится на 70–80-е годы. Завершая обзор, автор приходит к выводу, о том, что на сегодняшний день не существует исследования, обобщающего все новаторские достижения Листа.

Ключевые слова: Ф. Лист, позднее творчество Листа, новации, гармония, топос.

F. LISZT'S LATE WORKS: MUSICAL AND THEORETICAL REFLECTION IN THE FOREIGN MUSICOLOGY

The awareness of musical and linguistic innovation, held in late works by Franz Liszt had a long history, starting from the judgment that took place at the composer's lifetime, and ending with the most recent musicological works. The author presents the chronologically arranged overview of Western European musicological publications, which comprehended the value of late creativity by F. Liszt for the further development of the history of musical art and described the main features of the composer's late style. The researcher notes that the lifetime editions were written under the immediate influence of the personality of the composer, but the musical language of the author, especially in his later years, remains outside the focus in these publications. The works appeared in the early twentieth century explore the innovation in the field of musical language by the artist. Special attention is given to the works that appeared in the 30-ies of the twentieth century, as they, according to the opinion by Western historians of music, are the second phase of the international study of F. Liszt. It is noted that in the works appeared in 50–60-ies years takes place the deepening in analysis of the musical language by the composer. The heyday in the study of late Liszt's works accounted the period during 70–80-ies. After this overview, the author comes to the conclusion that at present there are no studies summarizing all the groundbreaking achievements by F. Liszt.

Key words: F. Liszt, Liszt's late works, innovations, harmony, topos.

Аймаканова Анастасия Петровна
аспирант кафедры теории музыки
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Россия, 630112, Новосибирск
e-mail: bansabira@gmail.com

Aymakhanova Anastasia P.
postgraduate student at the Department of Music Theory
Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire
Russia, 630112, Novosibirsk
e-mail: bansabira@gmail.com

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

ФИЛОСОФСКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ОСНОВА ДУХОВНЫХ КАНТАТ ЛИСТА И ЕЁ ВЛИЯНИЕ НА ЖАНРОВУЮ СПЕЦИФИКУ

Духовные кантаты Ф. Листа относятся к числу малоизученных сочинений композитора. А между тем, эти произведения, созданные в поздний период творчества, являются отражением философско-эстетических взглядов автора, основных творческих принципов. Поэтому целью данной статьи является выявление связи между содержанием либретто кантат и жанровой многосоставностью этих сочинений. Одной из характерных черт романтической философии было повышенное внимание к индивидууму. И в христианстве, и в романтизме акцент на личности делался за счёт развития идеи любви и идеи творения как активного проявления любви [1, с. 89]. Наиболее последовательное выражение эта идея получила в кантате «Солнечный гимн святого Франциска Ассизского» Ф. Листа. В её основу положен важнейший по значению текст «Гимна творений». Являясь программным произведением, выражающим мировоззрение Франциска, он представляет собой молитву, в которой святой воздает хвалу основным стихиям мироздания и благодарит их Создателя:

«Всевышний, Всемогущий благой Владыка
Тебе – хвалы, и слава, и честь, и всякое благодаренье.
Тебе одному, о Всевышний, они подобают,
И ни один человек именовать Тебя не достоин
Прославлен будь, мой Господи со всем Твоим твореньем,
Особенно с господином братом Солнцем,
Который являет день и которым Ты нас озаряешь…»

С точки зрения содержания «Гимн» основывается на развитии текстов Ветхого завета, в частности 148 псалма царя Давида:

Аллилуйя! Славьте Господа с небес,
славьме Его в высях небесных
Славьте Его, все ангелы Его Славьте Его все воинства небесные!
Славьте Его солнце и луна! Славьте Его, все звезды сияющие!
Славьте Его, небеса небес и воды, что над ними!
Пусть имя Господа прославляют они:
Он повелением Своим их сотворил!

Сам Франциск называл своё сочинение «Гимном Брату Солнцу», но в разных изданиях можно встретить различные названия этого памятника (более позднее – «Гимн творений»). Лист текст кантаты, как и её название, приводит на двух языках – староитальянском и немецком.

Солнце и огонь, согласно свидетельству биографов, пользовались наибольшим почтением святого, который призывал петь хвалу Создателю на восходе Солнца. Возможно, определённую роль сыграло и то, что в Библии Иисус Христос часто уподобляется солнцу: «Солнце справедливости» (книга пророка Малахии), «И преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце» (Мф. 17, 2). В раннехристианской литературе уподобление Христа солнцу было ещё более распространённым. Франциск знал эти достаточно известные тексты, при этом Образ Христа-Солнца настолько укоренился в сознании святого, что, как свидетельствуют биографы, именно в таком образе Он явился Франциску в видении на горе Ла Верна [6, с. 85].

Все природные стихии в «Гимне» лишены каких-бы то ни было негативных черт. Даже луна и звёзды, которые средневековым человеком воспринимались как вершители земных судеб, предвещающие катастрофы и несчастья, в «Гимне» прославляются, поскольку они являются творениями Господа: «Прославлен будь, мой Господи, за сестру Луну и за звезды, которые в небесах сотворил Ты: ясны, драгоценны они и прекрасны». Картина мира, воплощённая Франциском Ассизским, настолько оптимистична и гармонична, что даже смерть в ней благостна: «Горе тем, кто во смертных грехах умирает; блаженны, кого найдет она в пресвятой Твоей воле, ибо не станет для них погибелью смерть вторая».

«Песнь брату Солнцу» (или «Гимн творений») Франциска Ассизского, лежащая в основе одноименного гимна Листа, исследователи относят к жанру лауды, поскольку она вписывается в рамки этого жанра и по стилистике, и по ритмике, и по своей богослужебной функции. Древнейшие лауды представляли собой хвалебную часть богослужения, а затем это название перешло на все церковные гимны.

Текст гимна вплоть до сегодняшнего дня остается предметом большого числа исторических, литературных, теологических и философских исследований [П. Бицилли, Л. Карсавин, Р. Манселлі, С. Паолацци и др.], так как это «первостепенный по значению текст во всем францисканском наследии» [6, с. 180]. Размеры гимна довольно скромны – 14 строф, написанных ритмической прозой. По свидетельству биографов текст сочинения создавался на протяжении двух последних лет жизни святого – периода резкого ухудшения здоровья и подведения итогов.

В первых девяти строфах возносится хвала основным стихиям мироздания, к тому времени Франциск уже полностью ослеп. Почти год спустя Франциск Ассизский пишет десятую и одиннадцатую строфы, в которых призывает к всепрощению во имя любви. Содержание этих строф было навеяно междоусобными феодальными распрями в Умбрии – родной области автора. Заключительные строфы были продиктованы Франциском в последние минуты его жизни и посвящены «сестре нашей – смерти». Как видим, ключевой функцией словесного текста в данном сочинении была эстетическая, поскольку в нем автор стремился передать «определенную модель мира, некое сообщение на языке искусства, систему художественных кодов» [5, с. 67].

Ещё одним, весьма важным для понимания религиозно-философских взглядов Листа и его трактовки христианских образов, стал образ святой Цецилии[1]. Значимость ее фигуры подтверждается и тем, что едва прибыв в Болонью в октябре 1838 года, композитор, по его словам, «поспешил в музей», поскольку «горел желанием увидеть Святую Цецилию!» [3, с. 145]. В письме к Жозефу д'Ортигу, излагая своё понимание замысла картины Рафаэля, Лист пишет: «Я не знаю, благодаря каким таинственным чарам, – но эта картина предстает перед моим духовным взором в двух планах: как волшебное прекрасное выражение всего благороднейшего и идеальнейшего, чем обладает человеческая форма, как чудо грации, чистоты и гармонии и одновременно – притом без малейшего усилия воображения – как совершенный символ искусства, неразрывно связанный с нашей жизнью» [3, с. 145]. По мнению композитора, первоначальный замысел автора играет второстепенную роль по сравнению с теми импульсами, которые вызывает в сердцах людей его творение. «Был ли замысел Рафаэля более глубоким, и объединял ли Рафаэль в себе великого художника с великим поэтом и философом – это имеет второстепенное значение» [3, с. 147]. Главное видится Листу в том, что она (картина) «будит мысль и воспламеняет фантазию зрителя. Каждый видит её по-своему, открывает в ней в соответствии со своей духовной организацией некую новую красоту, некий новый объект для восхищения и восхвалений» [3, с. 148]. Знакомство с картиной Рафаэля предшествовало созданию композитором «Легенды о святой Цецилии», являясь еще одним примером того, как зрительный образ способствовал рождению музыкального (вспомним историю возникновения «Легенды о святой Елизавете», см. об этом [2]). Святая Цецилия была для Листа одним из символов, воплощающих Прекрасное в Искусстве, поэтому обращение к её биографии было далеко не случайным.

В основу либретто кантаты была положена ода Дельфины де Жирарден (1804–1855), повествующая о жизни и служении святой Цецилии, мученической смерти и увековечении ее памяти. В кантате воплотился целый ряд ключевых идей романтической философии. Идея веры главной героини, её любовь к Богу, доходящая до самопожертвования – центральная в сочинении. Поэтический текст повествует нам о страданиях, выпавших на долю святой, но не сломивших её воли. Особого внимания заслуживает тот факт, что проповедначеская деятельность Цецилии была связана с восхвалением Бога в песнях. Так, наряду с религией, носителем морали выступает и искусство, художественная деятельность становится в один ряд с проповедначеской.

В «Легенде о св. Цецилии» неканонический текст выполняет вполне традиционную функцию последовательного раскрытия событий и взаимоотношений между их участниками. Он выдержан в форме эпического повествования, поскольку носитель речи сообщает о событии, как о чем-то «отдельном от себя», сохраняет временную дистанцию с изображаемым действием.

Либретто кантаты более лаконично, его повествование содержит в себе лишь упоминания о событиях, связанных с жизнью и смертью святой Цецилии. Композиционно его можно разделить на две равнозначные части. В первой (1–6 строфы) нам сообщается о событиях, связанных с жизнью святой, включая её казнь. Во второй (7–12 строфы) – о прославлении и поклонении святой.

В центре всей композиции – мученическая смерть Цецилии с подробным описанием сцены казни, вокруг которой сконцентрированы эпизоды сочинения. Не обошлось в тексте либретто и без мотива, связанного с чудом, обязательным атрибутом религиозных легенд – пропажи и удивительного появления мощей святой. Стоит

отметить, что жизнеописания Цецилии Римской также содержат указание на невероятное преображение её мощей – их нетленность. Завершается легенда прославлением искусства и подвига святой. Так, благодаря сюжету и особенностям повествования, на уровне литературного текста можно говорить о формировании эпического типа драматургии.

«Святая Цецилия» и «Гимн солнцу святого Франциска Ассизского» могут быть отнесены к жанру кантаты в силу его лабильности в композиционно-стилистическом плане, несмотря на определения, данные самим Листом: «легенда» и «гимн». Анализ содержания либретто позволяет говорить о том, что жанровая специфика этих сочинений сформировалась под воздействием поэтических источников. В музыке кантат композитор развивает потенциал поэтической идеи, отсылая слушателя к жанрам той эпохи, о которой идет речь, но делает это сквозь призму современных ему стилевых моделей.

«Святую Цецилию» и «Гимн солнцу святого Франциска Ассизского» объединяет духовная тематика, но генетические истоки этих сочинений различны и представляют собой две национальные разновидности жанра. Одна из них связана с итальянской традицией и опорой на оперные арии, а другая – с немецким духовным концертом.

«Святая Цецилия» близка итальянской разновидности жанра, для которой характерны лирическое содержание, посвящённое прославлению какого-либо героя (в данном случае – духовного подвига святой) и тесная связь с оперой. Помимо хора в кантате присутствует только одно действующее лицо, на котором и сконцентрировано всё внимание. Благодаря этому, усиливается психологизм повествования, что придаёт сочинению черты оперной сцены. Ещё одним фактором, усиливающим образность музыкального языка кантаты, стало использование мотива, звучащего в «Легенде о святой Елизавете», где он являлся символом судьбы, креста. Характерно, что в «Святой Цецилии» он звучит в оркестровой партии, предваряя куплет, сообщающий о казни героини.

Литературное и музыкальное членение полностью совпадают, что подчеркивается сменой тональностей на границах разделов каждой новой строфы-куплета. Создаваемый за счет этого контраст придаёт некоторую обособленность частям произведения, благодаря чему в нём прослеживаются черты вокального цикла.

Композиция сочинения основана на монотематическом развитии мелодии григорианского антифона в праздник святой Цецилии. Григорианская тема пронизывает всю ткань сочинения, утверждая его основную мысль. Следуя за сюжетом, она подвергается различным образным трансформациям: наивысшая соответствует пятой строфе, повествующей о казни святой. В заключение кантаты тема хорала звучит как праздничный гимн при максимально насыщенной фактуре в условиях предельной динамики. Так принципы романтического программного симфонизма, проникая в вокально-хоровой жанр, служат средством объединения целого.

«Гимн солнцу святого Франциска Ассизского» близок тому типу хоровой духовной кантаты, который сформировался в музыкальной культуре Германии. В таких кантатах, как правило, не было персонифицированных образов действующих лиц, поскольку содержание было связано не с последовательным развитием сюжета, а с утверждением определённых догматов веры, либо с прославлением Творца.

Возможно, главным доводом в пользу музыкального определения «гимн», обозначенного самим композитором в названии сочинения, стала параллель с жанровым определением, данным автором поэтического первоисточника. Гимн представлял собой «торжественную песнь, обращённую к божеству; первоначально – часть архаического ритуала богопочитания, хоровая обрядовая песня, имеющая своей целью привлечение внимания божества и получение от него поддержки» [4, с. 177].

Говоря о жанровых прототипах «Гимна солнцу», следует отметить жанр хвалебного песнопения – итальянскую монодическую лауду, легендарным основателем которой считается Франциск Ассизский. Лауды находились на пересечении церковной и светской традиций и сочетали в себе музыкальные формулы, типичные для григорианского хорала.

Унисонное звучание хора так же вызывает ассоциации со средневековой культовой музыкой, которая была принципиально одноголосна, поскольку хор в ней символизировал ангельское пение. Характер мелодии, полностью подчиненной особенностям текста, заставляет вспомнить о ритмике григорианских песнопений. Диалог между исполнителями (баритоном и хором) выстроен в строгом соответствии с поэтическими строфами.

Итак, жанровые взаимодействия в кантатах Листа основаны на новаторском прочтении традиционных жанров, что в полной мере отвечает художественным концепциям произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Согласно легенде, святая Цецилия происходила из богатого и знатного римского рода. В юности она приняла христианство и дала обет целомудрия, однако под давлением родителей вышла замуж за язычника Валериана. Святой удалось уговорить жениха принять крещение, после чего он обратил в христианство и своего брата Тивуртия. Братья занялись благотворительностью, раздали часть своего имения бедным и проповедовали. Узнав об этом, правитель Аммах потребовал, чтобы святые отреклись от Христа и принесли жертвы языческим богам. В ответ на отказ, последовал приказ их казнить. Узнав, что Цецилия раздала оставшееся после братьев имущество нищим и обратила своей проповедью 400 человек в христианство, правитель приказал казнить и её. Святую сначала пытались умертвить удушением в её собственной бане, но деву спас своей прохладой ангел. Тогда решили отрубить ей голову. Меч палача лишь ранил Цецилию, в результате чего она страдала ещё три дня в полном сознании, проповедуя христианскую веру.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зенкин К.* Романтизм в контексте христианской культуры // Музыкальная культура христианского мира: материалы Международной научной конференции. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. С. 83–90.
2. *Кривеженко В.* Функции словесного текста в ораториях Ф. Листа «Легенда о св. Елизавете» и «Христос» // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 238.
3. *Лист Ф.* Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. 464 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. 1600 с.
5. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М.: Просвещение, 1970. 704 с.
6. *Самарина М.* Франциск Ассизский и его наследие: от истоков к современности. СПб.: СПбГУ, 2008. 176 с.

REFERENCES

1. *Zenkin K.* Romantizm v kontekste khristianskoy kul'tury [Romanticism in the context of Christian culture]. Muzykal'naya kul'tura khristianskogo mira [Musical culture of the Christian world]: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [materials of the International research conference]. Rostov-on-Don: Rostov State Rachmaninov conservatoire, 2001. P. 83–93.
2. *Krivezhenko V.* Funktsii slovesnogo teksta v oratoriyakh F. Lista «Legenda o sv. Elizavete» i «Khristos» [Function of verbal text in the oratorios by F. Liszt's «Legend of St. Elizabeth» and «Christus»]. Problemy muzykal'noy nauki [Problems of Music Scholarship]. 2012. No. 1. P. 236–240.
3. *List F.* Izbrannye stat'i [Selected articles]. Moscow: Muzgiz Press, 1959. 464 p.
4. Literaturnaya entsiklopediya terminov i poniatiy [Literary encyclopedia of terms and concepts]. Editor-in-chief and compiler A. Nikolyukin. Moscow: Intelvak Press, 2001. 1600 p.
5. *Lotman Yu.* Struktura khudozhestvennogo teksta [Structure of the artistic text]. Moscow: Prosveschenie Press, 1970. 704 p.
6. *Samarina M.* Frantsisk Assizskiy i ego nasledie: ot istokov k sovremennosti [Francis of Assisi and his legacy: from the beginnings to the present]. St. Petersburg: St. Petersburg University Press, 2008. 176 p.

ФИЛОСОФСКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ОСНОВА ДУХОВНЫХ КАНТАТ Ф. ЛИСТА И ЕЁ ВЛИЯНИЕ НА ЖАНРОВУЮ СПЕЦИФИКУ

Данная статья посвящена одной из малоизученных сфер творчества Ф. Листа – духовным кантатам «Святая Цецилия» и «Гимн солнцу святого Франциска Ассизского». Исследователь прослеживает взаимосвязь религиозно-философских взглядов композитора и обращение к тексту литературных первоисточников кантат. Подробно анализируются специфика содержания и структурные особенности либретто, выявляется жанровая многосоставность словесного текста кантаты «Гимн Солнцу святого Франциска Ассизско-

го», прослеживается влияние литературных жанров кантат на их музыкальное воплощение в связи с особенностями композиции, отмечается применение монотематического принципа развития в «Легенде о святой Цецилии», основу которой составила григорианская тема. Автор статьи уделяет особое внимание жанровым прототипам обеих кантат, указывая на различные генетические истоки сочинений. Так, «Святая Цецилия» создавалась в опоре на итальянскую традицию с ведущей ролью оперных арий, а «Гимн Солнцу святого Франциска Ассизского» – на немецкий духовный концерт, несмотря на то, что жанровым прототипом произведения была итальянская монодическая лауда. Исследователем выявляются жанровые взаимодействия и сочетание принципов инструментального и оперного обобщения в кантатах, в полной мере отвечающее их художественным концепциям.

Ключевые слова: жанр, кантата, лауда, гимн.

THE PHILOSOPHICAL AND LITERARY BASIS OF THE SPIRITUAL CANTATAS BY F. LISZT AND ITS INFLUENCE ON THE GENRE SPECIFICITY

This article focuses on one of the least studied areas of creativity of F. Liszt and spiritual cantatas «St. Cecilia» and «Hymn to the sun of St. Francis of Assisi». The author traces the interrelation of philosophical and religious views of the composer and an appeal to the text of the literary original sources of cantatas. Elaborates on the specific content and structural features of the libretto, the genre revealed a multipartite verbal text of the cantata «Hymn to the Sun of St. Francis of Assisi», shows the influence of literary genres cantatas on their musical embodiment in connection with the peculiarities of the composition, the application of the monothematic principle of development in «The Legend of St. Cecilia», which was the basis of the Gregorian theme. The author pays special attention to the genre prototypes of both cantatas, pointing to the different genetic origins of the writings. Thus, the «Saint Cecilia» was created in support of the Italian tradition with the leading role of Opera arias, and «Hymn to the Sun of St. Francis of Assisi» – in German spiritual concert, despite the fact that the prototype of the genre works were melodic Italian lauda. The researcher identified the genre of the interaction and combination of the principles of instrumental and Opera generalizations in the cantatas, to meet fully their artistic concepts.

Key words: genre, the cantata, lauda, anthem.

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

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

И. А. СКВОРЦОВА
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

ЖАНР СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ В КОНТЕКСТЕ ИКОНОГРАФИИ МОДЕРНА

На рубеже XIX–XX веков в русской музыке обретает популярность и становится особо востребованным жанр симфонической поэмы. Преломление жанра, его особые черты, характер использования в композиторском творчестве в определённом смысле связаны с иконографией модерна.

Понятие «иконография» распространяется, казалось бы, только на визуальные искусства. Вместе с тем, в современном искусствознании оно приобрело обобщённый смысл, как некий *содержательный слой* конкретного направления искусства или стиля, включающий *темы*, *сюжеты*, *мотивы* произведений. «К каждому виду искусства можно, хотя бы условно, применить понятие иконографии», совершенно справедливо пишет Д. В. Сарабьянов [2, с. 170]. Известный круг сюжетов и мотивов характерен и для стиля модерн.

Иконография музыкального модерна тесно связана со всеми содержательными слоями художественной культуры Серебряного века и, прежде всего, с символизмом, который является источником многих, (но далеко не всех) иконографических тем, использованных модерном. В связи с этим исследователь отмечает: «Иконография в разных видах искусства формируется не “изнутри” стиля, а стилем как бы выбирается. Этот выбор стилю сделать нетрудно, ибо и он сам, и излюбленные сюжеты, мотивы, архитектурные жанры порождены одним и тем же временем, одними настроениями эпохи рубежа столетий» [2, с. 187].

Однако не все виды искусств способны выработать собственную иконографию. Например, трудно говорить об иконографии модерна в скульптуре, так как «в скульптуре редки случаи проявления «чистого» модерна. В большинстве своем самые значительные мастера этого времени оказывались между стилевыми течениями, воспринимая разные стилевые черты. И, тем не менее, в ряде случаев иконография скульптурного модерна как бы *подстраивается под иконографию живописного»* [2, с. 184]. В качестве примеров можно привести сказочные и мифологические образцы С. Коненкова, «Поцелуй» О. Родена, «Волну» А. Голубкиной на шехтелевском здании Художественного театра и другие.

В сходном со скульптурой положении находится и музыкальное искусство, в котором также редки случаи проявления «чистого» модерна. Черты модерна воплощаются в творчестве различных композиторов в сложном синтезе, сплетаясь с другими течениями. Музыка подобно пластическому искусству восприняла «ходовые» сюжеты, так называемые, «бродячие мотивы» (Д. Сарабьянов), получившие широкое и, что в данном случае важно, наглядно-визуальное воплощение в живописи. К ним относятся: мотивы волны, спирали, острова, весны, всевозможных фантастических птиц, цветов, эротические и сказочные мотивы, а также идеи роста-движения-порыва-развития, танца-вакханалии и т. д.

Особым образом обстоит дело с иконографией в архитектуре. С одной стороны, «живопись, скульптура, прикладное искусство с присущими им иконографическими особенностями *участвуют в формировании архитектурного образа,* ибо модерн тяготеет к синтезу искусств» ([2, с. 185]; курсив мой. – И. С.). То есть, характерная для живописи, скульптуры и прикладного искусства иконография типична и для архитектуры модерна. С другой стороны, в архитектуре под термином «иконография» наряду с общепринятым толкованием можно понимать и несколько иной смысл. В обозначенном контексте он истолковывается как жанровая структура, то есть, определённый тип архитектурного сооружения. Определяющим в данном случае является то, какие типы зданий преимущественно строятся в это время, и в каких типах построек выявляется стиль. Сам тип здания условно можно рассматривать как «иконографический знак» архитектуры модерна.

Например, в стиле модерн можно выделить следующие, необычайно востребованные в своё время, архитектурные типы сооружений: доходные дома, частные индивидуализированные дома, общественные сооружения (к последним

относятся вокзалы, рестораны, промышленные здания, торговые дома, банки). Все они обладали разветвлённым декоративным оформлением, что также стало своеобразным «жанровым признаком» модерна.

По аналогии с архитектурной иконографией, с позиции жанровой структуры можно рассматривать и иконографию музыкального модерна. В таком случае и некоторые жанры в музыкальном модерне представляются как иконографический тип. Среди них особое место занимает одночастная симфоническая поэма. Можно сказать, что именно в недрах модерна, на рубеже XIX–XX веков рождается определенный тип симфонической поэмы, несущей в себе особый иконографический мотив-знак.

В большинстве случаев встречающиеся в модерне сюжетные мотивы рисуют оптимистичную радужную картину. Однако иконография модерна не столь безмятежна, как кажется на первый взгляд. Нередко распространенные сюжетные мотивы модернового искусства приобретают прямо противоположный вектор. В иконографии модерна изначально заложена некая двойственность. Её природа связана с тем, что стиль отражает противоречивость самой жизни. Жизнь удивительна и прекрасна, но… и чревата смертью!? Противоречие это подспудно таится и в недрах модерна. Сочинения конца XIX – начала XX века пронизаны мистическими сюжетами, туманными и странными, словно погруженными в дымку. В изобилии бытовали мотивы безысходности, томления, одиночества, отчаяния, умирания. Настроениями этими охвачены многие работы А. Бёклина, В. Борисова-Мусатова, М. Врубеля, Э. Мунка, Ф. Штука.

В музыкальном искусстве названные иконографические мотивы, темы нашли отражение в особом типе симфонической поэмы, представленной сочинениями С. Рахманинова («Остров мёртвых»), С. Василенко («Сад смерти»), Н. Мясковского («Молчание», «Аластор») и других композиторов. Произведения эти объединяют мистические сюжеты и настроения, мрачный колорит, что можно отнести к типичным чертам жанра симфонической поэмы эпохи модерна. Репрезентированные в таком контексте, темы и сюжеты могут быть рассмотрены как иконографические.

Остановимся подробнее на симфонической поэме С. Рахманинова «Остров мёртвых». В ней мотив острова трактуется не только как мистический, таинственный образ смерти, но и как единственная возможность уединения, мечта о тихом уголке, стремление покинуть реальность.

Мотив острова стал одним из излюбленных в иконографии модерна. С лёгкой руки швейцарско-немецкого художника А. Бёклина, написавшего пять версий «Острова мёртвых», он получил широкое распространение в художественной и повседневной культуре начала XX века. Этот иконографический образ за короткое время стал востребованным в искусстве и модным в богемной среде европейских художников.

Личностью Арнольда Бёклина и его шедевром увлекались и в России. Картина вызывала огромный интерес у русских художников. В ряду её поклонников значились: А. Бенуа, И. Билибин, И. Грабарь, М. Добужинский, М. Нестеров, К. Петров-Водкин и многие другие. Достаточно привести цитату из письма А. К. Лядова от 14 мая 1906 года, чтобы представить себе резонанс и амплитуду этих увлечений: «Если Вы не будете кричать: “Ах, Бёклин! Ах, “Остров смерти”! О, чудо! Восторг! Гениально!” – я с Вами раззнакомлюсь. Я просто купался в восторге, смотря на “Остров смерти”… меня очень уж задел Бёклин» [1, с. 186]. А. Бенуа много лет спустя вспоминал о Бёклине следующим образом: «…ныне никак нельзя себе представить, какое ошеломляющее воздействие в своё время производили его картины» [7, с. 231].

В «Острове мёртвых» привлекало и завораживало ощущение тайны, мистики, присутствие духа смерти, отражение «предгрозовых предчувствий», характерных для эпохи декаданса. Музыкальное искусство не осталось в стороне от этого образа. Островной тематике отдали дань в своём творчестве многие русские композиторы. Среди них Н. Римский-Корсаков, обратившийся к мотиву острова в операх-сказках «Сказка о царе Салтане» (сказочно-лубочный остров Буян), «Кащей Бессмертный», «Золотой петушок» (призрачный и таинственный остров из ариозо Шемаханской царицы «Между морем и небом висит островок»).

Важное место тема острова занимает в творчестве С. Рахманинова. Ей посвящены романсы «Островок» (одноименный романс на стихи К. Бальмонта – П. Шелли есть и у С. Танеева), «Здесь хорошо», «Сон», симфоническая поэма «Остров мёртвых», неосуществленный замысел оперы на собственное либретто «Таинственный островок».

Симфоническая поэма «Остров мёртвых» по стилистике заметно отличается от других симфонических произведений С. Рахманинова. Здесь нет привычных для композитора широких, распевных мелодических линий, развернутых вариативных построений, ведущих к экста-

тическим кульминациям. В «Острове мёртвых» собраны и зафиксированы новые свойства тематизма. С. Рахманинов, как и многие другие композиторы этого времени не прошел мимо искусства модерна и воспринял, ассимилировал в своем творчестве выразительные элементы стиля (подробнее об этом см: [3; 4; 5]). Они связаны с влиянием стиля модерн на музыкальное мышление композитора. Модернистские черты проявляются, прежде всего, в особенностях фактуры, в которой тематический материал приобретает специфические формы. Благодаря полимелодическим особенностям фактуры тематические и фоновые элементы сливаются воедино, что и осуществляет в музыкальной материи художественную аналогию или, иначе говоря, метафору визуального модерна – равноправного соотношения рельефа и фона. Всё это содержится уже в главной теме, основное мелодико-фактурное строение которой напоминает типичную для стиля модерн покачивающуюся пятидольную фигуру волны. Интонационно и темброво она постоянно обновляется, но ритмически остается неизменной.

Полимелодическая фактура, представляющая собой своеобразный орнаментальный фон, соткана из интонационно и темброво контрастных подголосков. Мелодические фразы, словно поглощаемые фактурой, то появляются, то исчезают. С. Рахманинов подчёркивает мелодическую выпуклость каждого подголоска с помощью рельефных линейных очертаний и индивидуализированного выразительного тембра. Например, в первом эпизоде композитор выделяет из «смешанной» оркестровой массы солирующий духовой инструмент (английский рожок, валторну, флейту).

Обозначенный рахманиновский метод работы с фактурой близок приёмам модернистской живописи. Большое значение для музыкальной материи приобретает орнамент (фон, фактура), который буквально «творит предметы», в данном случае, отдельные рельефные мелодические линии и в то же время «поглощает» их. Живописное полотно в модерне подчинено принципу повторности деталей орнамента. Аналогичную картину можно увидеть и в «полотне» музыкальном. Основная тема симфонической поэмы, подобно вариантно повторяющемуся рисунку-линии, временами запрятана внутрь фактуры (декора), временами высвобождается из него.

Гармоническая особенность поэмы, связанная с длительным пребыванием в одной гармонии и красочными гармоническими сопоставлениями способствует созданию ощущения статичности целого, что также является характерной чертой композиции в стиле модерн.

Л. Стоковский, неоднократно включавший поэму в программу своих концертов, писал композитору в 1932 году: «При вторичном изучении я был поражен единством стиля и формы этого произведения. Его психологическое воздействие на меня ещё больше, чем когда-либо. Никогда прежде я так ясно не ощущал совершенства его структуры. Оно растет от корней к ветвям, листьям, цветам и плодам подобно дереву...» (цит. по: [6, с. 83]).

Возвращаясь к жанру симфонической поэмы эпохи модерна, отметим, что сходные иконографические черты – мистический характер, мрачный колорит, сумрачность настроений, сгущенность красок и напряженность свойственны не только «Острову мёртвых» С. Рахманинова, но отличают и другие упомянутые выше произведения этого жанра в творчестве Н. Мясковского, С. Василенко и других авторов. Для сочинений этих в той же мере, что и для рахманиновской поэмы характерны модерновые средства выражения.

В заключение позволим себе развернуть затронутую тему в иную плоскость. В статье речь шла о мистических сюжетах и мрачном колорите как о типичных иконографических чертах жанра симфонической поэмы периода модерна. Вместе с тем, безусловно присутствуя в иконографии модерна, они не являются доминантой стиля. Как отмечал Фёдор Шехтель, главное назначение модерна: «Делать жизнь приятнее». Эта позитивная направленность стиля связана с его основной миссией: он был призван утверждать, а не отрицать. Его тяготение к украшающей жизнь и действительность декоративности, его чувственность и эротичность, всепоглощающее стремление к наслаждению, красоте и эстетизму в конечном итоге оказывались главными и определяющими характер стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лядов А.* Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем: сборник материалов. Петроград: Тип. «Сириус», 1916. 226 с.
2. *Сарабьянов Д.* Стиль модерн – М.: Искусство, 1989. 296 с.
3. *Скворцова И.* Островок гармонии: «Если Вы хотите меня знать, то слушайте мою музыку» // Музыкальная жизнь. 2013. № 4. С. 28–29.
4. *Скворцова И.* Принципы модерна в творчестве С. В. Рахманинова. «Остров мертвых» в авторской интерпретации // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 111–114.
5. *Скворцова И.* С. В. Рахманинов и стиль модерн: параллели и различия // С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V Международной научно-практической конференции. Ивановка: Музей-усадьба С. В. Рахманинова, 2014. С. 50–55.
6. *Соколова О.* Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1983. 160 с.
7. *Стернин Г.* Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века: Исследования. Очерки. М.: Сов. художник, 1984. 296 с.

REFERENCES

1. *Lyadov A.* Zhizn'. Portret. Tvorchestvo: Iz pisem [Life. Portrait. Creative Work: From letters]. Petrograd: Sirius Printing house, 1916. 226 p.
2. *Sarabyanov D.* Stil' modern [Modernist style]. Moscow: Iskusstvo Press, 296 p.
3. *Skvortsova I.* Ostrovok garmonii: «Esli Vy khotite menya znat', to slushajte moyu muzyku» [A harmony island: «If you want to know me listen to my music»]. Muzykal'naya zhizn' [Music life]. 2013. No. 4. P. 28–29.
4. *Skvortsova I.* Principy moderna v tvorchestve S. Rachmaninova. «Ostrov mertvykh» v avtorskoy interpretatsii [The principles of a modernist style in S. Rachmaninov's creative Work. «The island of the dead» in author's interpretation]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2014. No. 3. P. 111–114.
5. *Skvortsova I.* S. Rachmaninov i stil' modern: paralleli i razlichiya [S. Rachmaninov and modernist style: parallels and distinctions]. S. Rachmaninov i mirovaya kul'tura [S. Rachmaninov and world culture]: materials of the International research and practical conference. Ivanovka: of S. Rachmaninov Memorial country estate, 2014. P. 50–55.
6. *Sokolova O.* Sergey Vasilyevich Rachmaninov. Moscow: Muzyka Press, 1983. 160 p.
7. *Sternin G.* Russkaya khudozhestvennaya kul'tura vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka [The Russian art culture of the second half of XIXth – the beginning of the XXth century]. Research Works. Essays. Moscow: Sovetskiy khudozhnik Press, 1984. 296 p.

ЖАНР СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ В КОНТЕКСТЕ ИКОНОГРАФИИ МОДЕРНА

Статья посвящена вопросам иконографии музыкального модерна. Понятие иконографии трактуется в расширительном смысле как некий содержательный слой художественного произведения, принадлежащего любому виду искусства или стилю, включающий темы, сюжеты, мотивы, художественные образы. Не каждое искусство обладает способностью выработать оригинальную и узнаваемую иконографию. Музыка конца XIX – начала XX века, в рассматриваемом контексте ориентированная на иконографию модерна визуального и пластического, восприняла и воплотила «ходовые» сюжеты и мотивы, получившие широкое воплощение в живописи. В центре внимания автора находится проблема оригинального понимания иконографического знака как жанровой структуры или жанрового типа модернистского произведения. В статье исследуется специфика музыкальной иконографии, включающей помимо заимствованных из живописи сюжетов и мотивов, особенности музыкально-жанровой структуры. Жанр симфонической поэмы рубежа XIX–XX столетий, с характерными для него мистическими сюжетами, мрачным колоритом, сгущением красок, рассмотрен как иконографический знак. В статье намечены особенности воплощения принципов пластических искусств в симфонической поэме С. Рахманинова «Остров мёртвых», а также затронуты другие образцы жанра, представленные сочинениями «Сад смерти», «Полёт ведьм» С. Василенко, «Молчание», «Аластор» Н. Мясковского.

Ключевые слова: стиль модерн, музыкальный модерн, иконография, иконография музыкального модерна, симфоническая поэма, С. Рахманинов «Остров мёртвых».

THE GENRE OF SYMPHONIC POEM IN THE CONTEXT OF ICONOGRAPHY OF THE ART OF MODERN

The article is devoted to the iconography of musical modernism. The concept of iconography is presented in a broader sense, as a substantial layer of any (not only visual) art direction or style, including themes, plots and motifs in art works. Not all kinds of art are able to develop its own iconography. The art of music in this context, being focused on the iconography of the picturesque art of modern, has apprehended and used the most popular plots and motives which are widespread in paintings. Among them are: the motifs of waves, spiral, island, spring, as well as the ideas of growth-motion-aspiration-development, dance-bacchanalia, erotic motifs, fabulous ones, motives of all kinds of fantastic birds, flowers, etc., However, an iconographic sign may be understood as the genre structure of modern art works, that is the type of genre. For example, in architecture it is the type of building of a modern style, including apartment houses, private ones, railway stations, restaurants and banks with extensive decoration. Music iconography borrowed not only popular subjects and motifs, but also the features of the genre structure. Some genres of musical modernism appear as an iconographic sign. As such it is considered the genre of symphonic poem at the turn of the XIX–XX centuries, which is characterized by mystical themes, dark and thickened colors. In this series are: «The Isle of the Dead» by Rachmaninoff, «Garden of Death» and «Flight of the Witches» Vasilenko, «Silence» and «Alastor» by Myaskovsky, etc. The features of modern art are considered within the article with the example of a symphonic poem «Isle of the Dead» by Sergei Rachmaninoff.

Key words: modern style, music modern, iconography, music iconography of modernism, symphonic poem, «The Isle of the Dead» by S. V. Rachmaninoff.

Скворцова Ирина Арнольдовна
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории русской музыки,
декан факультета повышения квалификации
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
e-mail: iskvor@mail.ru

Skvortsova Irina A.
Doctor in Art Studies, Professor, Head of the Department of Russian History Music,
Dean of the Faculty of Advanced Training
Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire
Russia, 125009, Moscow
e-mail: iskvor@mail.ru

М. И. ГРИНЁВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МЕЛОДИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В УСЛОВИЯХ ЗВУКОВОГО МАТЕРИАЛА НОВОГО ТИПА В ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Э. ДЕНИСОВА

В музыке XX века по сравнению с предшествующими историческими периодами произошли значительные изменения, многие из которых связаны с расцветом авангарда. Главное из них выразилось в отходе от прежнего объединяющего фактора музыкальной формы – тональности. Пришедшие на смену ей новые техники композиции сказались на всех параметрах музыкального языка. Значительные трансформации претерпела и мелодия, основные изменения которой проявились в усилении роли диссонанса, преображении линеарно-мелодического рельефа, а также в новациях в области ритма и синтаксиса. В настоящей работе сосредоточим своё внимание на проблеме звуковысотной организации мелодии.

Цель статьи – выявить особенности вокального начала в условиях звукового материала нового типа в вокальных сочинениях Э. Денисова. В данной статье мы коснёмся только «досерийного» и «серийного» периодов творчества композитора[1].

Несмотря на то, что Денисов – автор большого количества вокальных опусов, проблеме организации мелодической линии в сочинениях композитора посвящена всего одна статья С. Курбатской «О мелодике Денисова» [6], где автор характеризует некоторые аспекты мелодии в ряде серийных инструментальных сочинений композитора. Также можно назвать исследование В. Холоповой, посвящённое одному из элементов мелодии – принципам ритмической организации [11]. Вопросы мелодики неоднократно поднимались в музыкознании в связи с классическим музыкальным наследием (в трудах Э. Курта, Л. Мазеля, Б. Асафьева и др.). Исследователи всё чаще обращаются к изучению особенностей мелодии и в авангардной музыке XX века[2]. Тем не менее, проблема мелодики в музыке XX века сегодня не раскрыта до конца и представляет весьма малоисследованную область.

Вокальное творчество Эдисона Денисова не случайно выбрано в качестве материала для исследования: композитор был ярчайшим представителем музыкального авангарда в нашей стране второй половины XX века и отразил в своём творчестве весь комплекс средств, характерных для Новейшей музыки, включая и мелос.

Денисов и сам был озадачен процессами и проблемами, происходящими в современной мелодии, о чём говорил следующее: «Надо вернуть вокальной музыке настоящую вокальность, не моделировать её, а мыслить вокально» [4, с. 36]. Сравнивая мелодии XIX и XX веков композитор отмечал, что для первых был характерен «открытый тип мелодичности», который сегодня реализован в «лёгких» жанрах, в то же время в мелодике современных академических жанров «ярко выявилось чувственное начало» [1, с. 137]. Однако, «мелодизм в прежнем значении этого слова в современной музыке часто отсутствует – он подменён горизонтальными последованиями определённым образом выстроенных интервальных комплексов» [там же, с. 137–138]. Музыкальную ткань отличает «прогрессирующее хроматизирование музыкального языка», а конструктивная единица мелодии – интервал – также был переосмыслен: «Интервалы, которые долгое время считались “немелодичными” обнаружили неожиданно новые выразительные возможности» [там же, с. 146].

Для понимания принципов работы композитора с мелодической линией необходимо проследить, как изменяется контур мелодий Денисова в зависимости от периода творчества. При этом важно помнить, что в процессе творческого пути менялся и метод композиции, что определённым образом сказалось и на эволюции творческого стиля.

В XX веке в музыкальной жизни страны наметилась тенденция к разделению на два диаметрально противоположных фланга: одни композиторы остались верны традиционным формам и принципам организации музыкального материала, другие двигались в новом направлении, получившем название «авангард» или Новейшая музыка. В связи таким разделением творческих идей обозначились и два пути развития мелодики: один из них связан с обра-

щением к классико-романтическим традициям, второй – с работой в новых техниках композиции, что сказалось и на особенностях мелодики.

В музыке Денисова нашли своё отражение обе линии. Первая – «традиционная» – проявилась на раннем, «ученическом» этапе творческого пути (до 60-х годов). В сочинениях этого периода[3] ощутима опора на классико-романтическую традицию, в частности на стиль Шуберта – кумира Денисова. Известно об особом отношении Денисова к музыке и самой личности этого композитора: «Шуберт для меня – это своего рода idée fixe» [13, с. 240]. По-видимому, от стиля Шуберта композитор перенял такой важный принцип, как «подлинная вокальность», когда «мелодика <…> отвечает природным возможностям человеческого голоса и использует их предельно естественно» [12, с. 24]. Для музыки Шуберта характерна «замкнутая, закругленная лирическая мелодия, заключающая в себе целостное музыкальное обобщение <…> сопоставление широкого размашистого движения по терциям и ещё бóльшим интервалам и движения поступенного (зачастую хроматизированного), как бы замедленного, скованного» [12, с. 23]. Сходные приёмы встречаем и мелодике ранних вокальных сочинений Денисова (Пример 1).

Помимо этого композиторов роднят как бы частные, но существенные детали: стремление начинать мелодическую фразу со слабой доли такта, с восходящей интонации сексты с последующим заполнением, частое построение мелодии по звукам трезвучия, распевы на два звука, речевое начало, общая нисходящая направленность мелодического движения, квадратная структура построений, принцип повтора, опора на жанр.

Вторая из названных выше линий проявилась в сочинениях Денисова, начиная с так называемого периода «самообразования», связанного с изучением и практическим освоением Денисовым новых техник композиции – серийности, сериализма, алеаторики, сонорики. Обращение к той или иной технике, наряду со многими другими сторонами музыкального языка, бесспорно, оказало влияние на контуры мелодики. Некоторые из названных техник в основе своей имеют опору на математический расчёт, которую композитор рассматривал, как возможность выразить новые идеи и новую красоту. Всё творчество Денисова связано с поиском «красоты» в современном значении этого слова: «Красота – одно из самых важных понятий в искусстве… Имеется в виду красота мысли, приблизительно в том смысле, в каком она понимается математиками или как её понимали Бах или Веберн» [3, с. 39]. Идея поиска красоты была сопряжена в музыке композитора с категориями хрупкости и нежности.

Свои принципы работы с мелодическим материалом композитор сформулировал следующим образом: «Сейчас нужны мелодии бóльшей протяженности, способные собирать ткань на большом пространстве <…> новый тип мелодизма, гораздо более живой и гибкий» [2, с. 29].

В «серийный» период творчества композитор стремился реализовать своё понимание красоты в рамках серийности: серия – есть «интонационная база» додекафонного сочинения [9,с. 318], где «интервал – не “ход”, а психологически осмысленная ячейка ткани. Каждый интервал должен говорить» [2, с. 28]. В связи с этим уместно вспомнить важное обобщение С. Курбатской, которая отмечает у Денисова доминирующую роль «мелодического аспекта в композиторской трактовке серии» [6, с. 299]. Сам композитор считал, что «серию можно сделать и выразительной мелодией, и суммой интервалов, пригодной для свободного перетасовывания» [4, с. 57]. И в этом смысле интересно проследить потенциальное интонационное содержание серий вокальных сочинений рассматриваемого периода. В качестве примера остановимся на анализе серий цикла «Пять историй о Господине Койнере» (Пример 2):

В приведённых сериях можно отметить некоторые существенные общие принципы: выделяются три группы последований: 1) интервалы кантиленного типа, 2) интервалы, нарушающие возможную кантиленность, 3) «антикантиленные» диссонансы.

К интервалам первой группы относятся:

Скольжение: плавное движение двух-трёх секунд подряд. Поступеннный, потенциально диатонический или сугубо хроматический ход – выразитель напевного движения: *d-es*, *b-h* в серии-1; *as-a*, *c-cis* в серии-3; *as-b-a*, *c-d-es-e* в серии-4.

Консонирующие интервалы большой или малой терции как выразители мягкости. Несколько терций, взятых последовательно или в «ломаном» виде, складывается в потенциально кантиленные различные виды трезвучий и септаккордов: *a-d-fis* в серии-3, *fis-a-cis-e*, *g-d-b* в серии-2; *f-des-as* в серии-4.

Названные выше интервальные ходы заключают в себе потенциальные признаки кантиленной мелодии, для которой характерно: преимущественное плавное мелодическое движение, отсутствие частых острых скачков, гибкий мелодический рисунок волнообразного типа, ритмическая простота (на один слог

текста приходится два и более звуков). Таким образом, в самих сериях заключён интервальный материал, кантиленный по своей природе, плодотворный для создания мелодий кантиленного типа[4]. Этот выразительный потенциал композитор применял в своих серийных сочинениях, например, в «Песне о пальчике» – последней части цикла «Солнце инков». Денисов отмечал, что здесь «…много диатоничности. Ведь это очень простая такая детская песенка» [13, с. 149]. При этом композитор реализует свой замысел в условиях серийности. В связи с этим можно вспомнить следующие слова автора: «У меня, как правило, серии являются либо темой, либо рядом, из которого выстраивается несколько тем, то есть он становится <…> резервуаром, из которого черпается весь интонационный язык сочинения, <…> определенной суммой важных интонационных ячеек» [13, с. 140]. В «Песне о пальчике» всё мелодическое движение опирается на поступенность и интервал терции, который есть в серии. Данные интонационные комплексы многократно обыгрываются и повторяются (Пример 3).

Важно, что в самом деле образуется quasi-диатоничность, и есть опора на «тоникальность» терции: звуки *e-c-h* приводят к тональному центру «*e*»; следующая звуковая группа *f-ges-as-b* к тонике «*ges*» и т. д.

Вторую группу интервалов можно обозначить как «антикантиленные»:

– интервал тритона (в сериях цикла «Пять историй о Господине Койнере» это: *h-f* в серии-2; *fis-c*, *h-f* в серии-3; *h-f*, *fis-c* в серии-4).

– два подряд хода на интервал чистой кварты (*c-g-d* в «Солнце инков»; *c-f-b* «Пяти историях о Господине Койнере» серия-1; *c-g-d*, *b-es-as* «Пяти историях о Господине Койнере» серия-2).

Названные выше интервальные элементы являются крайне «неудобными» и неестественными для вокального интонирования, в связи с чем их появление в мелодии нарушает целостность и естественность мелодической линии. Однако в этом композитор видит свою первостепенную задачу, а именно: мелодическая трактовка диссонансов, акцентирование их специфического выразительного качества, привлечение их для создания мелодий кантиленного типа. В связи с этим, в отношении таких мелодий вполне уместно определение их как «диссонантной кантилены» – это мелодии, в которых наряду с плавным, консонирующим звуковедением важное значение приобретают диссонансы. Также сохраняется такой важный элемент как распевание одного слога на два и более звуков (Пример 4).

Мелодию третьего типа можно обозначить как «диссонантную», для которой характерно следующее: ходы преимущественно на диссонансы; мелодия имеет «рваный» контур благодаря широким напряженным разнонаправленным скачкам; охват большого диапазона; ритмическая сложность, связанная с применением мелких длительностей, а также групп особого ритмического деления; структурная неквадратность; обилие пауз, прерывающих мелодический рельеф. Названные принципы организации мелодии в основе своей имеют «инструментальную» природу (Пример 5).

Проведение серий композитор давал в начале сочинения или части, как своеобразный тезис всего дальнейшего материала. В сочинениях «Солнце инков» и «Итальянские песни» проведение серии поручается инструментальному составу. В сочинении «Пять историй о господине Койнере, напротив, композитор распределяет звуки серии между вокальной и инструментальной партиями, избирая следующий внутренний принцип организации цикла: каждая серия выступает интонационным остовом для отдельной части (с проведения серии-1 начинается Первая часть, серия-2 в основе Второй части и т. д.; в Пятой части композитор возвращается к серии-1).

Важной частью вокальных мелодий Денисова являются элементы, имитирующие речь (мелодическая остановка и многократный повтор звука на одной высоте, в произнесении слогов текста с нерегулярной ритмической акцентностью и т. д.). Проявившись в некоторой степени уже в ранних сочинениях как важный интонационный элемент, далее речевая декламация станет обязательной частью вокальной мелодики Денисова.

Подводя некоторый итог отметим, что в образовании мелодической линии у Денисова происходит эволюция от традиционных средств в ранний период творчества, через опору на серию с выделением характерных для стиля композитора комплексов интонаций в средний период. При этом в сочинениях среднего периода появляются мелодии, в которых сочетаются признаки вокального начала через ярко выраженные элементы «диссонантной кантилены» и признаки инструментальной мелодии. Важнейшее качество мелодий Денисова проявилось в органичном сочетании элементов кантиленного типа и речевых оборотов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Это связано с тем, что «постсерийный» период – яркое и самостоятельное явление, которое требует отдельного детального исследования.

[2] С. Курбатская в монографии «Серийная музыка» посвятила раздел особенностям серийной мелодики [5], Р. Насонов в статье «Кризис классического мелоса» [7] раскрыл некоторые аспекты звукоизвлечения, возникающие при исполнении современных мелодий. Появляются исследования, посвящённые особенностям мелоса отдельных композиторов (например, статья Н. Тихонова «Мелодика в новейшей музыке: на примере гепталогии “Свет” К. Штокхаузена» [10]) и т. д.

[3] «Пять песен на стихи Р. Бёрнса» (1951), «Ноктюрны» (1954), «Страдания юности» (1958), «Родная сторона» (1959).

[4] Под кантиленой здесь понимается такой тип мелодии, для которого характерно певучее и связное исполнение мелодии, имеющее в своей основе пение на legato: «кантиленный тип вокальной мелодии почти полностью растворяет как стихотворный, так и речевой ритм с помощью внутрислоговых распевов и распевания» [8, с. 163].

ЛИТЕРАТУРА

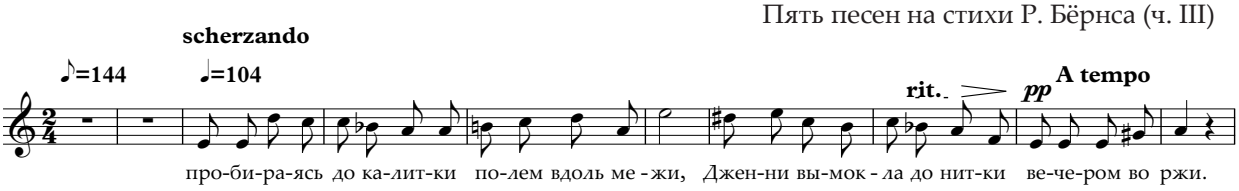
1. *Денисов Э.* О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 137–149.
2. *Денисов Э.* Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995) / публ. В. Ценовой. М.: Композитор, 1997. 160 с.
3. *Денисов Э.* «Нужно искать новую красоту» (Интервью с молодым советским композитором) // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 38–44.
4. Эдисон Денисов Исповедь: иллюстрированный альбом к 80-летию композитора. М.: Музиздат, 2009. 160 с.
5. *Курбатская С.* Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М.: Сфера, 1996. 400 с.
6. *Курбатская С.* О мелодике Эдисона Денисова // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 295–310.
7. *Насонов Р.* Кризис классического мелоса. URL: http://www.wplanet.ru/index.php?show=article&id=58.
8. *Ручьевская Е.* Работы разных лет: в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор, 2011. Т. 2: О вокальной музыке. 504 с.
9. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. редактор В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
10. *Тихонов Н.* Мелодика в новейшей музыке (на примере гепталогии «Свет» К. Штокхаузена). URL: http://rmusician.ru/archives/3283.htm.
11. *Холопова В.* Ритмика Э. В. Денисова // Музыка Эдисона Денисова: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского. 1995. С. 24–38.
12. *Хохлов Ю.* Песни Шуберта: Черты стиля. М.: Музыка, 1987. 302 с.
13. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова (по материалам бесед). М.: Композитор, 1998. 437 с.

REFERENCES

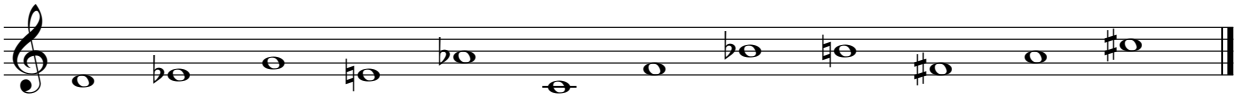
1. *Denisov E.* O nekotorykh tipakh melodizma v sovremennoj muzike [Of certain types of melody in contemporary music]. Denisov E. Sovremennaya muzyka i problemy jevolyutsii kompozitorskoy tehniki [Contemporary music and the problems of the evolution of composition techniques]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1986. P. 137–149.
2. *Denisov E.* Neizvestnyi Denisov: iz zapisnykh knizhek (1980/81–1986, 1995). [Unknown Denisov: of notebooks (1980/81–1986, 1995)]. Moscow: Kompozitor Press, 1997. 158 p.
3. *Denisov E.* «Nuzhno iskat’ novuyu krasotu» (intervju s molodym sovetskim kompozitorom) [«It’s necessary to seek new beauty» (interview with the young Soviet composer)]. Svet. Dobro. Vechnoct’. Pamyati Edisona Denisova: Stat’i. Vospominaniya. Materialy [Light. Good. Eternity. In Memory of Edison Denisov: Articles. Memories. Materials]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1999. P. 38–44.
4. Edison Denisov Ispoved’: Illiustrirovannyi al'bom k 80-letiyu kompozitora [Confession:

Illustrated album on the 80th anniversary of the composer]. Moscow: Muzizdat Press. 160 p.
5. *Kurbatskaya S.* Seriynaya musica: voprosy istorii, teorii, estetiki [Serial music: problems of history, theory, aesthetics]. Moscow: Sfera Press, 1996. 400 p.
6. *Kurbatskaya S.* O melodike Edisona Denisova [About Edison Denisov's melody]. Svet. Dobro. Vechnost'. Pamyati Edisona Denisova. Stat'i. Vospominaniya. Materialy [Light. Good. Eternity. In Memory of Edison Denisov: Articles. Memories. Materials]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1999. P. 295–310.
7. *Nasonov R.* Krizis klassicheskogo melosa [The crisis of classical melos]. URL: http://www.wplanet.ru/index.php?show=article&id=58.
8. *Ruch'evskaya E.* Raboty raznykh let [Works of different years]: selected articles: in 2 vol. Edited by V. Goryachikh. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2011. Vol. 2: About vocal music. 504 p.
9. Teoriya sovremennoy kompozitsii [The theory of modern composition]. Edited by V. Tsenova. Moscow: Muzyka Press, 2005. 624 p.
10. *Tikhonov N.* Melodika v noveyshey muzyke (na primere geptalogii «Svet» K. Shtockhausena) [Melodies in newest music (on example of heptalogy «Light» by K. Stockhausen)]. URL: http://rmusician.ru/archives/3283.htm.
11. *Kholopova V.* Ritmika E. V. Denisova [E. Denisov's rhythmics]. Muzyka Edisona Denisova [The music by Edison Denisov]: collected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1995. P. 24–38.
12. *Khokhlov E.* Pesni Shuberta: Cherty stilya [Schubert's songs: Style features]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 302 p.
13. *Shul'gin D.* Priznanie Edisona Denisova (po materialam besed) [Edison Denisov's recognition (by materials of conversations)]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 437 p.

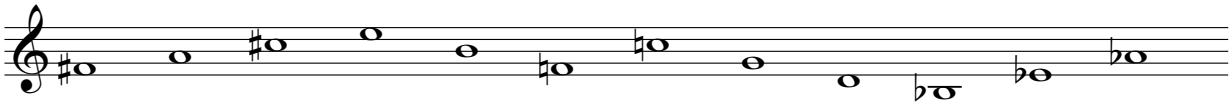
Пример 1
Пять песен на стихи Р. Бёрнса (ч. III)



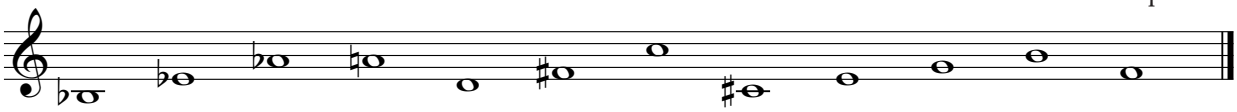
Пример 2
Пять историй о Господине Койнере. Серия 1



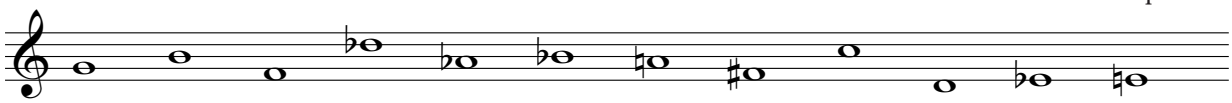
Серия 2



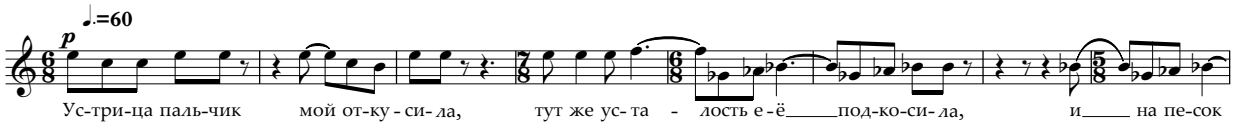
Серия 3



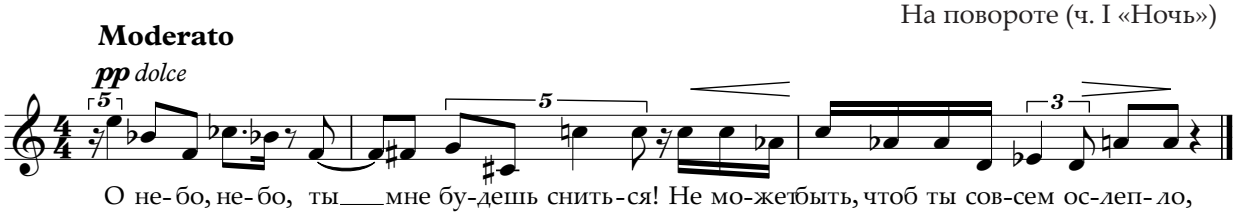
Серия 4



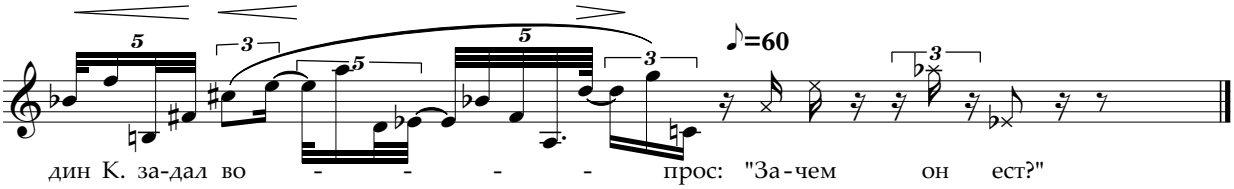
Пример 3
Солнце инков (ч. VI «Песня о пальчике»)



Пример 4
На повороте (ч. I «Ночь»)



Пример 5
Пять историй о господине Койнере (ч. II «Слуга мысли»)



МЕЛОДИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В УСЛОВИЯХ ЗВУКОВОГО МАТЕРИАЛА НОВОГО ТИПА В ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Э. ДЕНИСОВА

В статье рассматриваются особенности мелодики в вокальном творчестве лидера отечественного авангарда второй половины XX века Эдисона Денисова. Цель статьи – выявить особенности вокального начала в условиях звукового материала нового типа в вокальных сочинениях Э. Денисова. В центре внимания вокальные сочинения раннего и среднего творческих периодов, которые анализируются на предмет проявления в них традиционных и новаторских черт. В сочинениях раннего периода отмечается опора композитора на традиционные классико-романтические средства вокальной музыки. Важной частью вокальных мелодий Денисова этого периода является имитация человеческой речи, выраженная через речевую декламацию. В сочинениях среднего периода показан комплекс линеарно-мелодических, метро-ритмических, синтаксических средств, характерных для серийных сочинений Денисова. Предложены три разных типа организации мелодического рельефа, обусловленных разным соотношением диссонантной хроматической системы, серийности и мелосной кантиленности (кантиленности и диссонантности). Также, по ряду признаков, автором в некоторых случаях отмечается «инструментальная природа» вокальной мелодики. Вводится в научный обиход новое понятие «диссонантной кантилены». В заключение статьи делается вывод о некоторых отличительных качествах мелодий Денисова, которые проявились в органичном сочетании элементов кантиленного типа, речевых оборотов и признаков инструментальной мелодики.

Ключевые слова: Э. Денисов, вокальное творчество, мелодия, кантилена XX века, диссонантная кантилена, серийность, серийная техника.

MELODIC PRINCIPLE WITHIN THE CONDITIONS OF THE NEW TYPE OF SOUND MATERIAL IN THE VOCAL WORKS BY E. DENISOV

The article concerns peculiarity of melodic principle in the vocal creativity by E. Denisov, the leader of Russian avant-garde of the second half of the XXth century. The purpose of the article is to reveal the features of the vocal principle in the conditions of the new type of material in the vocal works by E. Denisov. Vocal creations of his early and middle creative periods are in the focus of attention. They are analyzed to find out the traditional and new features. In the early period creations by the composer based on the traditional classic-romantic means of vocal music. An important part of Denisov's vocal melodies of this period is the imitation of human speech, expressed through verbal recitation. The complex of linear-melodic, metro-rhythmical and syntactic means, which were usual for Denisov's serial works, is shown. The author proposes the classification of three types of melodic relief organizations caused by the various proportion of the dissonant chromatic system, seriality and melodic cantilena (cantilena and dissonance) within the middle period of creations. Also, according to a number of features, in some cases the author points out the «instrumental nature» of vocal melody. A new term – «dissonant cantilena» – is represented into academic use. The article concludes that some of the distinctive qualities of tunes by Denisov appeared in the organic combination of elements of cantilena type, speechphrase and the features of an instrumental melody.

Key words: E. Denisov, vocal music, melody, cantilena of the XXth century, dissonant cantilena, seriality, serial technique.

Гринёва Мария Ивановна
аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: grin_s_m@mail.ru

Grineva Mariya I.
postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: grin_s_m@mail.ru

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

FOLK ART AND COMPOSER CREATIVITY

А. Г. АЛЯБЬЕВА
Краснодарский государственный институт культуры

ТЕМБРОВЫЕ АСПЕКТЫ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ИНДОНЕЗИЙСКОЙ МУЗЫКИ

В Индонезии до сих пор существуют древнейшие магические формы искусства, связанные с переживанием коллективного транса, которое позволяет через вхождение в аффективное состояние получить определенный эмоциональный мистический опыт, необходимый для психологической разгрузки. Такой формой является трансовое действо. Как отмечают многие зарубежные исследователи (Дж. Бело, М. Картоми), бывшие непосредственными зрителями и участниками трансовых действ, в жизни индонезийского традиционного общества данные формы ритуальной практики имеют большое значение. В них представлена система мировосприятия, характерная для носителей традиционной культуры и само действо является неотъемлемой частью традиционной мифопоэтической индонезийской картины мира с её двух-трёхчленной классификацией. Подчеркнём, что в задачи статьи не входит аргументация в пользу наличия или отсутствия в указанном действе изменённого сознания и выяснения степени его трансформации – это совершенно отдельная проблема. Её цель – показать особенности музыкального языка этого действа, уделяя особое внимание тембровому аспекту в контексте мифологического сознания, воплощённого в архаичной форме – близнечного мифа. Именно внимание к тембровому аспекту трансового действа позволит представить определённые закономерности структурирования ритуального времени-пространства на уровне *темброформы*[1] (тембро-цветовые, тембро-ритмические и тембро-интонационные соотношения) в условиях гетерофонии. Анализ структурирования звуковысотного пространства и характера интонационной реализации ладовых структур требует адекватных методологических подходов, сформулированных в контексте проблемы «мифологическое-внемифологическое»[2]. Существенными для собственно музыкального анализа являются идеи С. П. Галицкой о диффузности в монодии [3], понятие «ладоакустическое поле» (разработанное Е. М. Алкон) [1] как проявление континуального начала, идеи В. Н. Юнусовой относительно феномена медитации и его проявленности в музыкальной культуре [6] и, наконец, концепция *темброформы*, учитывающая и континуальный, и дискретный аспект.

Трансовое действо *Рейог Понорого* и сейчас бытует в культуре Индонезии (район восточной оконечности о. Ява). Единственная из известных нам работ, посвящённая изучению этой формы трансового действа, – труд авторитетного учёного Маргарет Картоми, многие годы жившей в данном регионе, «Performance, music and meaning of Reyog Ponorogo» [7]. В этой работе подробно описано одно из представлений *Рейог Понорого*, свидетелем которого была сама М. Картоми. Хотя анализ средств музыкальной выразительности трансового действа не входил в её задачи, тем не менее, в работе содержится уникальный музыкальный материал, записанный в европейской системе нотации с использованием партитурного принципа. Это позволило рассмотреть музыкальную составляющую *Рейог Понорого* в русле обозначенного подхода.

Прежде чем перейти к анализу музыкального пространства трансового действа *Рейог Понорого* представляется необходимым кратко осветить социо-культурный контекст данного феномена, поскольку без понимания контекстуальных связей трансового действа невозможно

сформировать адекватное представление о его месте и роли в традиционной индонезийской культуре. Область *Понорого* известна явлением трансвестизма: его различные формы являлись составной частью многих ритуалов, в том числе *Рейог Понорого.* М. Картоми в этой связи обращает внимание на существование во многих областях Явы весьма распространённой традиции исполнения трансвеститами женских танцев, или поющих как женщины-вокалистки (*pasinden*) в наиболее популярной до сегодняшнего времени форме восточно-яванского театрального действа *лудрук* (*ludruk*). В контексте многих религий и ритуальных практик обозначенное явление находится в пределах жизненных норм традиционного общества, поскольку уходит своими корнями к изначальному сакральному единству противоположных сущностей и является отражением священного символа многообразия и целостности космоса. Напомним, что эта религиозно-философская идея лежит в основе близнечных мифов, характерных для Юго-Восточной Азии, особенностью которых, согласно Вяч. Вс. Иванову, является совмещение противоположностей в одном мифологическом образе (близнечные существа – двуполые) [4].

Весьма интересна этимология наименования трансового действа. *Понорого* – название одной из восточных областей индонезийского острова Ява. Этимология слова *рейог (reyog)* предположительно восходит к XIV веку. Так, понятие *Angreyok* использует индонезийский придворный поэт Прапанка в поэме «*Нагара Кертагама*»[3]. Это слово, согласно Д. Пиджеоду, наводит на «размышления о воинском духе». По мнению зарубежных индонезийских исследователей, современное яванское представление *рейог* является ритуальной борьбой, выраженной в форме древних военных обрядов. Отметим, что военное искусство у индонезийцев имело ритуальный характер и относилось к сакральному знанию[4].

Хотя многие элементы *Рейог Понорого* действительно относятся к древнейшим ритуалам и бытуют в устной форме, существует письменное свидетельство, в котором упоминается подобная форма трансового действа – знаменитый литературный памятник поэма «*Серат Каболанг*», датируемый приблизительно XVIII–XIX веками[5].

Трансовое действо, описанное М. Картоми, состоит из семи драматических сцен. Как сообщают участники этого представления, никакого особого сюжета этой драме не предписано. Но, тем не менее, символическое значение многих элементов трансовой драмы хорошо известно аудитории.

Открывается представление танцем *джаран кепанг (jaran kepang)*, исполняемом на бамбуковых лошадках двумя юношами (первая сцена называется «*Pambuka*»). Они будут появляться на протяжении трансового действа трижды. На них костюмы рыцарей *(satria*). Танцоры используют в танце два длинных шарфа-пояса, имеющих символическое значение: по легенде, король *Клана Сейондана* дал своим рыцарям волшебные пояса, чтобы справиться с противоборствующей армией. М. Картоми указывает на возможные варианты костюмов: танцоры могли быть одеты в комбинированную женскую и мужскую одежду, или полностью в женскую, с характерной причёской, макияжем и украшениями [7, p. 87].

Вторая сцена («*Ponoragan*») знаменуется выходом другой пары юношей. В третьей сцене *(«Sontoloyo»*) на смену юношам с бамбуковыми лошадками приходят клоуны[6]. Их также две пары. В первой паре: упитанный *Потроджойо* и худой *Тледек* пародируют серьёзный танец. Во второй паре – плотный медлительный *Тутул* и гибкий маленький *Гембионг,* исполняющие акробатические номера. Выход этих пар служит интермедией между танцами юношей на лошадках. В четвёртой сцене («*Jaran Kepang*») танец юношей продолжается. В пятой сцене («*Pujangganom Nylamur Dadi Pental*» – «Паджангганом исполняет роль клоуна Пентала») появляется другое действующее лицо – *Паджангганом.* Согласно легенде он был карликом. На нём красная маска, символизирующая, в соответствии с семантикой красного цвета в индонезийской мифопоэтической картине мира, его бесстрашие и грубый (*kasar*) характер. В этой связи нельзя не упомянуть о цветовом оформлении трансового действа *Рейог Понорого*, которое очень значимо и символично в любой традиционной культуре. Например, бамбуковые лошадки выполнены в комбинациях чёрного, жёлтого и красного на белом фоне. Эти цвета всегда имели сакральное значение на Яве[7]. По мнению Клер Холт, они связаны (как и на Бали) с четырьмя сторонами света [8]. Согласно индонезийскому исследователю С. Картохадикусумо, эти цвета имеют следующее значение: чёрный – символ отрицательных эмоций; красный олицетворяет гнев и скрытый эгоистический импульс; жёлтый – взаимоотношения полов, удача и похвала; белый – чистота, ясность и невинность[8]. Одежда участников трансового действа выполнена в той же цветовой гамме. Добавим, что, согласно другим исследователям, чёрно-синяя цветовая гамма является прерогативой демонической сферы и может быть связана с семантикой смерти.

Величественный выход главной фигуры действа – *Баронга* – является кульминационным моментом драмы (сцена шестая – «*Barongan*»). *Баронг* – хтоническое существо, которое олицетворяет Бога Джунглей (*Rajawana*), объединяя в себе характеристики трёх королевских животных – павлина, мифического льва (*singa)* и тигра. Как правило, в представлении участвует только один *Баронг*, но в рассматриваемом трансовом действе присутствует его своеобразный двойник. Возможно, что участие в трансовом действе меньшего по размеру *Баронга* можно объяснить особым статусом *Рейог* – а именно, его принадлежностью к близнечным мифам.

Противник *Баронга* – король *Клана Сейондана.* В его руке маленькая палка, украшенная красными и белыми бумажными розетками, которая олицетворяет волшебный кнут. Этот кнут играет весьма существенную роль в трансовом действе. Учитывая высказанные выше соображения, можно трактовать цветовую символику следующим образом: сочетание красного и белого ассоциируется с гневом и яростью с одной стороны, и праведностью и чистотой, с другой. Такая трактовка соответствует содержанию легенды, согласно которой, король получил от мудреца-отшельника волшебный кнут, который помогает ему одержать справедливую победу над врагом.

Поединок двух масок – главная сцена *Рейог*. На стороне *Клана* сражаются и его воины танцоры *джаран кепанг (jaran kepang*). Противоборство, по сути, происходит между волшебной властью *касектен (kasektén)* короля, с одной стороны, и хтонической мощью *Баронг*а, короля подземного мира, с другой.

Так как обе стороны обладают потенциально и хорошими и плохими качествами, победа в такой борьбе одной из сторон изначально вызывает сомнение, поскольку, представители этих сторон в своём единстве наглядно иллюстрируют яванскую концепцию космического дуализма. *Клана* не способен уничтожить вечного *Баронг*а, но он может уменьшить его мощь, как представителя подземного мира, что способствует восстановлению космического порядка. В итоге *Баронг* проигрывает сражение, но не войну. *Клана* командует своим «парадом победы»: вся труппа совершает круг «почёта» во главе с королём.

Интересна трансформация действующих лиц в последней, седьмой сцене *Рейог*: «*Kucing-kucingan*» (кошки-мышки). В этой сцене оскорблённый *Баронг*, изображающий теперь кота, борется с *Клана Сейондана*-человеком – *Паджанг-ганомом*. Носителям индонезийской культуры вполне понятен смысл происходящего: мощь *Баронга* была только временно уменьшена и низведена до мощи тигра, а затем и кота, но побеждённый способен её вернуть и тогда всё повторится снова.

Прежде чем перейти к анализу музыкальной составляющей представления, кратко остановимся на характеристике музыкального инструментария, входящего в состав гамелана, который сопровождает представление. В него входят представители трёх групп (согласно классификации Э. М. Хорнбостеля и К. Закса). К группе аэрофонов относится *сломпрет (slompret)*. Его конусовидная труба имеет на конце съёмный колокольчик. Проходя через него, поток воздуха колеблет бамбуковые чешуйки (тонкие вибрирующие пластины бамбука, вырезанные в форме веера). Исполнитель пользуется бамбуковым мундштуком. *Сломпрету* принадлежит роль солирующего инструмента.

К группе идиофонов относится семейство бронзовых гонгов. Сюда входят *кенонги (*маленькие бронзовые гонги), *кемпул* (большой висячий гонг) и *ангклунг* (принадлежит к семейству ксилофонов) и представляет собой четыре бамбуковые трубки, настроенные в октаву, и раскрашенные в красный и белый цвет (считается одним из архаичных инструментов).

Пара барабанов – малый (*типунг/кетипунг)* и большой *(кенданг Понорого)* составляют группу мембранофонов. *Кенданг* имеет цилиндрическую форму, при этом один конец уже другого и выше по звучанию. Относительная высота настройки инструмента может варьироваться в пределах квинты. Для звукоизвлечения используются обычно барабанные палочки, но по барабану, звучащему во время театральных или танцевальных представлений, ударяют только руками. Поэтому, за счет ударов по мембране различными частями рук и пальцев, по краю или центру мембраны, достигается необыкновенное разнообразие оттенков его *темброформы*.

Результаты анализа *темброформы*, ритма, ладоинтонационности уникального действа *Рейог Понорого* позволили подтвердить предположение о специфической взаимосвязи всех элементов представления, включая его структуру, цветовую символику (см. Таблицу 1). Наиболее показательным примером единораздельности всех составляющих *Рейог Понорого*, на наш взгляд, является соотношение цветовой символики и *темброформы*. В зависимости от разнообразных способов звукоизвлечения выделяются виды *темброформ* барабанов *кенданг* и *кетипунг.* В тех номерах действа, где преобладает символика красного цвета, ведущей *темброформой* является модель о-р-t (о – удар

по краю барабана, не приглушается; p – очень сильный удар по краю, не приглушается; t – сильный удар четырьмя пальцами левой руки с опорой на большой палец, приглушается)[9], что позволяет говорить о соответствии данной модели *темброформы* указанному цвету. Семантика красного цвета для индонезийцев связана с эмоциями гнева, ярости. В *Рейог Понорого* именно в этих сценах участвуют легендарные герои, в отличие от других сцен, где преобладает коллективное начало. Убедительным образом семантика цвета способствует проявлению оппозиции «коллективное-индивидуальное».

В области взаимодействия ритма и *темброформы* наблюдается следующая закономерность: взаимоотношения этих двух параметров базируются на обратно пропорциональной зависимости. В начальных четырёх номерах присутствует всё многообразие *темброформ*, при этом в области ритма наблюдается достаточно устойчивая модель, представленная восьмыми и четвертями. В тех же номерах, где *темброформ*а, как уже было указано, соответствует красному цвету и ограничивается определённой моделью o-p-t, ритмическая составляющая демонстрирует всё многообразие возможных вариантов – паузирование, триоли, синкопированный ритм, шестнадцатые и т. п.

Если говорить о достижении определённого результата всеми участниками трансового действа, в том числе и музыкантами, то этот результат наблюдается именно на уровне структурирования звуковысотного пространства. В симметричной составной тритоновой ладовой модели происходит своеобразная трансформация: наблюдается сужение её внутреннего объема от кварты до терции, при этом внешние границы ладовой модели остаются без изменений. Выскажем предположение, что таким образом одна из целей ритуала – моделирование специфического времени-пространства и корректирование космоса – на уровне звуковысотного пространства достигнута.

Необходимо подчеркнуть, что выявленные взаимосвязи цвета и *темброформы* отчетливо указывают на глубинную основу рассмотренного действа, в качестве которой выступает именно близнечный миф. Так в различных обрядах, связанных с культом близнецов, было распространено раскрашивание тела и лица в разные цвета, обычно в чёрный и белый, причём имя героя-близнеца обозначало эту цветовую двойственность. При этом подобное разноцветье символически олицетворяет сверхсилу (в нашем случае имеются в виду номера, связанные с выходом мальчиков) и обладает андрогинной семантикой. Данная цветовая символика является преобладающей в действе *Рейог Понорого*, что позволяет также отнести эту форму к феноменам, в основе которых лежит близнечный миф (Таблица 1).

Учитывая исходную идею единства и многообразия космоса и выражение этой идеи в индонезийской двух-трёхчленной мифопоэтической картине мира, можно сделать вывод о том, что она проявляет себя особым образом в трансовом действе *Рейог Понорого*, поскольку двоичность связана с близнечным мифом, тогда как троичность наблюдается на уровне семантики системы настройки *гамелана*, участвующего в трансовом действе. Его система настройки – *пелог*. Именно в системе настройки *пелог* находит отражение характер мифологемы мирового древа – объединение трёхчленного окружающего пространства (Верхнего, Среднего и Нижнего миров). Таким образом, можно наблюдать, как указанная система настройки оркестра *гамелан* трансового действа *Рейог Понорого* способствует созданию глубинного подтекста, позволяющего не утрачивать первоначальную целостность рассматриваемого феномена.

Особая роль *темброформы* в условиях гетерофонии в принципе заключается в образовании определённой функциональной структуры, которая предполагает взаимодействие *темброформы* практически со всеми элементами трансового действа и выводит в сферу сущностных мифопоэтических параметров произведения, способствуя раскрытию «информационного кода безграничного мира» (выражение Ю. М. Лотмана).

Возможно, что дальнейшая разработка обозначенной проблематики может способствовать выявлению и обоснованию сути типологических параметров *темброформы* в контексте изучения специфики музыкального мышления мифологического типа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Темброформа* (в узком смысле) – качественная характеристика звука, которая включает следующие параметры: тембр, артикуляцию, динамику, регистр, высоту, ритм. *Темброформа* во многом зависит от устройства инструмента. В широком смысле этот термин, учитывая диффузную сущность «парада всех знаковых систем» в ритуале, может трактоваться в качестве объединяющего, синтезирующего начала, включающего в себя, помимо средств музыкальной выразительности, и другие возможные средства воздействия, например, параметр цвета. *Темброформа* обладает коммуникативными возможностями и может быть рассмотрена в качестве «информационного кода безграничного мира» (по выражению Ю. М. Лотмана). Более подробно см.: [2, с. 43–73].

[2] Методология, разрабатываемая в русле новой научной парадигмы в музыкознании, связана именно с проблемой мифологическое-внемифологическое в музыкальном мышлении (В. Б. Валькова, С. П. Галицкая, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, С. Б. Лупинос и др.). Данный подход инициирован сравнительно-типологическими исследованиями музыкальных традиций Востока и Запада в различных аспектах (И. Р. Еолян, Н. Г. Шахназарова, В. Н. Юнусова), а также соотношением в них принципов континуального и дискретного (Е. М. Алкон).

[3] Д. Пиджеод (цит. по: [7, p. 80]).

[4] См. подробнее: [5].

[5] Содержание поэмы описано Д. Пиджеодом.

[6] В индонезийском традиционном театральном представлении роль клоунов очень значительна и не сводится к заполнению пауз между актами. Согласно представлениям индонезийцев, клоуны когда-то сами были богами, но однажды они прогневали небеса и были обречены на жизнь среди смертных.

[7] Яванские лошадки выполняются в разнообразных вариантах, иногда в естественном бамбуковом цвете, в других случаях – в различных сочетаниях чёрного, красного, жёлтого и/или белого со случайным использованием бледно-синего.

[8] С. Картохадикусумо (цит. по: [7, p. 87]).

[9] Описание приемов звукоизвлечения приводится в работе М. Картоми [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алкон Е.* Музыкальное мышление Востока и Запада – континуальное и дискретное: исследование. Владивосток: Изд-во Дальневост. университета, 1999. 126 с.
2. *Алябьева А.* Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Краснодар: КГУКИ, 2009. С. 43–73.
3. *Галицкая С., Плахова А.* Монодия: проблемы теории. М.: Academia, 2013. 320 с.
4. *Иванов Вяч. Вс.* Близнечные мифы // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Российская энциклопедия, 1994. Т. 1. С. 175.
5. *Парникель Б.* Введение в литературную историю Нусантары XIX–XX веков. М.: Наука, 1980. 242 с.
6. *Юнусова В.* Феномен буддийской медитации в традиционной музыкальной культуре и восточном авангарде // Музыковедение. 2012. № 5. С. 27–33.
7. *Kartomi M.* Performance, music and meaning of Reyog Ponorogo // Indonesia. 1976. No. 22. P. 85–130.
8. *Holt C.* Art in Indonesia: Continuities and Change. Ithaca, New York: Cornell Univ. Press, 1967. 104 p.

REFERENCES

1. *Alkon E.* Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada – kontinual'noe i diskretnoe [The Musical Thinking of East and West – The Continuity and Discontinuity]: research work. Vladivostok: Far Eastern University Press, 1999. 126 p.
2. *Alyab'eva A.* Traditsionnaya instrumental'naya muzyka Indonezii v kontekste mifopoeticheskikh predstavleniy [Traditional instrumental music of Indonesia in the context of mythological-poetic representations]. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Art, 2009. P. 43–73.
3. *Galitskaya S., Plahova A.* Monodiya: problemy teorii [Monody: problems of theory]. Moscow: Academia Press, 2013. 320 p.
4. *Ivanov Vyach. Vs.* Bliznechnye mify [Twins in Mythology]. Mify narodov mira [Myths of the Peoples of the World]: Encyclopedia: in 2 vol. Editor-in-chief S. Tokarev. Moscow: Russian Encyclopedia Press, 1994. Vol. 1. P. 175.

5. *Parnikel' B.* Vvedenie v literaturnuyu istoriyu Nusantary XIX–XX vekov [Introduction to Literary History of Nusantara in the XIX–XXth Centuries]. Moscow: Nauka Press, 1980. 242 p.
6. *Yunusova V.* Fenomen buddiyskoy meditatsii v traditsionnoy muzykal'noy kul'ture i vostochnom avangarde [The phenomenon of Buddhist Meditation in the Traditional Musical Culture and Eastern Avant-Garde]. Muzykovedenie [Musicology]. 2012. No. 5. P. 27–33.
7. *Kartomi M.* Performance, music and meaning of Reyog Ponorogo. Indonesia. 1976. No. 22. P. 85–130.
8. *Holt C.* Art in Indonesia: Continuities and Change. Ithaca, New York: Cornell Univ. Press, 1967. 104 p.

Таблица 1
Трансовое действо Рейог Понорого

	Действующие лица	**Цветовая гамма**	**Темброформы**	**Ритм**	***Ладовая модель***
I	Юноши с бамбуковыми лошадками	Чёрный + жёлтый + красный на белом фоне	o, p, t, b (d), dl, pl		fis-g-c g-c-des
II	Юноши с бамбуковыми лошадками	Чёрный + жёлтый + красный на белом фоне	o, p, t, b (d), dl		fis-g-c-des
III	Клоуны	Чёрный + жёлтый + красный на белом фоне	o, p, t, b (d), pl, dl		fis-g-h-c
IV	Юноши с бамбуковыми лошадками	Чёрный + жёлтый + красный на белом фоне	o, p, t, b (d), pl, dl		fis-g-h g-h-c
V	Паджангганом (в роли карлика)	Преобладает красный	o, p, t (в эпилоге + b)		fis-g-h-c
VI	Баронг и король клана Сейондана	Красный (маска) + красно-белый (кнут)	o, p, t		fis-g-h g-h-c
VII	Кошки-мышки	–	–	–	

ТЕМБРОВЫЕ АСПЕКТЫ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ИНДОНЕЗИЙСКОЙ МУЗЫКИ

В статье рассматривается роль тембра (темброформы) в индонезийской инструментальной музыке на примере одного из показательных феноменов традиционной индонезийской культуры – трансового действа Рейог Понорого. Исследователь отмечает необходимость использования адекватных методологических подходов при изучении музыкальных артефактов, принадлежащих культурам мифологического типа. В этой связи представлен социо-культурный контекст трансового действа, показана его роль в традиционной индонезийской культуре. Акцентируется внимание на религиозно-философской идее, которая лежит в основе близнечных мифов (близнецах брате и сестре), характерных для Юго-Восточной Азии. Отмечается особенность близнечной мифологии: совмещение мифологических противоположностей в одном мифологическом образе. Автор полагает, что именно тембровый аспект трансового действа способствует выявлению особых закономерностей структурирования ритуального времени пространства на уровне темброформы (тембро-цветовые, тембро-ритмические и тембро-интонационные соотношения) в условиях гетерофонии. Даётся литературная основа трансового действа. Описываются инструменты оркестра гамелан. Результаты анализа *темброформы*, ритма, ладоинтонационности уникального действа *Рейог Понорого* подтверждают идею автора о специфической взаимосвязи всех элементов представления, включая его структуру, цветовую символику. Отмеченная взаимосвязь цвета и *темброформы* определяет глубинную основу трансового действа – близнечный миф. Темброформа в условиях гетерофонии взаимодействует с элементами трансового. Делается вывод о проявленности единства и многообразия космоса (индонезийская двух-трёхчленная мифопоэтическая картина мира), в трансовом действе *Рейог Понорого,* поскольку двоичность связана с близнечным мифом, тогда как троичность наблюдается на уровне семантики системы настройки *гамелана,* участвующего в трансовом действе.

Ключевые слова: тембр, темброформа, гетерофония, методология музыкознания, трансовое действо, цветовая символика, близнечный миф.

TIMBRE ASPECTS OF TRADITIONAL INSTRUMENTAL INDONESIAN MUSIC

The article discusses the role of timbre (timbre-form) in Indonesian instrumental music as an example of one of the demonstrations of traditional Indonesian culture phenomena – trance action Reyog Ponorogo. The researcher points out the need for adequate methodological approaches in the study of musical artifacts from cultures mythological type. In this regard, it presented the socio-cultural context of the trance that shown its role in traditional Indonesian culture. Attention is drawn to the religious and philosophical ideas, which is the basis of the twin myths (twin brother and sister), typical for South-East Asia. It is noted feature of the twins of mythology: the combination of mythological opposites in a mythological way. The author believes that it is tonal aspect of trance action helps to identify specific patterns of structuring time ritual space timbre-form level (tone-color, timbre- rhythm and timbre-intonation relations) under heterophony. We give a literary foundation trance action. It describes the tools gamelan orchestra. Results timbre-form analysis, rhythm, mood, intonation unique action Reyog Ponorogo support the idea of the author of the specific relationship of all presentation elements, including its structure, the color symbolism. The observed relationship of color and timbre-form defines deep trance basis of the action - the twins it is a myth. Timbre-form under heterophony interacts with elements of trance. The conclusion of the manifestation of the unity and diversity of the cosmos (the Indonesian mythopoethic picture of the world), in a trance action Reyog Ponorogo, because duality is related to the myth the twins, while trinity is observed at the level of semantics gamelan tuning the system involved in the trance action.

Key words: timbre, timbre-form, heterophony, musicology methodology, trance act, color symbolism, twins it a myth.

Алябьева Анна Геннадьевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 353236, Краснодар
e-mail: aliabieva_a@mail.ru

Alyabyeva Anna G.
Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Musicology,
Composition and Methods of Musical Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 353236, Krasnodar
e-mail: aliabieva_a@mail.ru

М. А. БОГДАНОВА, М. Р. ЧЁРНАЯ
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

ЭПИЧЕСКИЕ НАПЕВЫ ИЗ СБОРНИКА КИРШИ ДАНИЛОВА И ТРАДИЦИИ СЕВЕРНОГО БЫЛИННОГО МЕЛОСА

Сборник «Древние российские стихотворения» [5], связанный с именем Кирши Данилова (далее – Сборник), впервые появился в печати в 1804 году. В этом Сборнике ещё отсутствуют музыкальные записи былин и песен, ноты появляются лишь в издании 1818 года. Актуальность в изучении материалов Сборника сохраняется по сей день, поскольку нерешёнными остаются проблемы происхождения и географической принадлежности собранных в нём эпических напевов, отмеченных исключительным жанровым разнообразием. Ряд исследователей полагают, что Сборник содержит материалы Сибири и Урала, где была создана рукопись, однако сам репертуар связан с русскими традициями северного народного эпоса. Из череды научных трудов следует особо выделить книгу Б. М. Добровольского и В. В. Коргузалова «Былины. Русский музыкальный эпос» [4], а также статью Е. В. Гиппиуса о былинных напевах семьи Рябининых [2].

Цель данной статьи – выявить общие черты между былинами из Сборника и севернорусскими былинами, а также сформулировать гипотезы, которые определят направление дальнейшего исследования былин.

Учёных, ранее обсуждавших этот вопрос, удивляло, что былины, традиционно исполняемые на Севере в размеренной эпической манере, представлены в Сборнике весёлыми скоморошескими песнями. Однако уже в начале XX века выдающийся исследователь русского музыкального фольклора А. Л. Маслов [10] отмечал, что на Севере даже серьёзные эпические напевы исполнялись в довольно оживлённом темпе. Вместе с тем, учёный не отрицал, что былины, услышанные и записанные от сказительницы А. М. Крюковой, были протяжного типа, но всё-таки исполнительская ретардация была относительной. А. Л. Маслов писал: «…что касается того, что мелодии Кирши плясового характера, опять-таки упомянутые экспедиции доказали нам, что несмотря на серьёзный эпический характер песен, напевы их большею частью скорого темпа, иногда как будто плясового, но в исполнении сказителей они получают своеобразную окраску скромности и в то же время какой-то торжественности. То, что эпические песни исполнялись быстро, мы имели право несколько предполагать и раньше» [10, стлб. 1032]. Анализ манеры исполнения эпических песен на Севере позволил А. Л. Маслову высказать предположение о том, что Сборник содержит именно северные былины русского эпоса.

А. Л. Маслов обратил внимание на характер исполнения, но не поднял вопрос о связи былин северной русской эпической традиции с былинами из Сборника на основе их мелодического сходства. Об этой связи писал Е. В. Гиппиус в своей объёмной статье о былинах [2]. В частности, он отметил ритмическое сходство напева «Теща и зять-обжора» с напевом Рябинина, в основу которого легла музыкально-ритмическая формула первого напева «Вольга и Микула» («Жил Святослав девяносто лет…»), встречающаяся в Сборнике пятнадцать раз [2, с. 21, 30]. Е. В. Гиппиус писал, что мотив «Теща и зять-обжора» соответствует хороводной песне аграрно-календарного происхождения «Сеяли девушки яровой хмель», но уже с отчётливыми следами скоморошьей поэтики и сюжетики в песенном тексте[1].

По мнению русского историка и фольклориста В. М. Беляева: «…главное и существенное отличие сборника Кирши Данилова от других известных собраний русских песен XVIII века, именно от сборников Трутовского и Львовича-Прача, заключается в том, что этот сборник был создан в провинции, а не в столице» [1, с. 7]. Несмотря на тот факт, что В. М. Беляев положил много сил на изучение Сборника и реконструкцию собранных в нём напевов, проблемы их сходства с северными былинами он не затрагивал. Заметим, что все, кто писал об общности напевов из Сборника и северных русских былин, обращали внимание либо на характер музыки, либо на мелодическое родство с плясовыми напевами, но не затрагивали саму структуру напевов. Однако композиционная форма является существенным признаком классификации эпических мелодий и важна для понимания историко-стилевого развития былинного мелоса.

Одна из форм строфы связана с неравным количеством стихов, которые позднее были названы *тирадами*. Тирада – это композиционная строфическая форма, в которой варьируются вторая или третья строфы без повторения первой (формулировка моя. – *М. Б.)*. Е. А. Ляцкий, изучавший напевы семьи Рябининых, утверждал, что музыкальные строфы следует отмечать в севернорусских былинных текстах в том случае, если с напевом используется не один, а несколько былинных стихов [7]. «Последовательность частей напева (“мотивов”, по терминологии публикации Ляцкого), – пишет Е. В. Гиппиус, – в первых стихах былины – АБВ – при пении последующих стихов не сохраняется (например, АБВ, АББ, АВВ, АБ, АВ и т. д.). В мелодических трёхчленных напевах на музыкальную строфу не обязательно приходятся три стиха, хотя каждой из трёх частей напева соответствует один стих» [2, с. 16–17]. Так, согласно Е. В. Гиппиусу, сказитель исполняет «интонацию-зачин», являющуюся мелодическим элементом А, если в тексте излагается новая мысль. Следующая часть напева (вторая часть, мелодический элемент Б) по интонации является «ответом» первой части, как бы заканчивает мысль стиха. Заключительная, третья часть напева – мелодический элемент В – в напевах из трёх, а не из двух частей, есть второй мелодический «ответ» интонационному зачину, который преимущественно выглядит как вариант второй части напева мелодического элемента Б, интонационного – звуковысотного или же ритмического. Зачин А чаще всего поётся один раз в начале каждой строфы и затем не повторяется, части Б и В регулярно повторяются по нескольку раз. Кроме формы тирады, в былинах встречаются более короткие напевы – однострочные, и в таком случае самой формы тирады не образуется.

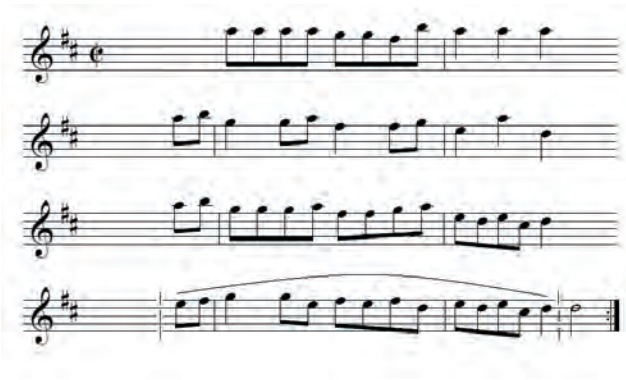
С течением времени форма тирады стала приобретать всё более важное значение. На этом основании Б. М. Добровольский и В. В. Коргузалов выработали типологическую классификацию. Они разграничивают напевы по композиции[2] и ритмическим характеристикам («напевы в нечётных, смешанных и чётных группах метрического времени»), предлагая новый подход к классификации былин. Исследование показало, что строфические формы преобладают в Заонежье, меньше имеются на Пинеге, а в других районах Севера тирады исчезают (только стиховые формы – на Мезени и Печоре). Тирада же в записях эпоса народов Карелии встречается достаточно часто, как в былинах заонежских сказителей, так и у карелов, полагает Е. В. Гиппиус[3].

В музыкальном материале, собранном Киршей, привлекает в первую очередь такой напев, на который написано наибольшее количество былинных произведений. А. Л. Маслов заострил внимание на том, что на один и тот же напев поётся несколько былин (до 10): «…записывавший должен быть или сам исполнитель песен, которые помещены в сборник Кирши Данилова, или, часто слыша их, так хорошо запомнил, что мог положить на ноты, а певец был один – это несомненно, так как на протяжении всего сборника около десяти песен повторяются в одном и том же варианте, чего нельзя получить от разных певцов» [10, стлб. 1031]. Конечно, вывод о тирадах лучше сделать, когда в напеве записаны десятки стихов; но у Кирши Данилова записаны несколько начальных стихов, при этом в одном стихе вторая строфа повторяется четыре раза, в другом – три.

В другой группе былин В. М. Беляев также выделил основной напев и отметил, что «наиболее крупную группу песен, исполняемых на один основной напев, составляют десять песен, девять из которых являются былинными песнями и одна – шуточной (№ 27 “Агафонушка”)» [1, с. 25]. Ниже приведён пример, соединивший в себе наиболее ярко выраженные вариантные мелодические и ритмические интонации основного, универсального напева, на который поются несколько былинных стихов.

Пример 1

«Агафонушка» (№ 27)[4]



При анализе строения напевов и количества строф было обнаружено, что былинные напевы тирадной формы в основном имеют соотношение типа А – Б – Б1 – Б2 – Б3… (от 2-х до 4 повторов строфы Б). В ходе анализа стало ясно, что в перечисленных выше эпических напевах начальная строфа неизменна, а серединная и конечная строфы варьируются (АБВ разделы) – они создают тираду. С точки зрения

композиции это похоже на тираду, описанную Е. А. Ляцким, Е. В. Гиппиусом и другими. Скорее всего, певец этих былин что-то позаимствовал от тирад, оставив в основе весёлый плясовой напев, бывший универсальным. Иными словами, сказители былин, в частности И. Т. Рябинин и А. М. Крюкова, поют их часто на один и тот же напев. То же подтвердилось фонографическими записями, выполненными во время экспедиций А. Л. Маслова в Архангельскую губернию [10, стлб. 1031].

Ю. И. Марченко обращает внимание на то, что в Онежской традиции в однострочных строфических напевах тирадные строфические формы преобладают. Исследователь отмечает, что «для архангельского музыкального эпоса наиболее колоритны развитые однострочные напевы» [9, с. 120]. Это же подтверждается и в антологии Б. М. Добровольского и В. В. Коргузалова. Вероятно, Кирша Данилов подхватил эту исполнительскую традицию, воспринятую в Заонежье, и этот вариант стал называться «скоморошным». Отсюда возникают следующие предположения:

Если тирадный способ пения былин зарегистрирован в Сибири, это указывает на то, что он распространялся, так сказать, бродячим способом, то есть скоморохами и странствующими музыкантами, передающими из города в город репертуар и сказительскую традицию. В Карелии же был осёдлый образ жизни и другая традиция[5].

Вероятнее всего тирадный стиль пения концентрировался в Великом Новгороде; в Карелии он встретил новые родственные сходные формы, в частности, вепсское причитание (у переселенцев из Новгорода), и превратился в былинный напев. У С. И. Дмитриевой «возникает предположение о связи отмеченных выше различий с переселенческими потоками. Как показывают исторические данные, Север сравнительно поздно (главным образом в XII–XVII вв.) был заселён русскими выходцами из Новгородской и Ростово-Суздальской земель. Согласно свидетельствам памятников письменности XII–XVII вв., в том числе древнейшего из них – Уставной грамоты Святослава Олеговича, путь новгородцев на северо-восток шёл по рекам Волхову и Свири в Онежское озеро. От Онежского озера дальше на север и северо-восток вело несколько путей. <…> Кроме этих главных дорог позднее возникли пути прямо на Север к Белому морю. Один по берегам Онежского озера, далее волоком к Маткозеру и через Выгозеро; другой – через Корелу по побережью Ладожского озера к западному берегу Белого озера» [3, с. 37]. Заонежье раньше других земель Поморья было освоено новгородцами, однако С. Ф. Платонов полагал, что «ранние поселения новгородцев в Заонежье и к востоку от Онеги невозможны были из-за живших здесь карелов» [11, с. 33].

Таким образом, место распространения (ареал) былин, имеющих один тип построения, представляется следующим образом: строфических форм меньше всего произведено с московского источника в Мезени и Печоре; они преобладают в беломорской традиции, в Заонежье и Карелии, на Онеге, что связано с массовыми переселениями жителей из Великого Новгорода. Е. В. Гиппиус пришел к выводу, что былинные напевы из Сборника стилистически близки по музыкальному синтаксису былинам заонежской традиции, которые объединяла основная музыкально-ритмическая формула, известная в русской эпической традиции XVIII века. Эта формула составляла часть эпического музыкального стиля, отличающегося тесным интонационным переплетением универсализированных плясовых и эпических напевов [2, с. 34]. Данный эпический материал был распространён не столько в деревнях, сколько в городах и заводских поселках со смешанным населением, так как этот стиль одинаков по всей России. Его главными носителями и пропагандистами были позднейшие скоморохи, в итоге осевшие в городах. Именно таким поздним вариантом стал заонежский эпический стиль, который и оказал воздействие на областную традицию городской демократической песенной культуры.

Итак, по установленным признакам (например, напевы серьёзного эпического характера в Сборнике представлены в скором темпе с плясовым оттенком, что является особенностью манеры исполнения былин на Севере), исходя из полученных сведений и проанализированных материалов (здесь следует подчеркнуть связь былин Кирши и северных напевов не только на основе мелодического сходства – выявлены общность их ритмических формул и мотивов, общность мелодий самих эпических напевов, а также исполнение текстов былин на один общий напев), впервые поднимается вопрос композиционной формы былинных напевов, которая является важным указателем на географическую принадлежность эпического мелоса: в Сборнике Кирша использует тирадные строфические формы для исполнения на универсальный напев разных былинных стихов. Важно отметить то, что этот стиль пения концентрировался на территории Беломорья, Заонежья и Карелии, где и бытовала музыкально-ритмическая формула напевов из Сборника.

Решая проблему географической принадлежности эпических напевов из Сборника Кирши Данилова, мы пришли к выводу, что они представлены не только песенным репертуаром Сибири и Урала. Композиционные особенности напевов позволяют отнести их к более общей группе – былинам северной русской традиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Е. В. Гиппиус в [2] отметил связь музыкально-ритмической формулы этой песни с поздней скоморошьей традицией (с. 37, 33), с поздней скоморошьей плясовой песней XVIII в. (с. 23, 21); он подчеркнул, что некоторые напевы являются переработанной версией хороводной песни в плясовую (с. 19–20, с. 31). Эти факты подтверждают профессиональную принадлежность Кирши Данилова.

[2] Важен сам принцип классификации былин, разработанный авторами: «Составители Антологии формируют её разделы по региональному принципу, располагая мелодии внутри каждого из них в порядке возрастающей сложности музыкальной формы – от стиховых напевов к строфическим композициям» [4, с. 118].

[3] Более подробно о распространении и чертах формы тирады пишет Е. В. Гиппиус в [2]. С. 16: «…напев в былинах строфического типа используется заонежскими сказителями совершенно своеобразным способом – в Заонежье она близка к соседней карельской традиции исполнения рун Калевалы – на напев поются не один, а несколько былинных стихов и стихотворные строки поются на разные две или три музыкальные интонации»; с. 19 – о преемственности мелодической декламации карел сказителями Заонежья; с. 24–25 – о традиции почти полной незакреплённости текстом напева, исполнения на те же самые два-три напева большого числа различных эпических текстов – характерная особенность заонежских и карельских севернорусских былин.

[4] Автором вертикального ранжира напева является Богданова М. А.

[5] Ю. Ковыршина отмечает специфику структуры былин в Карелии: «Эпические формы Карельского берега отмечались исследователями как “тирадные”, однако их мелострофа состояла из двух стихов, либо чередовалась стиховая и строфовая композиционные единицы, что не подходит под определение тирады, принятому в этномузыкознании» [8, с. 70]. Таким образом, автор как бы опровергает позицию Е. В. Гиппиуса – см. с. 5–6 данной статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляев В.* Сборник Кирши Данилова: Опыт реставрации песен. М.: Композитор, 1969. 227 с.
2. *Гиппиус Е.* Былинные напевы семьи Рябининых // Вопросы этномузыкознания. 2013. Вып. 5. С. 16–34.
3. *Дмитриева С.* Географическое распространение русских былин: По материалам конца XIX – начала XX в. М.: Наука, 1975. 113 с.
4. *Добровольский Б., Коргузалов В.* Былины: Русский музыкальный эпос. М.: Сов. композитор, 1981. 616 с.
5. Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым и вторично изданные с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизданных, и нот для напева. М.: Типография С. Селивановского, 1818. 425 с.
6. *Ковыршина Ю.* Мелогеография старин и духовных стихов Поморья // Вопросы этномузыкознания. 2013. Вып. 5. С. 62–79.
7. *Ляцкий Е.* Сказитель Иван Трофимович Рябинин и его былины: Этнографический очерк. М.: Типография С. Селивановского, 1818. 425 с.
8. *Марков А.* Беломорские былины, записанные А. В. Марковым. М.: А. Левенсон, 1901. 635 с.
9. *Марченко Ю.* Некоторые вопросы изучения музыкальной стилистики эпических напевов Архангельской традиции (по материалам, записанным на Кулое, Мезени и Печоре) // Русский фольклор. Эпические традиции: материалы и исследования. СПб.: Наука, 1995. Т. XXVIII. С. 116–124.
10. *Маслов А.* Кирша Данилов и его напевы // Русская музыкальная газета. 1902. № 43. Стлб. 1025–1038.
11. *Платонов С.* Прошлое русского Севера: очерки по истории колонизации Поморья. Петроград: Время, 1923. 359 с.

REFERENCES

1. *Belyaev V.* Sbornik Kirshi Danilova. Opyt restavratsii pesen [The Collection of Kirsha Danilov. Attempt in the restoration of songs]. Moscow: Kompozitor Press, 1969. 227 p.
2. *Gippius E.* Bylinnye napevy sem'i Ryabininykh [Epic tunes of the family Ryabinins]. Voprosy etnomuzykoznaniya [Problems of Ethnomusicology]. 2013. No. 5. P. 16–34.
3. *Dmitrieva S.* Geograficheskoe rasprostranenie russkikh bylin: Po materialam kontsa XIX – nachala XX v. [Geographical distribution of the Russian bylinas: According to the materials of the late 19 – early 20 ages]. Moscow: Nauka Press, 1975. 113 p.
4. *Dobrovol'skiy B., Korguzalov V.* Byliny: Russkiy muzykal'nyi epos [Bylinas: Russian musical epos]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1981. 616 p.
5. Drevnie rossiyskie stikhotvoreniya, sobrannye Kirshey Danilovym i vtorichno izdannye s pribavleniem 35 pesen i skazok, dosele neizdannykh, i not dlya napeva [Ancient Russian poems collected by Kirsha Danilov and published again with the addition of 35 songs and fairy tales, before this time being unpublished, and notes for tunes]. Moscow: S. Selivanovskiy's Printing House, 1818. 425 p.
6. *Kovyrshina Yu.* Melogeografiya starin i dukhovnykh stikhov Pomor'ya. Voprosy etnomuzykoznaniya [The melogeography of the epics and Seaboard spiritual poetry]. Problems of ethnomusicology. 2013. No. 5. P. 62–79.
7. *Lyatskiy E.* Skazitel' Ivan Trofimovich Ryabinin i ego byliny: Etnograficheskiy ocherk [The narrator Ivan Ryabinin and his epic songs: Ethnographic essay]. Moscow: S. Selivanovskiy's Printing House, 1818. 425 p.
8. *Markov A.* Belomorskie byliny, zapisannye A. V. Markovym [The White Sea epic songs, written by A. Markov]. Moscow: A. Levenson Publishing House, 1901. 635 p.
9. *Marchenko Yu.* Nekotorye voprosy izucheniya muzykal'noy stilistiki epicheskikh napevov Arkhangel'skoi traditsii (po materialam, zapisannym na Kuloe, Mezeni i Pechore) [Some questions of a research in musical style of epic tunes in Arkhangelsk tradition (on materials recorded in Kuloi, Mezen and Pechora)]. Russkiy fol'klor. Epicheskie traditsii: materialy i issledovaniya [Russian folklore. The epic tradition: materials and works]. St. Petersburg: Nauka Press, 1995. Vol. l. XXVIII. P. 116–124.
10. *Maslov A.* Kirsha Danilov i ego napevy [Kirsha Danilov and his tunes]. Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1902. No. 43. Col. 1025–1038.
11. *Platonov S.* Proshloe russkogo Severa: Ocherki po istorii kolonizatsii Pomor'ya [Past of Russian North: Essays on the history of the colonization of the Seaboard]. Petrograd: Vremya Press, 1923. 359 p.

ЭПИЧЕСКИЕ НАПЕВЫ ИЗ СБОРНИКА КИРШИ ДАНИЛОВА И ТРАДИЦИИ СЕВЕРНОГО БЫЛИННОГО МЕЛОСА

Статья посвящена вопросу связи былин из сборника Кирши Данилова «Древние Российские стихотворения» и былин северной русской традиции. Рассмотрены специфика северных эпических напевов, ареал распространения былин и особенности композиционной формы песен из сборника.

Былины из объёмного песенного материала сборника Кирши Данилова были не раз опубликованы исследователями. Однако до сих пор их непосредственная связь с былинами северной русской традиции на уровне формообразования, а также других важных признаков и факторов, указывающих на происхождение, целенаправленно не рассматривалась. Выполнены задачи, связанные с выбором методов исследования взаимосвязи напевов, с анализом имеющихся материалов в аспектах установления мелодического и ритмического сходства, характера исполнения былин, с установлением тирадной формы и структуры указанных напевов – с учетом историко-географического и стилевого развития эпического материала и т. д. Обнаруженная тирадная форма напевов, исполняемая Киршей с разными былинными текстами на универсальный напев, указывает на беломорский, заонежский и карельский стили пения, откуда родом музыкально-ритмическая формула песен из его сборника. В заключении автор делает вывод о принадлежности рассмотренных напевов к более общей группе – былинам северной русской традиции.

Ключевые слова: скоморохи, Кирша Данилов, скоморошины, былины северной русской традиции, эпический напев, плясовой напев, строфическая тирадная форма.

EPIC TUNES FROM THE COLLECTION BY KIRSHA DANILOV AND TRADITIONS OF NORTHERN BYLINA MELODIES

The article deals with a question of connection between *bylina* folksongs in Kirsha Danilov's anthology *The Ancient Russian Poems* and the traditional Northern Russian *bylina* folksongs. The specifics of Northern epic chants, the bylina folksongs' geographical range and the compositional features of the songs from the anthology are looked through.

Bylinas from the voluminous material of Kirsha Danilov's anthology were published numerously before. But the immediate connection with the Northern Russian traditional folksongs in terms of structure shaping and other important attributes and factors signifying their origins remained to be overlooked. The tasks were reached in the indication of research methods of the chant correlation, in the analysis of the existing materials in the aspects of confirmation of melodic and rhythmic similarity with the account of performing specifics; in proving the tirade form and structure of chants with the account of historical-geographical and stylistic development of the epic material and so on. The discovered tirade form of chants performed by Kirsha, basing on the universal chant of various folksong lyrics, signifies the Belomor, Zaonezh and Karelia types of singing, which the anthology songs' musical and rhythmical structure is based on. As a result, it is confirmed, that, according to the research data, the chants belong to a larger class of songs – the *bylina* songs of Northern Russian tradition.

Key words: skomorokhi, Kirsha Danilov, skomorokhi songs, Russian North folk ballads (bylinas), heroic epic songs, dance songs and tunes, strophic passage structure.

Богданова Марина Алексеевна
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Россия, 193149, Санкт-Петербург
e-mail: dartmarina@mail.ru

Bogdanova Marina A.
postgraduate student at the Department of Musical Upbringing and Education
A. Herzen State Pedagogical University of Russia
Russia, 193149, St. Petersburg
e-mail: dartmarina@mail.ru

Чёрная Марина Радославовна
доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Россия, 193149, Санкт-Петербург
e-mail: marina-chernaya@yandex.ru

Chernaya Marina R.
Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Musical Upbringing and Education
A. Herzen State Pedagogical University of Russia
Russia, 193149, St. Petersburg
e-mail: marina-chernaya@yandex.ru

Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ
Воронежский государственный институт искусств

ДВА ПРИМЕРА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБЪЕКТОВ

Тема национальной идентификации[1] становится исключительно сложной, когда речь идёт не о явлениях, скажем, фольклорных, локальных, изначально национальных, а о тех, что в исторической перспективе воплощены в культурах разных времен, эпох и народов и обрели интернациональное звучание.

Обратимся к двум разнородным объектам музыкального творчества, не имевшим между собой никаких реальных связей, но при этом все-таки сопоставимых. И тот и другой характеризуются расслоением ткани на два плана или пласта, и оба они по-разному могут быть гипотетически осмыслены в аспекте их первичной национальной принадлежности.

В начале речь пойдет об одном из приёмов усиления эффекта полиопорности (и её крайнего выражения – политональности) путём сведения в одновременность двух тем со своими опорами (тональностями), которые ранее звучали одна за другой. Русская природа этого приёма, согласно предлагаемой гипотезе, была предопределена Мусоргским. Другим примером послужит особого рода тематизм, присущий, в частности, казахской, киргизской и другим среднеазиатским музыкальным культурам и характеризующийся единовременным контрапунктом дробного моторного движения и распевного интонирования.

Оба объекта отличаются особого рода семантической многоплановостью, полиобразностью, достигаемой сочетанием двух и более (чаще всё же двух) слоёв тематического комплекса. В разных исследованиях (более всего по фактуре и полифонии) предметом рассмотрения не раз становилась «техника маркировки» отдельных слоев – их индивидуализации при сохранении целостности ткани. Известно, что к устоявшимся в музыке прошлого приемам – интонационным, метроритмическим, гармоническим, динамическим, темброво-регистровым, артикуляционно-штриховым, сочетанию разных жанров, манер ансамблевой игры, определенному соотношению голосов (прямому, противоположному или косвенному) – со второй половины XX века стали присовокупляться факторы пространственной стереофонии, полистилистики, политемповости, полимодальности и полиопорности.

Приближаясь к характеристике уже отмеченного приёма рельефной прорисовки и усиления эффекта полиопорности, отметим, что этот приём является частным случаем особого принципа формообразования, который заключается в вертикальном совмещении контрастных тем, ранее экспонировавшихся раздельно. Среди множества полиóбразных примеров на основании этого принципа (как и любого другого) можно выделить некий сравнительно узкий круг аналогов. Вспомним двойные фуги с раздельной экспозицией и совместным проведением тем в дальнейшем, увертюру к «Мейстерзингерам» Вагнера (в её репризе объединены темы шествия, любви и марша мастеров пения), поэму Листа «Тассо» (в ней тоже в репризе на песенную тему героя напластовывается придворный менуэт), музыку Бизе к «Арлезианке» (где заключительная «Фарандола» объединена с «маршем трёх королей», открывавшим увертюру), симфоническую картину Бородина «В Средней Азии» (здесь совмещены уже звучавшие порознь русская и восточная темы), симфонический антракт «Сеча при Керженце» из «Китежа» Римского-Корсакова (в его кульминации на фоне ритмомотивов скачки вступают в контрапунктическое единоборство уже известные слушателю темы русского и татарского войска), наконец, симфонию Хиндемита «Художник Матис» (опять же в кульминации её первой части слиты все темы экспозиции, над которыми парит «тема ангелов» из вступления).

В общем круге семантически многоплановых полиобразных аналогов выделяются и другие группы примеров, которые можно уподобить на основе любого из перечисленных приемов маркировки слоев (по одному приёму или сразу по нескольким). Возьмём, скажем, полиопорность, то есть вертикальное рассредоточение ладовых опор, крайним и самым выпуклым выражением которого является

политональность – феномен, зародившийся во второй половине XIX века. Политональность встречается редко и еще реже адекватно воспринимается, полиопорность же иных типов широко распространена и в старинной (доклассической), и в современной музыке, а также в фольклоре[2]. Одним из самых ярких её проявлений могут служить русские свадебные плачи, в которых полиопорность во взаимодействии с другими средствами способствует противопоставлению надрывного, экзальтированного причета невесты и объективно-уравновешенного хорового комментария. Такие плачи, как видно, наряду со многими аналогичными примерами академической музыки (в ней есть, кстати, и опыты композиторского претворения указанных плачей), тоже входят в число биобразных семантических структур полиопорного типа.

Вот теперь привлечем образцы, в которых сходятся в одновременности две темы со своими тональностями, экспонированными ранее поочерёдно. Здесь, как видно, совмещаются два принципа – и сведения в вертикаль уже прозвучавших по отдельности контрастных тем, и вертикального противостояния ладотональных устоев. Перенос в контрапунктирующий раздел вместе с темами их тональностей способствует единовременному восприятию каждой тональности, то есть, в сущности, проявлению редкого эффекта подлинной политональности.

Сравним пьесу Мусоргского «Два еврея, богатый и бедный» (исторически первый образец такого рода) и сцену Чайника и Чашки из оперы Равеля «Дитя и волшебство». И в том, и в другом случае темы и тональности каждого персонажа даются вначале поочерёдно, а потом напластовываются друг на друга: у Мусоргского – в драматическом «диалоге в одновременности», у Равеля – в шутливом дуэте-фокстроте. Аналогия между столь разными по жанру, стилю и концепции сочинениями примечательна, тем более что они разделены расстоянием в полстолетия: первое создано в 1874 году, когда автор второго ещё не родился. А не случайно ли это уподобление?

Обращаемся к фактам биографии Равеля и к его партитурам. В 1922 году композитор оркеструет «Картинки с выставки» Мусоргского, затем едет в концертное турне и по возвращении (в 1923 году) пишет свою оперу. Значит, эти две работы следуют в его творческой биографии одна за другой. Само собой напрашивается предположение о заимствовании французским мастером приема Мусоргского. В весьма большой вероятности сказанного убеждает и оркестровка Равеля: к предусмотренному Мусоргским сохранению тональной окраски он присовокупил сохранение тембров – струнных и низких деревянных в теме богатого и засурдиненной трубы в теме бедного. Значит, все-таки, идея русского композитора была Равелем понята, усилена и затем претворена в собственном опусе[3].

Подобных композиционных решений к настоящему времени накоплено уже немало. Это и Вторая фортепианная соната Шостаковича – в репризе её первой части совмещены темы и тональности экспозиции, и воплощающий ту же идею Второй струнный квартет Кабалевского (эту идею Кабалевскому подсказал Прокофьев), и побочная партия Третьей фортепианной сонаты самого Прокофьева (в басу её репризы «застряла» прима тональности середины)... Не исключено, что некоторые примеры такого рода – осознанно или стихийно, опосредованно или прямо – восходят к опыту Мусоргского (кстати сказать, Прокофьев играл в концертах ряд его «картинок»). Напрашивается и гипотетический вывод общего плана, согласно которому распространённый ныне приём в своих истоках связан с национально-русской культурой.

К слову, очень большая вероятность данного вывода вытекает и из того, что появление в музыке Мусоргского истинно политонального образца органично для Мусоргского – ведь именно в его творчестве полиопорность стала постоянным свойством лада и склада. Достаточно вспомнить такие примеры как «Вторая прогулка», «Тюильри», «Быдло» и молитвенную тему «Богатырских ворот» из «Картинок с выставки», балладу «Забытый», многие эпизоды «Бориса» и «Хованщины», колыбельную «Спи, усни, крестьянский сын», вторую сцену «Женитьбы»... В начале же разработки «Ночи на Лысой горе» композитор объединил три ранее звучавшие темы, сохранив их тональную высоту: главная партия (бесы и ведьмы) – *e*, тематизм вступления – *a*, тематизм службы Чернобогу – *cis*. Образовавшийся из трёх опор ля мажорный секстаккорд является одновременно доминантой к *d-moll*. Такого рода примеры полиопорности (часть их проанализирована в нашей статье «Полиопорность как вид полигармонии» [2]) в сочинениях русского композитора и создают некое стилевое преддверие политональности как одной из специфических в XX столетии техник звуковысотной организации (Г. Головинский обращал мое внимание на сходные образцы из музыки Бородина).

Это, разумеется, далеко устремлённые соображения. Для продолжения разговора о заимствовании идеи Мусоргского, о распростра-

нении соответствующих ей формообразующих и ладогармонических принципов и об их российских корнях необходимы веские дополнительные основания. Пока же сформулированы догадки и предположения, а также обоснования их очень большой вероятности. Окончательно их истинность или ошибочность может быть установлена дальнейшими изысканиями.

Теперь обратимся к другому примеру, тоже позволяющему ставить вопрос о национальной идентичности. Им, как уже сказано, послужит особого рода тематизм, распространённый в среднеазиатской музыке и основанный на своеобразном контрапункте двух фактурных слоев: ритмически дробного моторного движения и распевного лирического интонирования. Устойчивость такого рода тематизма определяется его глубокой национальной почвенностью, укоренённостью как в фольклоре, так и в традиционном (бесписьменном) профессиональном творчестве народных музыкантов – жырши (певцов) и кюйши (инструменталистов)[4].

Можно вспомнить, скажем, о распространённом пении с домбровым, репетиционно-пульсирующим сопровождением, нередко основанном на гетерофонически-свободном дублировании ведущего голоса в сочетании с бурдоном. Ритм этого сопровождения в соединении с вокальной линией создает характерный жанровый контрапункт. Но особенно показательны те домбровые кюи, в которых сквозь естественную для игры на этом инструменте (как, скажем, и на таре, балалайке, пандури и многих других) тремоляцию, создающую те или иные – подобные узбекским или таджикским усулям – ритмические формулы (они исполнялись обычно на ударных, а иногда и на струнно-щипковых инструментах, например на дойре, нагоре), рельефно проступает полнокровная мелодическая линия. Отсюда часто используемая метафора «домбра поёт». Важно отметить возникновение двух планов восприятия, рождающих иллюзию пения в процессе энергичного движения, зачастую – головокружительной скачки (образ коня – своего рода эмблема в различных видах среднеазиатского искусства). В Западном Казахстане подобные кюи, как известно, получили название «токпе» («беспрерывное течение»). Фактически это особый жанр, изучавшийся Н. Тифтикиди (он его называл «кюй-песня»), Б. Байкадамовой, Б. Амановым, А. Мухамбетовой[5], С. Утегалиевой, С. Елемановой и другими исследователями.

Данному жанру близок тот, что получил распространение и в европейской классической музыке; воспользовавшись названием известного сочинения Глинки, его можно условно определить как «попутную песню». В наше насыщенное движением время всякого рода путевые образцы получили особенно широкое распространение и в академической, и в эстрадной музыке, будь то караваны, дороги, погони, шествия, экспресс-, авиа- и даже космос-музыка. В ро́ковых композициях чуть ли не обязательное усулеподобное сопровождение нередко становится даже назойливым. Но как бы то ни было, общая подоснова всех этих явлений состоит в стремлении к художественному раскрытию психологии нового человека с его острой потребностью к перемещениям.

В казахской и киргизской музыке подобный жанр, как замечено, – изначально свой. Его характерные черты основываются на многих предпосылках, в числе которых и стремление к имитации бега коня, и особенности конструкции инструмента, и необходимость продлить затухающие тоны, и сложившиеся приёмы решения этой задачи. Но все это, быть может, предопределялось и куда более глубокими, древними и самобытными истоками, имело широкое социально-эстетическое обоснование в жизненных условиях кочевого в прошлом народа, постоянно находившегося в пути. Вековые традиции бытового уклада закономерно отразились в особом искусстве, раскрывающем поэзию в кинетике – преодолении пространства.

«Трансплантация» в академическое творчество столь яркой художественной идеи народа, получившей в нём развитие, стала в своё время новым и серьезнейшим достижением национальной культуры. Подчеркнём, что осуществлялась эта трансплантация с учётом соответствующих уже сложившихся жанровых и фактурно-образных решений европейских композиторов: Глинки, Шуберта, Шумана, Римского-Корсакова, из авторов XX века – Онеггера, Мосолова, Бартока и Орфа. Именно на них ссылались Е. Брусиловский, Е. Рахмадиев, Г. Жубанова, Б. Баяхунов, А. Бычков, В. Новиков и С. Мухамеджанов в ходе наших совместных с ними обсуждений данной проблемы. Эти и другие композиторы исходили не просто из технологического, а именно из *функционально-содержательного* подобия автономных вариантов «попутного» жанра, не связанных между собой ни генетически, ни исторически, ни географически. Как видно, улавливание параллели даже между разнородными объектами может привести к их «законному браку», который в профессиональном творчестве словно бы овеществил особый жанровый тип тематизма. С 30–40-х годов XX столетия он оказался национально идентифицированным, имея глубокие корни в традиционном искусстве.

Более рельефно очертить смысл сказанного поможет нижеследующая аналогия, взятая из очень далёкой сферы. Биологам известно понятие аналогичных органов, которые различны по происхождению и строению, но выполняют одинаковые функции. Пример: крылья птиц и крылья насекомых[6]. У птиц они образовались из передних конечностей, у насекомых – из хитинового покрова тела. Но в обоих случаях это – крылья, выполняющие одинаковую функцию. Да, действительно: чужеродные феномены в своем развитии могут стать сущностно близкими, а воспринятые параллели между далекими объектами способны положить начало их синтезу. Возникновение национально специфического и, теперь уже можно сказать, жизненно устойчивого типа тематизма (казахские композиторы следующих поколений постоянно его используют[7]) подтверждает тезис об исключительной результативности такого рода синтеза в тех случаях, когда он исходит из функциональной общности соотносимых явлений.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Проблема национальной идентификации в пору тотальной глобализации культуры вновь обрела большую актуальность, в подтверждение чего назовём, к примеру, книгу Г. Гачева «Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца» [3] и статью А. Демченко «Скиф-неофит начала XX века [4]. В последней, в частности, обосновывается мысль: «Скифство, как один из коренных устоев языческого направления, исторически неотрывно от русской почвы» [4, 33].

[2] Подробнее об этих понятиях см. в статье «Полиопорность как вид полигармонии» [5], а также в других публикациях автора.

[3] Другие оркестровки «Картинок», выполненные Тушмаловым и Горчаковым, лишь отчасти сориентированы на эту особенность гармонической структуры пьесы. Особенно решительной тембровой трансформации подвергается в них тема бедного еврея.

[4] Фольклор, традиционное народно-профессиональное (бесписьменное) искусство, современное академическое (письменное) творчество профессиональных авторов – пограничные зоны между этими тремя ипостасями среднеазиатской музыкальной культуры, как и культуры других (в том числе европейских) народов, бывают нечёткими, в силу чего её центральное звено имеет словно бы размытые с обеих сторон края. Видимо поэтому спорадически вспыхивают споры вокруг, в общем-то, давно доказанного существования этого центрального звена – культуры устно-профессиональной традиции (лишь с некоторой долей условности первые два звена допустимо объединять понятием «фольклор», как бы суммирующим бесписьменные роды творчества; возможно и не менее условное объединение второй пары звеньев по признаку профессионализма). Среди трудов, посвящённых данной проблеме, выделяется развернутое исследование Н. Шахназаровой [6], а из недавних работ – обобщающая статья С. Галицкой [2].

[5] Развивая идею многомерности ритмической организации кюев, А. Мухамбетова в своем исследовании о казахской традиционной музыке не ограничилась ранее зафиксированными ритмическими планами – дробным и песенным, но дополнила картину ещё двумя: ударным (удары по деке) и акцентным (определяемым исполнительскими инициативами). См.: [1, с. 234–235].

[6] В биологии есть и понятие гомологических органов, противоположных аналогичным. Эти органы выполняют разные функции, хотя имеют сходное происхождение, строение и местоположение (рука человека и крыло птицы).

[7] Вот лишь несколько примеров: «Кюй» для скрипки и камерного оркестра М. Сагатова, «Концертный кюй» для оркестра народных инструментов М. Мангитаева, «Кюй» для камерного оркестра К. Кумысбекова, «Балкурай» Б. Аманжола, «Концертный кюй» для ударных и фортепиано Б. Андосова.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аманов Б., Мухамбетова А.* Казахская профессиональная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с.
2. *Галицкая С.* О профессионализме в традиционной музыкальной культуре // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 6–14.
3. *Гачев Г.* Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. М.: Ин-т ДИ-ДИК, 1999. 368 с.
4. *Демченко А.* Скиф-неофит начала XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 33–41.
5. *Трембовельский Е.* Полиопорность как вид полигармонии // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. М.: Государственная классическая академия имени Маймонида, 2015. С. 264–276.
6. *Шахназарова Н.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Сов. композитор, 1983. 153 с.

REFERENCES

1. *Amanov B., Mukhambetova A.* Kazakhskaya professionalnaya muzyka i XX vek [Kazakh professional music and the XXth century]. Almaty: Dyke Press, 2002. 544 p.
2. *Galitskaya S.* O professionalizme v traditionnoy muzicalnoy kultyre [On Professionalism in Traditional Musical Culture]. Problemy muzykal'noj nauki [Music scholarship]. 2015. No. 4. P. 6–14.
3. *Gachev G.* Natsional'nye obrazy mira. Evraziya – kosmos kochevnika, zemledel'tsa i gortsa [National Images of the World: Cosmos of Normad, Cultivator and Mountaineer]. Moscow: Institut DI-DIK Press, 1999. 368 p.
4. *Demchenko A.* Skif-neofit nachala XX veka [The Scythian Neophyte of the Early 20th Century]. Problemy muzykal'noj nauki [Music Scholarship]. 2016. No. 1. P. 33–41.
5. *Trembovel'skiy E.* Poliopornost' kak vid poligarmonii [Polysupportingness as a kind of polyharmony]. Iskusstvo kak fenomen kultury: traditsii i perspektivy [Art as a phenomenon of culture: traditions and perspectives]. Moscow: State Maimoniedes Classical Academy, 2015. P. 264–276.
6. *Shakhnazarova N.* Muzyka Vostoka i muzyka Zapada. Tipy muzykal'nogo professionalizma [Music of the East and Music of the West. Types of Muzical Professionalism]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1983. 153 p.

ДВА ПРИМЕРА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБЪЕКТОВ

В статье представлены разнородные музыкальные объекты, в своих истоках идентифицирующиеся с русской и казахской музыкой. Один из них характеризуется сведением в политональный контрапункт ранее прозвучавших тем с сохранением своих тональностей. Этот изобретенный Мусоргским приём получил распространение в мировой музыкальной практике (Равель, Хиндемит, Шостакович, Прокофьев, Кабалевский и другие) и изначально связан с русской композиторской школой. Другое явление запечатлевает свойственное казахским и киргизским композиторам воссоздание принципа «кюя-песни» (термин Н. Тифтикиди), рождающего иллюзию пения в процессе энергичного движения и связанного с вековыми традициями искусства кочевого в прошлом народа. Оно по-своему раскрывает поэзию в кинетике – преодолении пространства. В связи с этим в статье затронута проблема народно-профессиональной музыкальной культуры устной традиции как одна из важнейших для музыковедения и, в частности, для этномузыкологии. Не имея изначально никаких связей и идентифицируемые с разными эпохами и культурами, представленные в статье объекты сопоставимы, поскольку отличаются особого рода семантической многоплановостью, полиобразностью, достигаемой сочетанием двух и более (чаще двух) слоёв тематического комплекса.

Ключевые слова: национальная идентификация, тональность, Мусоргский, казахские композиторы, полиопорность.

TWO EXAMPLES OF NATIONAL IDENTIFICATION OF MUSICAL OBJECTS

The article presents the diverse musical objects in its origins with the identity of Russian and Kazakh music. One of them is characterized by mixing in politonal'nyj counterpoint previously made order with saving their tonality. This invented by Musorgsky reception became widespread in the world musical practice (Ravel, Hindemith, Shostakovich, Prokofiev, Kabalevsky and others) and was originally connected with the Russian composers' school. Another phenomenon captures the peculiar Kazakh and Kyrgyz composers re-creation of «Kyi-songs» (N. Tiftikidi) breeding the illusion of singing during vigorous movement and is associated with centuries-old traditions of the art of the nomadic people in the past. It reveals their poetry in the kinetics of-overcoming space. In this connection, article addressed the issue of people's professional musical culture of oral tradition as one of the most important to musicology and in particular for ethnomusicology. Not having no links initially identified with different eras and cultures represented in the article objects comparable because different special kind of semantic complexity, poly-imagery, resulting from the combination of two or more (usually two) layers of the thematic complex.

Key words: national identification, tonality, Mussorgsky, Kazakh composers, poly-tonality.

Трембовельский Евгений Борисович
доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки
Воронежский государственный институт искусств
Россия, 394053, Воронеж
e-mail: tremb-mus@mail.ru

Trembovelskiy Evgeniy B.
Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department of Music Theory
Voronezh State Institute of Arts
Russia, 394053, Voronezh
e-mail: tremb-mus@mail.ru

Г. Э. ТЮМБЕЕВА
Астраханская государственная консерватория

ОБ АВТОРСКОМ НАЧАЛЕ В МУЗЫКЕ А. Н. МАНДЖИЕВА

Калмыцкая профессиональная композиторская школа – явление формирующееся, пока количественно представленное лишь несколькими именами[1]. Одним из её репрезентатов является А. Н. Манджиев[2]. Творчество А. Манджиева стало примером яркого музыкального претворения национальной идеи. Счастливая творческая судьба его сочинений свидетельствует не только о композиторском таланте А. Манджиева, но и о его созвучности народной эстетике. В мироощущении композитора отражается философия жизни нашего современника, существующего в мирное, но достаточно неустойчивое и динамичное время.

Авторское начало А. Манджиева воплощает важные типические черты калмыцкой ментальности. Эволюционируя, оно перерастает рамки индивидуального, превращаясь в национальное музыкальное послание современников-соплеменников. Эта особенность и определяет его картину мира, обладающую индивидуальными характеристиками, предстающими, на наш взгляд, в постепенной трансформации дилеммы: личное и национальное. В статье представлены некоторые наблюдения над стилем композитора, которые, как нам кажется, необходимо учитывать при соприкосновении с его музыкой[3].

В музыке А. Манджиева выявляются две важнейшие грани проявления авторского начала: рефлексия и активное действие, как результат и следствие первого. Они не противопоставляются, а являются как бы разными качественными этапами, переходящими друг в друга. Всё дальнейшее музыкальное развитие исходит из этой данности. Охарактеризуем обозначенные стороны детальнее.

Исходной точкой изучения авторского начала А. Манджиева станет небольшая пьеса под названием ***«Автопортрет»*** (для калмыцкой домбры и фортепиано, 1994 г.). Написанная в экспрессивной манере, напористая и лаконичная, эта пьеса ярко передает образ композитора – человека активного, энергичного, человека действия[4]. Основная тема «Автопортрета», по нашему наблюдению, становится для композитора своеобразным автографом. Ее отличают беспокойный, даже тревожный характер, стремительный темп, настойчивые репетиции, внезапные акценты в ритмике и скачки в мелодии. Различные трансформации этой темы встречаются и в других произведениях А. Манджиева, превращаясь в примету его стиля (Пример 1).

Каковы истоки этой темы?[5] Почему композитор создаёт свой музыкальный портрет именно такими красками? Думается, что в поисках ответа необходимо сделать небольшой экскурс в калмыцкую историю[6]. Калмыцкое общество в своем традиционном инварианте является осколком некогда могущественной «кочевой цивилизации». Калмыцкая национальная картина мира сформирована, главным образом, компонентами так называемой «кочевой культуры». Её главным символом – символом движения, стал конь[7]. Он позволяет кочевнику быть кочевником, он даёт ему возможность мобильного передвижения. Лошадь для кочевника становится самым верным другом. Именно поэтому лошадь пользуется у калмыков особым почётом и любовью. В национальном эпосе «Джангар» *(Жаңһр)* особое место отводится описанию не только самих героев, но и их коней: окраска, возраст, качества, украшения и т. п. Упоминание о лошади встречается почти в каждой калмыцкой песне: периоды человеческого возраста сопоставляются с молодым жеребенком, прекрасным годовалым жеребцом и взрослым, опытным трёхгодовалым конем; человеческие качества сравниваются с красотой, ловкостью, быстротой и силой лошади и т. п. Уже по названиям этих песен можно узнать о множестве мастей и окрасов лошадей, которые были у калмыков («Хар-хар мөрд», «Бичкн кер мөрн», «Бор мөрнь тохата», «Оһтр бор мөрн» и т. п.). Происхождение одного из музыкальных инструментов – мөрн-хура[8], также связывают с образом коня. Считается, что ритм скачки лёг в основу некоторых видов калмыцких танцев и песен (например, *ахр дун*).

Концепт «конь» (мөрн), многогранно отражая национальный опыт, является важнейшим для калмыцкой концептосферы. Национальная зоометафора, ассоциируемая не столько с животным, сколько с его хозяином, символизирует

собой движение и динамику, изначально присущие ментальности номада. Именно это свойство запечатлено и в манджиевском «Автопортрете», оно становится ключевым для композитора. Так он себя чувствует и позиционирует миру: порывистость, импульсивность, быстрота реакции свойственны его психическому складу.

Таким образом, в пьесе «Автопортрет» пересекаются и совмещаются личное и национальное начала, трактованные автором статьи сквозь призму концепта «конь» (*мөрн*). Такой подход позволяет заметить в музыке А. Манджиева специфическое отражение национальной картины мира, изначальное, глубинное родство с ней.

Проследить за формированием авторского, «манджиевского» музыкального «Я» можно на множестве примеров из его музыки. В небольшом сочинении под названием ***«Токката»*** (для струнного квартета, 2000 г.) первостепенными становятся элементы моторики. Вновь легко узнаваемы внезапные «манджиевские» ритмические и мелодические «выбросы», но психологическая взвинченность «Автопортрета» отступает на второй план.

Путешествуя далее в мире музыки А. Манджиева, вновь сталкиваемся со знакомой темой в ***Сонате для скрипки*** (Пример 2). Она предстает в ином ритмическом варианте. Но сохраняется тот же терцовый разбег мелодики[9]. Он превращается в исходный импульс для беспокойно пульсирующих репетиций на одном звуке и непослушных, метрически неприглаженных акцентов. И еще одно «перерождение» знакомой темы обнаруживается в ***Третьей симфонии.*** Возможно, оно не последнее в его творчестве (Пример 3).

Если в предыдущих примерах тема звучала сольно и невольно ассоциировалась с авторским началом, то здесь она исполняется всей струнной группой – начиная со скрипок, заканчивая контрабасами, дублируясь в унисон в отдельных фрагментах в 3–4 октавы. Она предстаёт в более мощном и решительном виде. Мятежная порывистость восходящих секвенций придаёт ей дополнительную энергию. Тема возмужала и «подросла». В процессе симфонического развития она приобретает героический характер. Несколько расширяющихся волн её проведения обрываются на кульминационной точке, завершаясь крушением и даже смертью (трагические и суровые остинатные аккорды f –moll ассоциируются с похоронным маршем). Но в скорбном звучании заключительной темы отчётливо слышны, вновь прорастающие, интонации знакомой темы… Жизнь продолжается.

Своеобразная лейттема А. Манджиева курсирует по его произведениям, окрашивает их авторским отношением, превращается в своего рода музыкальный автограф. Тема, о которой шла речь, вобрала в себя активное, действенное начало личности композитора.

Другой же стороной «манджиевской» картины мира является тематизм рефлексирующего, размышляющего свойства, оформленный часто в виде монологического высказывания. Национальная окраска здесь проявляется в меньшей степени. Яркий пример тому являет начальная тема из ***Скрипичной сонаты*** (Пример 4).

Здесь проявляется экспрессия иного плана, передающая внутреннее напряжение духовного поиска. Отсюда эти неустойчивые, словно с трудом нащупываемые интонации, ладовая природа которых напоминает шостаковичевскую. Ячейки диапазона ум. 4 осторожно, мучительно прорастают одна из другой, постепенно подбираясь к верхней точке мелодии. Потенциальная энергия темы аккумулируется, набирает силу и прорывается, наконец, в новой динамичной теме.

Подобная тема встречается во многих сочинениях А. Манджиева: например, соло скрипки в конце медленного раздела в ***Третьей симфонии***. Но здесь она не сжата диапазоном уменьшённых интервалов, а напротив – сплошь состоит из широких скачков на септиму, увеличенную октаву и более. Она возникает на основе предыдущей диатонической темы, а её хроматизация связывается с дальнейшим усложнением образа.

Драматургические решения крупных инструментальных сочинений композитора также основаны на принципе «манджиевского двоемирия»: перед слушателем словно разворачивается панорама взаимоотношений двух этих начал. Два проявления авторского «Я»: активное, действенное и медитативное, рефлексирующее становятся источником подлинного симфонического развития произведений А. Манджиева. В каждом сочинении – будь то соната, симфония или симфоническая увертюра, конкретные коллизии музыкального воплощения разнообразны и решены всякий раз индивидуально, но в тоже время можно выявить некие типичные принципы, обусловленные наличием этих двух начал, и обобщенной диалектикой их взаимоотношений. В этих произведениях наблюдаются константные композиционные закономерности: динамичный, яркий центральный раздел (условно отнесём его к первому типу авторского начала) и развернутое, медленное обрамление – вступление и заключение (условно отнесём его

ко второму типу авторского начала). Так двуединство авторской картины мира реализуется на уровне структуры.

Претворение этого творческого метода интереснее наблюдать, сопоставляя два произведения А. Манджиева: ***Симфония для струнных и ударных № 3*** – камерная по составу и по замыслу, во многом перекликается со ***Скрипичной сонатой***. Здесь примерно общий круг образов. Соната, как это часто бывает, стала своеобразной «лабораторией», где шли творческие эксперименты и поиски. А в симфонии авторская идея приподнята до качественно нового уровня, накопленная энергия воплотилась в ней с симфоническим размахом и яркостью.

В сонате всё развитие основано на сопоставлении двух тем, двух воплощений авторского начала: рефлексирующего и действенного. Эти оппозиции, с одной стороны, контрастируют друг с другом, а с другой – содержат в себе общие черты (поступенный восходящий терцовый ход). Поэтому их взаимоотношения не антагонистичны, не враждебны. Это скорее взаимопереход одного в другое – размышление и свершение, и наоборот. Герой предстает во внутреннем диалоге с самим собой. Некий ориентир в этих поисках обнаруживает себя в центральном разделе, где появляется простая народная тема. Она исполняется приемом *pizzicato*, подражая звучанию народного калмыцкого инструмента домбры. В своей безыскусной простоте она становится символом совершенства и красоты. Появившись всего лишь на миг, она вдохновляет героя на дальнейшие и, наверное, бесконечные поиски собственного пути.

В симфонии происходит выход за рамки индивидуального, здесь сосуществуют личность и коллектив (*solo* монологов и оркестровое многоголосие полифонии). Пассионарный заряд произведения порождает особенно динамичную драматургию. Вновь два полюса манджиевской музыки образуют энергетически накаленное звуковое поле. И вновь идет становление идеи, муки её рождения, бурные страсти реализации, крушение… и снова борьба за существование, полный крах и новое рождение. Несколько мощных нарастающих волн, где первый этап становления построен на медленных темах первого типа, а кульминация – на эффектной теме-автографе.

Перенос акцента с произведений, обращённых на личность автора («Автопортрет», Соната для скрипки), на произведения, героем которых становится народ (Симфония № 2 «28 декабря», Симфония № 3, фантазия для симфонического оркестра «Калмыцкая Одиссея»), свидетельствует о постепенной эволюции авторского начала А. Манджиева и его авторской картины мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Это П. Чонкушов, А. Манджиев, Б. Уджаев, М. Хохлов, Г. Манджиева.

[2] А. Н. Манджиев (1961 г. р.) – советский и российский композитор, заслуженный деятель искусств Республики Калмыкия, является членом Союза композиторов РФ, президентом Международной Ассоциации монгольских композиторов, председателем художественного совета Союза композиторов и композиторов-мелодистов Республики Калмыкия. Автор проекта «Международный фестиваль современной музыки монголоязычных народов "Пентатоника"». Подробнее о А. Н. Манджиеве см. у Л. Сафаровой [5].

[3] Методологические основы статьи базируются на исследованиях Л. Саввиной [4], Л. Казанцевой [2], Н. Шахназаровой [7].

[4] В этом смысле музыка «Автопортрета» отражает динамизм нашего времени и заставляет вспомнить свиридовское «Время, вперёд!» и т. п.

[5] В этой теме, помимо национальных истоков, необходимо отметить и влияние стиля А. Хачатуряна (сравнить с темой главной партии I ч. скрипичного концерта), являющегося одним из первопроходцев в области синтеза западной и восточной музыки. Некоторое воздействие на творчество А. Манджиева оказали, на наш взгляд, «варваризмы» И. Стравинского (например, в Симфонии № 1 А. Манджиева можно уловить параллели с «Весной священной» И. Стравинского).

[6] См. об этом, например, у Г. Авляева [1].

[7] См. статью Б. Манджиевой [3].

[8] Легенду о *мөрн-хуре* см. в книге: Семь звёзд: Калмыцкие легенды и предания [6].

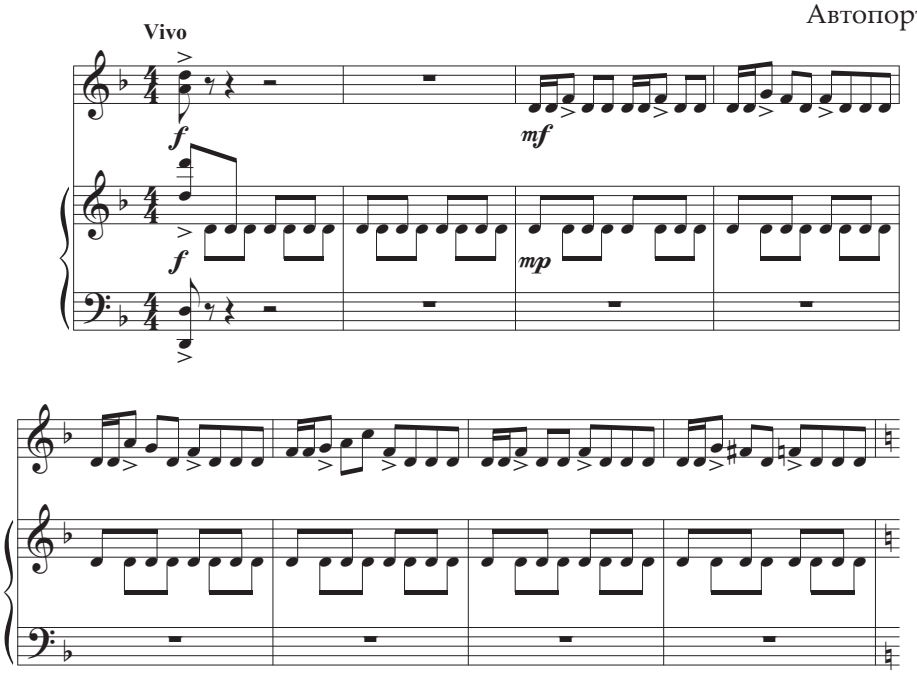
ЛИТЕРАТУРА

1. *Авляев Г.* Происхождение калмыцкого народа. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2002. 326 с.
2. *Казанцева Л.* Автор в музыкальном содержании. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 248 с.
3. *Манджиева Б.* Конь героя в калмыцкой богатырской сказке и в героическом эпосе «Джангар» // Современные проблемы науки и образования: Электронный научный журнал. 2015. № 1. Ч. 1. URL: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=18302.
4. *Саввина Л.* Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики. Астрахань: АИПКП, 2009. 316 с.
5. *Сафарова Л.* О музыке и музыкантах Калмыкии. Элиста: Джангар, 2009. 238 с.
6. Семь звёзд: Калмыцкие легенды и предания. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2004. 415 с.
7. *Шахназарова Н.* Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия – Армения): очерки. М.: КомКнига, 2007. 224 с.

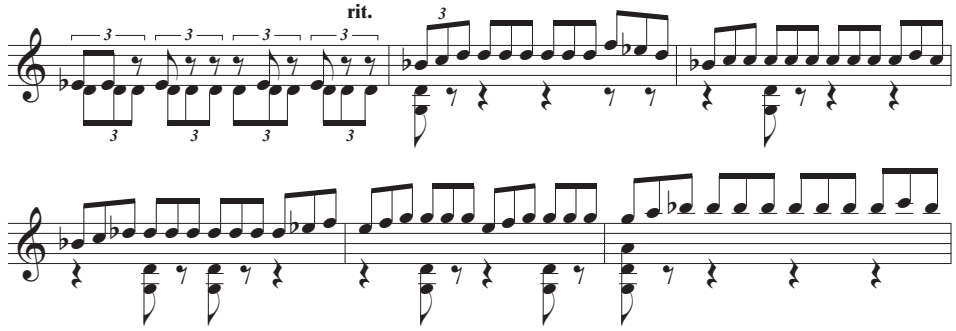
REFERENCES

1. *Avlyaev G.* Proiskhozhdenie kalmytskogo naroda [Oinrig of the Kalmyk people]. Elista: Kalmyk Publishing House, 2002. 326 p.
2. *Kazantseva L.* Avtor v muzykal'nom soderzhanii [The author in musical contents]. Moscow: Russian Gnessin's Academy of music, 1998. 248 p.
3. *Mandzhieva B.* Kon' geroya v kalmytskoy bogatyrskoy skazke i v geroicheskom epose «Dzhangar» [The hero's horse in the Kalmyk powerful fairy tale and in the heroic epos «Dzhangar»]. Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education]. Electronic scientific journal. 2015. No. 1. Issue 1. URL: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=18302.
4. *Savvina L.* Zvukoorganizatsiya muzyki XX veka kak ob'ekt semiotiki [Sound organization of music of the 20th century as object of semiotics]. Astrakhan: Astrakhan Institute Advanced Studies and Retraining, 2009. 316 p.
5. *Safarova L.* O muzyke i muzykantakh Kalmykii [About music and musicians of Kalmykia]. Elista: Dzhangar Press, 2009. 238 p.
6. Sem' zvyozd. Kalmytskie legendy i predaniya [Seven stars: Kalmyk legends and legends]. Elista: Kalmyk Book Press, 2004. 415 p.
7. *Shakhnazarova N.* Fenomen natsional'nogo v zerkale kompozitorskogo tvorchestva (Rossiya – Armeniya) [Phenomenon of national composer creativity in a mirror (Russia – Armenia)]: essays. Moscow: KomKniga Press, 2007. 224 p.

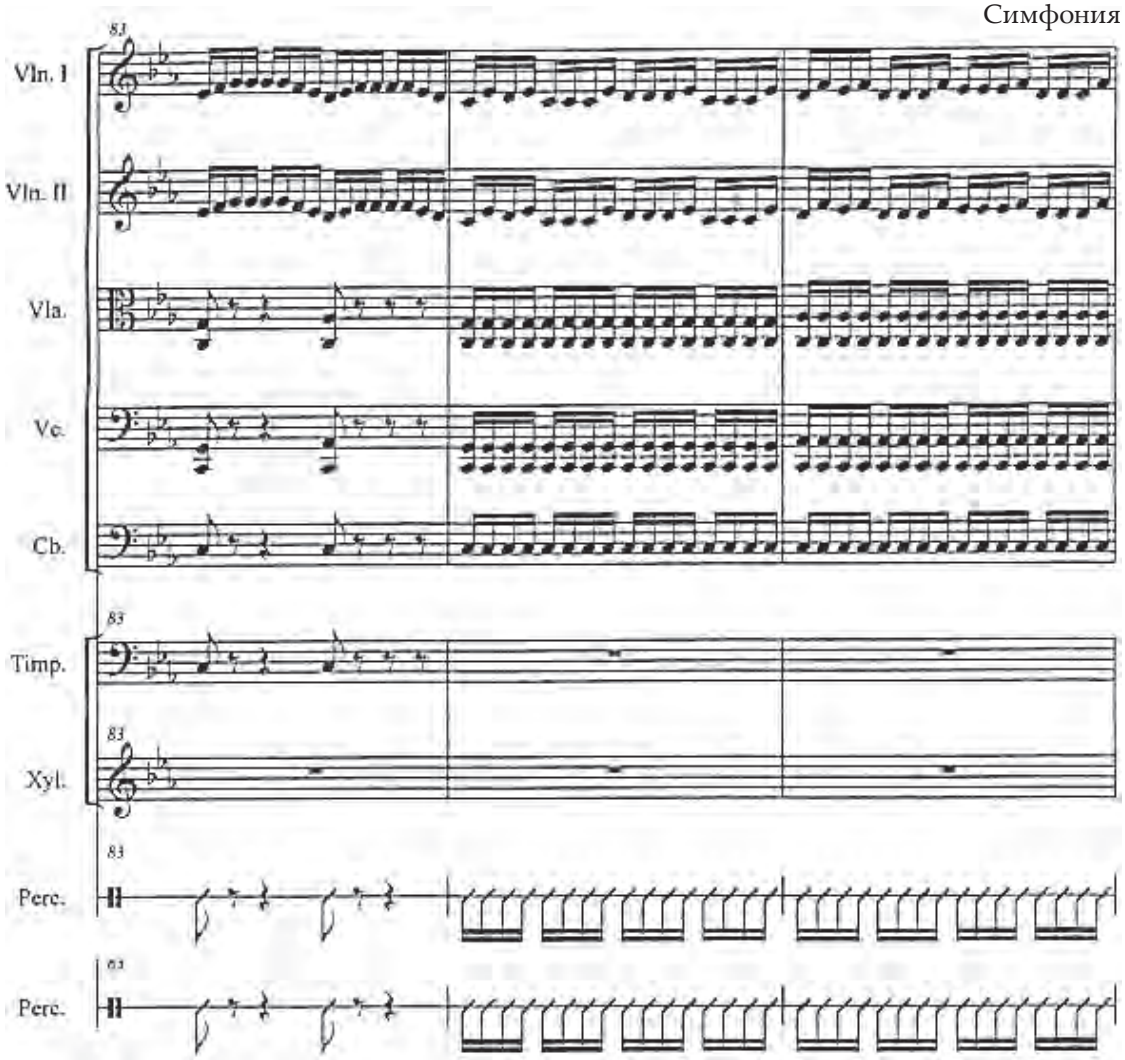
Пример 1
Автопортрет



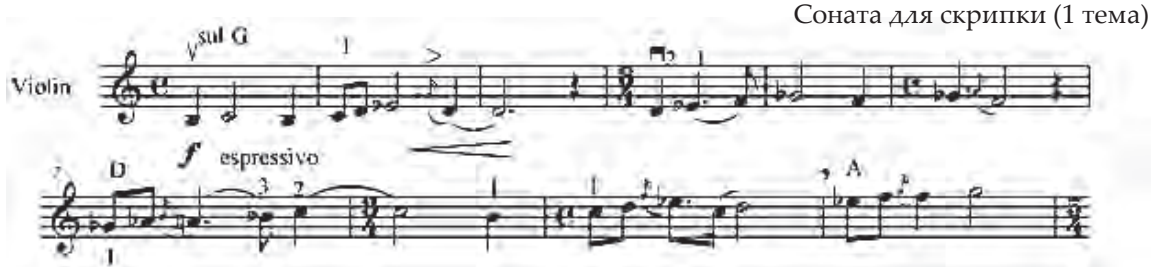
Пример 2
Соната для скрипки (2 тема)



Пример 3
Симфония № 3



Пример 4
Соната для скрипки (1 тема)



ОБ АВТОРСКОМ НАЧАЛЕ В МУЗЫКЕ А. Н. МАНДЖИЕВА

В статье рассматриваются некоторые вопросы творчества калмыцкого композитора А. Н. Манджиева, такие как проявление его авторского начала, особенности стиля. Можно говорить о двух гранях авторского начала у А. Манджиева: 1) действенное, энергичное и 2) медитативное, рефлексирующее. Трактовка его авторского начала во многом определяется характерными чертами «кочевой культуры». Так, активная, действенная сторона имеет национальную природу концепта «Конь». Являясь главным символом кочевой культуры, конь воплощает в себе энергетическое начало, свойственное музыке А. Манджиева. Эта сторона индивидуальности калмыцкого композитора воплотилась в своеобразной лейттеме, которая курсирует по его произведениям, окрашивает их авторским отношением, превращается в своего рода музыкальный автограф. Другая сторона его авторского почерка претворяется в тематизме иного плана, не имеющем столь яркую национальную окраску и концентрирующем в себе экспрессию духовного поиска. «Двоемирие» авторской картины мира влияет не только на типы тематизма, но и на особенности строения его крупных инструментальных произведений, их драматургию. Эволюция авторского начала А. Манджиева раскрывается в постепенном переходе от произведений субъективной тематики и содержания к сочинениям более крупного штриха, апеллирующим к национальной идее.

Ключевые слова: калмыцкая композиторская школа, А. Н. Манджиев, авторское начало, кочевая культура, концепт «Конь», национальная картина мира.

ABOUT THE AUTHOR'S BEGINNING IN A. MANDZHIYEV'S MUSIC

In article some questions of works of the Kalmyk composer A. N. Mandzhiyev, such as manifestation of its author's beginning are considered. It is possible to speak about two sides of the author's beginning of A. Mandzhiyev: 1) effective, vigorous and 2) meditative, reflexing. The interpretation of the author's beginning in many respects is defined by characteristic features of «nomadic culture». So, the active, effective part has the national nature of a concept «Horse». Being the main symbol of nomadic culture, the horse personifies the powerful beginning peculiar to A. Mandzhiyev's music. This party of identity of the Kalmyk composer was embodied in a peculiar leyttema which plies on his works, paints them the author's relation, turns into some kind of musical autograph. Other party of its author's beginning is realized in the tematizm of other plan which doesn't have so bright national coloring and concentrating in itself an expression of spiritual search. «Dvoyemiriye» of an author's picture of the world influences not only thematic types, but also features of a structure of his large instrumental works, their dramatic art. Evolution of the author's beginning of A. Mandzhiyev reveals in gradual transition from works of subjective thematics and contents to the compositions of larger stroke appealing to national idea.

Key words: Kalmyk composing school, A. Mandzhiyev, author's beginning, nomadic culture, concept «Horse», national picture of the world.

Тюмбеева Гиляна Эрдмтаевна
аспирант кафедры теории и истории музыки
Астраханская государственная консерватория
Россия, 414000, Астрахань
e-mail: gilyana.tiumbeeva@yandex.ru

Tumbeyeva Gilyana E.
graduate student at the Department of Music Theory and History
Astrakhan State Conservatoire
Russia, 414000, Astrakhan
e-mail: gilyana.tiumbeeva@yandex.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

Я. А. СЕРДЮК
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ВИРТУАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ НОТНОГО ТЕКСТА КАК ИСТОЧНИК МНОГОЗНАЧНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

На протяжении XX ст. в эстетике и музыкознании сформировалось устойчивое представление о музыкальном исполнительстве как о своеобразном сотворчестве, формировании на основе нотной схемы индивидуальной художественной интерпретации [4; 5; 9]. Согласно С. Раппопорту, «…нотные системы качественно отличны от звуковых. Собственно художественными можно считать только вторые. В семиотическом разрезе исполнительство выступает как перевод духовного содержания из нехудожественной материальной системы в художественную. Именно по этой причине исполнительство должно быть не копированием, механическим воспроизведением... а своеобразным видом творчества… сложным репродуктивно-продуктивным актом» [9, с. 6–7].

Механически точного воспроизведения элементов музыкального текста, фиксируемых с помощью нотной графики, как правило, недостаточно для полноценной объективации художественного содержания. Этот факт подтверждает, в частности, опыт воспроизведения электронных партитур с помощью компьютера [10], полностью исключающий фигуру исполнителя. По словам А. Устинова, «в процессе интерпретации объем “информации”, закодированной в знаковой форме в партитуре, разворачивается в несоизмеримо больший содержательный объем реального звучания… исполнительским фактором обусловлены и многозначность музыкальной семантики и “размытость” музыкальных знаков и… многоплановость музыкального языка. Исполнитель многократно усложняет грамматику нотного текста, привнося в неё в процессе живого интонирования грамматику выразительности» [10, с. 237–238].

Индивидуальность интерпретации обусловлена, как неоднократно отмечалось исследователями [4; 5; 9], специфическими особенностями личности музыканта, его уникальным эмоциональным и слуховым опытом и проявляется в непосредственном звуковом воплощении текста. Вариативность его прочтения имеет свои параметры, на наш взгляд, ещё недостаточно изученные музыкознанием. При постоянном внимании к некоторым элементам музыкальной композиции, бесконечно изменчивым в различных исполнительских версиях (см.: [6, с. 372–383; 8, с. 192–217] и др.), момент перехода от ноты к звуку не получил в музыкальной науке самостоятельной теоретической дефиниции. Между тем, важность этого качественно вариативного процесса, выводящего текст с исходного, фактически – *виртуального* – уровня на уровень физической – звуковой – реализации, трудно переоценить; он есть сама сердцевина художественного творчества исполнителя. Речь идёт о том, что нотный текст содержит в себе *виртуальные структуры* – не обозначенные графически элементы музыкальной композиции, потенциальные возможности, реализуемые в звучании; скрытые уровни текста, раскрывающиеся только в процессе аналитической реконструкции, непосредственно или опосредованно взаимодействующие с сознанием музыканта, факт воплощения которых прямо или косвенно влияет на характер интерпретации.

В определении феномена *виртуальных структур* мы отталкиваемся от трактовки виртуального как *потенциального* и *мнимого*, *воображаемого* [3], а также – как *скрытой части реального объекта* (согласно Ж. Делёзу, П. Булезу, Т. Дубравской [1, с. 256; 11, с. 50–51; 2, с. 240]). Виртуальные структуры образуют иерархиче-

скую систему, уровни которой мы обозначим как *непосредственно воспринимаемый* и *опосредованный*, а также классифицируем сообразно уровням организации музыкального произведения – *фактурному, синтаксическому, композиционному* (по Е. Назайкинскому) [7, с. 71].

В рамках настоящей статьи мы ограничимся рассмотрением виртуальных структур *фактурно-звукового* и *интонационно-синтаксического* уровней (непосредственно воспринимаемых сознанием), прямо влияющих на характер интерпретации.

На *фактурно-звуковом* уровне виртуальным качеством обладает одна из обозначенных Е. Назайкинским координат фактурного пространства – *глубина* [7, с. 73–78], так как её основой является громкость, свойство звука, наименее поддающееся точной фиксации. Громкостная динамика обусловливает всё многообразие отношений рельефных и фоновых фактурных компонентов, участвует в формировании скрытой полифонии.

Тембровая окраска звука, обусловленная характером звукоизвлечения, также не поддаётся точному графическому обозначению. Поэтому её тоже следует отнести к области виртуального, как и многочисленные синестезийные характеристики, которые она может получать в процессе восприятия. Тембровые контрасты, как и динамика, способствуют расслоению фактурных компонентов на рельеф и фон, создают эффект мнимой полифонии.

Скрытые мелодические линии, скрытая гармония принадлежат следующему, *интонационно-синтаксическому*, уровню, равно как и всё, что связано с индивидуализированным интонированием: микроцезуры, микродинамика, темповые отклонения, всякий раз по-новому осуществляемые в разных исполнениях; динамический и артикуляционно-штриховой планы в музыке Барокко; риторические фигуры – неотъемлемая часть её интонационного словаря.

Проследим процесс реализации потенциальных возможностей, скрытых в нотной записи, сравнив уртекст Прелюдии a-moll BWV889 из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха с некоторыми исполнительскими её версиями, поскольку сочинения из этого цикла являют собой ярчайший пример несоответствия не только записанного и озвученного (подробнее см.: [6]), но и записанного в разных изданиях[1]. Особенности реализации в различных редакциях вариантов индивидуального интонирования, заложенных в уртексте, являются темой отдельного исследования, и мы не будем касаться их в рамках настоящей статьи.

В условиях реального двухголосия фактура Прелюдии заключает в себе богатейшие возможности для создания многообразных рельефно-фоновых отношений между различными тематическими элементами, для возникновения скрытых, виртуальных голосов, индивидуальных для каждого музыканта объёмных конфигураций фактуры. Скрытый полифонический потенциал уртекста Прелюдии особенно явственно ощущается при сравнении последнего, например, с текстом произведений романтиков, в котором мнимые голоса уже не являются таковыми, поскольку зачастую обозначены дополнительными штилями или акцентами. Заметим также, что не обозначенные в нотной записи виртуальные голоса практически не проявляются при озвучивании музыкальной пьесы средствами компьютерной техники или начинающим музыкантом, не владеющим в достаточной мере искусством динамической дифференциации различных фактурных компонентов.

Рассмотрим начальные такты Прелюдии (Пример 3). Каждая из содержащихся в них риторических фигур (*pathopoeia* и *passus duriusculus*) с помощью динамики и агогики может выделяться в качестве рельефа в зависимости от художественного замысла исполнителя (Пример 1).

Большинство музыкантов в тактах 1–2 ярко показывают оба проведения фигуры *pathopoeia* как мелодически более насыщенной. Фигура *passus duriusculus* выходит на первый план только в т. 8, как, например, в исполнении Э. Фишера или А. Шиффа. В интерпретации Г. Соколова эта же фигура на протяжении всей пьесы ведёт напряжённый диалог с фигурой *pathopoeia*, что способствует выстраиванию конфликтной драматургии в рамках малого цикла.

Изложение нового тематического материала (т. 6, фигура *exclamatio*) также предполагает различные соотношения рельефных и фоновых компонентов (Пример 2 – А, Б, В). В первых двух случаях (варианты А, Б) возникает эффект диалога или перекличек (например, в исполнении С. Рихтера или Ф. Гульды). Последний вариант (В) предполагает цельное проведение нисходящей секвенции в верхнем голосе (например, у С. Фейнберга, Э. Фишера, Г. Соколова). У Г. Гульда в первом проведении этого материала слышим имитационные переклички секстовых мотивов, во втором – непрерывную мелодическую линию верхнего голоса.

Помимо различных вариантов звукового воплощения *реальной полифонии*, музыкальная ткань Прелюдии заключает в себе возможности для создания многочисленных вариантов *скры-*

той полифонии. В т. 1, в верхнем голосе, образованию последней способствуют скачки́ после сильных и относительно сильных долей такта, прерывающие плавное мелодическое движение, вследствие чего единая линия расслаивается на два виртуальных «голоса». Возникает диалог между двумя затактовыми полутоновыми мотивами. С. Рихтер создаёт эффект эха за счёт артикуляции и динамики, удлиняя и подчёркивая восходящие мотивы «верхнего голоса» и как бы уводя в тень «нижний голос» (Пример 3 А).

Несколько иной вариант скрытой полифонии образуется при соблюдении артикуляционных указаний, предложенных А. Швейцером [6, с. 334] (Пример 3 Б). Виртуальную мелодическую линию образуют последние звуки обозначенных лигой четырёхзвучных мотивов. В самостоятельную линию складываются также верхние звуки мотива с восходящей секстой, например, в исполнении А. Шиффа (Пример 4).

Г. Гульд разделяет исходное тематическое зерно на два голоса, в первую очередь, за счёт артикуляции, сокращая длительность мелодических вершин – «верхнего голоса». Ведущей, более весомой, оказывается нисходящая секундовая интонация «нижнего голоса». Подобным же образом «двухголосие» мыслят С. Фейнберг и А. Шифф. У Ф. Гульды, напротив, при группировке тонов по два и ясном артикуляционном разделении голосов ни один не уходит на второй план (Пример 5). Г. Соколов при помощи динамики и артикуляции рельефно оттеняет «нижний голос», исполняя нисходящие секундовые мотивы non legato. В мотивах с восходящей секстой Г. Гульд подчёркивает синкопы, которые также связываются в дополнительную линию (Пример 6). У С. Фейнберга в этом фрагменте возникает выразительный хроматический ход (Пример 7).

Названные исполнители по-разному обращаются с виртуальными «голосами» во втором разделе Прелюдии, где фигуры *pathopoeia* и *passus duriusculus* даны в инверсии. Нисходящие полутоновые мотивы *pathopoeia*, превращаясь в восходящие, из «нижнего голоса» переходят в «верхний», складываясь в прерывистую напряжённо звучащую мелодическую линию. Это превращение ярко показано А. Шиффом. Пианист подчёркивает мотивы «нижнего голоса» сначала в первоначальном виде, затем в обращении, создавая своеобразный конфликт между восходящими и нисходящими интонациями. Аналогичный принцип прослеживается и в интерпретации Г. Гульда.

С. Рихтер в обоих разделах избирает в качестве ключевых восходящие секундовые интонации: мотивы «верхнего голоса» в первом разделе и обращённые нисходящие мотивы «нижнего голоса» во втором. Для С. Фейнберга во втором разделе значимой остаётся нисходящая секундовая интонация «нижнего голоса» как в своём основном виде, так и в обращении. Г. Соколов во втором разделе Прелюдии сохраняет динамический и артикуляционный контрасты между «верхним» и «нижним» «голосами». Ф. Гульда последовательно придерживается принципа равноправия обоих «голосов».

Как показывает предпринятый нами анализ, виртуальные структуры фактурно-звукового и интонационно-синтаксического уровней всегда в том или ином виде воплощаются в художественно полноценной интерпретации, что позволяет говорить о них как о явлении, *объективно существующем в нотном тексте*. *Динамика и тембр* на фактурно-звуковом уровне отвечают за *дифференциацию компонентов музыкальной ткани* на рельефные и фоновые. На интонационно-синтаксическом уровне эту же функцию отчасти выполняет *агогика*. *Степень* разделения, *характер отношений* между компонентами вследствие *относительности громкостной динамики и тембровой окраски звучания* оказываются индивидуальными не только для каждого музыканта, но и для каждого отдельного исполнения. Различная тембровая окраска звучания, обусловленная индивидуальными особенностями звукоизвлечения, вызывает при восприятии различные синестезийные ассоциации. Так, тип звукоизвлечения, характеризующий игру Г. Гульда и Ф. Гульды, во всех регистрах ассоциируется с сухостью, остротой, металлическим блеском. Возникающий в связи с тембровой палитрой пианизма Э. Фишера, Г. Соколова, С. Рихтера, С. Фейнберга, А. Шиффа ассоциативный ряд включает объёмность, округлость, густоту, приглушённость тонов нижнего регистра; мягкость, матовость – среднего; остроту, блеск – верхнего.

Динамика, тембр и агогика – одно из важнейших средств индивидуализации интонирования – участвуют и в образовании «виртуальных голосов». *Сочетания реальных и мнимых голосов*, различные варианты их *темброво-динамического разграничения*, *степени* последнего создают *индивидуализированные объёмные конфигурации звуковой ткани*, вызывающие различные художественные впечатления. В интерпретациях Прелюдии a-moll С. Рихтером, С. Фейнбергом, Г. Соколовым, Э. Фишером музыкальная ткань воспринимается как звуковое пространство со своеобразной перспективой, тонкой динамической дифференциацией ближних и дальних планов. Поиск пианистами индивидуальной тембровой краски для каждого из реальных и

мнимых голосов, использование всех выразительных возможностей фортепиано приводит к *живописно-колористическому* воплощению баховской полифонии. У Г. Гульда и Ф. Гульды степень темброво-динамического разделения голосов значительно меньше, пространственно-звуковая перспектива выражена не столь явственно, фактурная организация Прелюдии подчинена *графике чётких линий*, идущей от барочных традиций клавирного исполнительства.

В различных трактовках возникают также индивидуальные «сценарии» отношений между реальными и мнимыми голосами. Условно их можно разделить на два типа. Первый связан с параллельным развитием оттеняющих друг друга линий, за каждой из которых закреплён свой «план» в перспективе звукового «полотна» (в интерпретациях Ф. Гульды, С. Рихтера, частично – С. Фейнберга). Второй основан на «переключении» планов, когда каждый из голосов попеременно оказывается то рельефом, то фоном, вследствие чего возникает своего рода диалог-противостояние (например, у А. Шиффа, Г. Гульда, отчасти С. Фейнберга).

Ещё одним источником многозначности индивидуальных трактовок баховского текста являются *риторические фигуры*: не обозначенные в нотной записи, они, тем не менее, могут выводиться в качестве рельефных компонентов фактуры, создавая различные смысловые наклонения интерпретации. Если ключевых фигур несколько, они могут по-разному взаимодействовать между собой: оттенять и *дополнять* друг друга; вступать в *диалог*; становиться *носителями конфликта*. Первые два из перечисленных вариантов представлены в интерпретациях С. Рихтера, С. Фейнберга, Г. Гульда, Ф. Гульды, Э. Фишера, А. Шиффа. И только в версии Г. Соколова наблюдаем конфликтное противостояние фигур *pathopoeia* и *passus duriusculus*.

Таким образом, виртуальные структуры нотного текста, будучи *объективно* существующей частью музыкальной композиции, получают *специфически субъективное* выражение в процессе взаимодействия с воспринимающим и творчески преобразующим сознанием музыканта.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Bach J. S.* Das Wohltemperierte Klavier (Urtext). Band 2. Hrsg. von F. Kroll (Bach-Gesellschaft Ausgabe). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Band 14 URL: http://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_II,_BWV_870–893_(Bach,_Johann_Sebastian); *Bach J. S.* Das Wohltemperierte Klavier. Band 2. Hrsg. von F. Busoni. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1916. URL: http://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_II,_BWV_870–893_(Bach,_Johann_Sebastian); *Bach J. S.* Das Wohltemperierte Klavier. Band 2. Hrsg. von B. Bartók. Budapest: Rozsnyai Károly, 1908; *Bach J. S.* Das Wohltemperierte Klavier. Band 2. Hrsg. von C. Czerny. URL: http://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_II,_BWV_870–893_(Bach,_Johann_Sebastian).

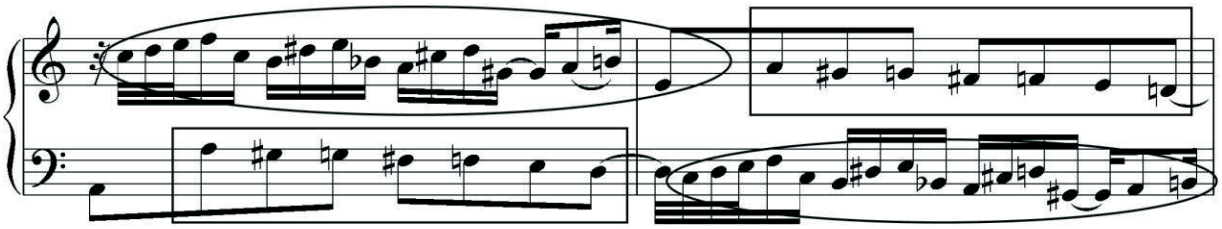
ЛИТЕРАТУРА

1. *Делёз Ж. Различие и повторение.* СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
2. *Дубравская Т.* Виртуальный слой композиции. Новое понятие в теории музыкальной формы // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 239–255.
3. *Иванов А.* Виртуальная реальность // История философии. Минск, 2002. URL: http://ec-dejavu.ru/v/Virtual_reality.html.
4. *Коган Г.* Парадоксы об исполнительстве // Коган Г. Избранные статьи. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 3. С. 29–54.
5. *Корыхалова Н.* Интерпретация музыки. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
6. *Мильштейн Я.* «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. М.: Музыка, 1967. 392 с.
7. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
8. *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
9. *Раппопорт С.* О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство: сб. ст. М.: Музыка, 1972. Вып. 7. С. 3–46.
10. *Устинов А.* Моделирование музыкального исполнения // Музыка в информационном мире: Наука. Творчество. Педагогика: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. С. 228–249.
11. *Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. Paris: Editions Gonthier, 1963. 179 p.

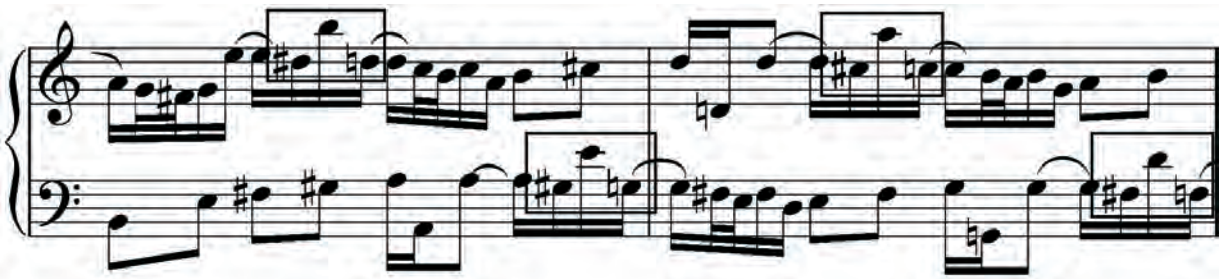
REFERENCES

1. *Delyoz Zh.* Razlichie i povtorenie [Distinction and repetition]. St. Petersburg: Petropolis Press, 1998. 384 p.
2. *Dubravskaya T.* Virtual'nyi sloy kompozitsii. Novoe ponyatie v teorii muzykal'noy formy [Virtual layer of composition. A new concept in the theory of musical form]. Muzyka i muzykant v menyayuschemsya sotsiokul'turnom prostranstve [Music and musician in the changing social-cultural space]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2005. P. 239–255.
3. *Ivanov A.* Virtual'naya real'nost' [Virtual reality]. Istoriya filosofii [History of philosophy]. Minsk, 2002. URL: http://ec-dejavu.ru/v/Virtual_reality.html.
4. *Kogan G.* Paradoksy ob ispolnitel'stve [Paradoxes about performing art]. Kogan G. Izbrannye stat'i [Selected articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1985. Issue 3. P. 29–54.
5. *Korykhalova N.* Interpretatsiya muzyki [Interpretation of music]. Leningrad: Muzyka Press, 1979. 208 p.
6. *Mil'shteyn Ya.* «Khorosho temperirovannyj klavir» I. S. Bakha i osobennosti ego ispolneniya [«Well-Tempered Clavier» by I. S. Bach and features of its performance]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 392 p.
7. *Nazaykinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [Logics of musical composition]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 319 p.
8. *Nazaykinskiy E.* O psikhologii myzykal'nogo vospriyatiya [About psychology of musical perception]. Moscow: Muzyka Press, 1972. 384 p.
9. *Rappoport S.* O variantnoy mnozhestvennosti ispolnitel'stva [About variant multiplicity of performing art]. Muzykal'noe ispolnitel'stvo [Musical performing art]. Moscow: Muzyka Press, 1972. Issue 7. P. 3–46.
10. *Ustinov A.* Modelirovanie muzykal'nogo ispolneniya [Modeling of musical performance]. Muzyka v informatsionnom mire: Nauka. Tvorchestvo. Pedagogika [Music in the information world: Science. Creative work. Pedagogy]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2003. P. 228–249.
11. *Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. Paris: Editions Gonthier, 1963. 179 p.

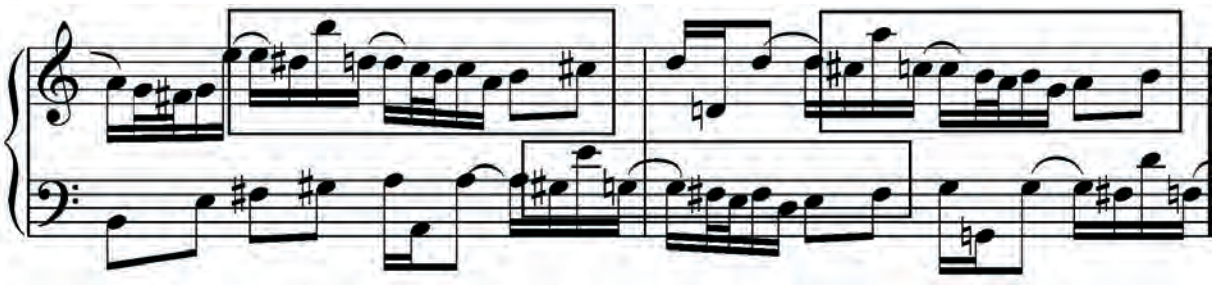
Пример 1
И. С. Бах. Прелюдия a-moll («Хорошо темперированный клавир», т. II, уртекст под ред. Ф. Кроля)



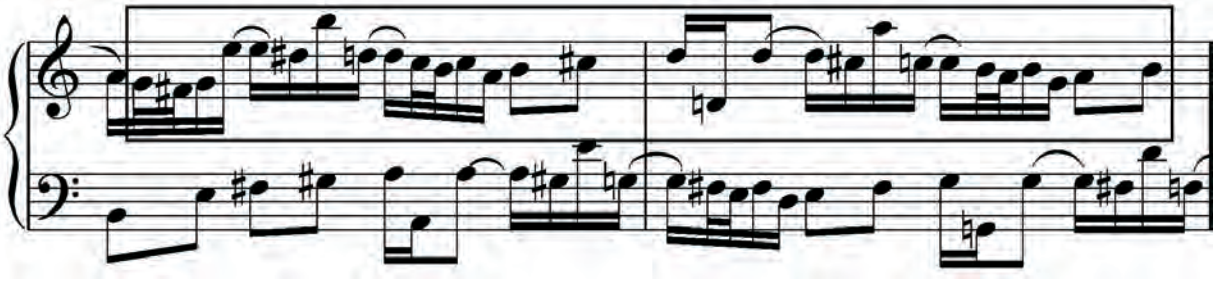
Пример 2 А



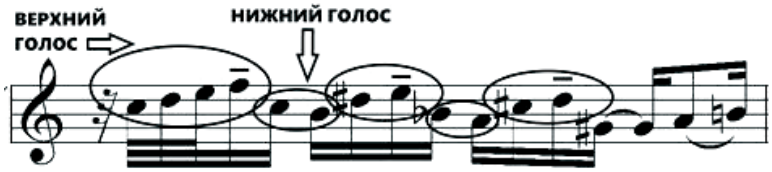
Пример 2 Б



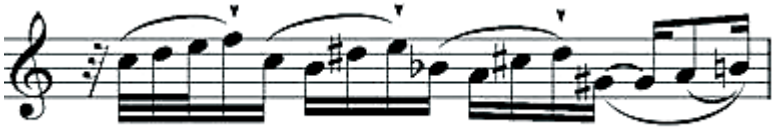
Пример 2 В



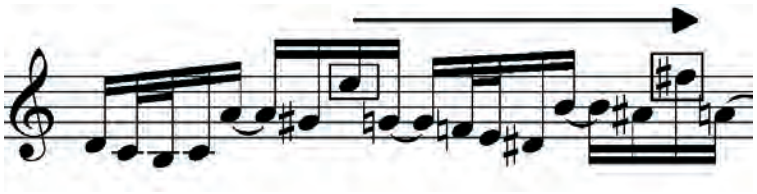
Пример 3 А



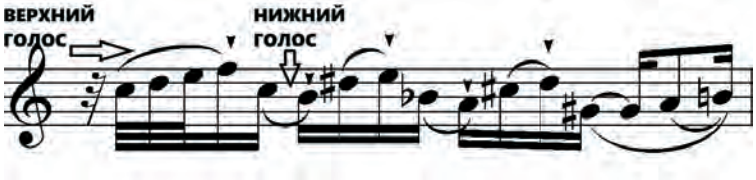
Пример 3 Б



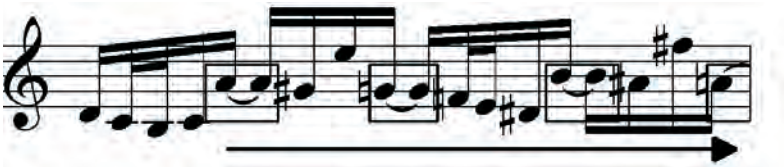
Пример 4



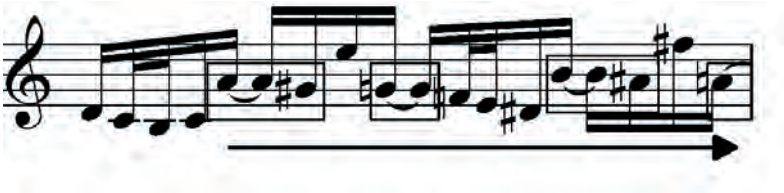
Пример 5



Пример 6



Пример 7



ВИРТУАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ НОТНОГО ТЕКСТА КАК ИСТОЧНИК МНОГОЗНАЧНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье рассматривается исполнительская интерпретация как репродуктивно-продуктивный творческий процесс, связанный с выявлением виртуальных структур нотного текста – не обозначенных графически скрытых элементов музыкальной композиции, существующих в качестве потенциальных возможностей, реализуемых в звучании. Виртуальные структуры представлены как иерархическая система, уровни которой классифицируются сообразно их отношению к воспринимающему сознанию, а также – соответственно уровням организации музыкальной композиции, рассматриваемым Е. Назайкинским: фактурному, синтаксическому, композиционному. На примере Прелюдии a-moll BWV 889 из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха путём сравнения уртекста с различными исполнительскими версиями этого сочинения демонстрируется множественность и вариативность звуковых воплощений виртуальных структур фактурно-фонического и интонационно-синтаксического уровней. Будучи объективно существующей частью музыкальной композиции, виртуальные структуры получают специфически субъективное выражение в единичной исполнительской интерпретации, являясь, таким образом, одним из источников её поливариантности и многозначности.

Ключевые слова: интерпретация, виртуальные структуры, фактура, синтаксис, скрытая полифония.

VIRTUAL STRUCTURES OF MUSICAL NOTATION AS THE SOURCE OF POLYSEMY OF MUSICAL INTERPRETATION

The article reviews performer's interpretation as a reproductive-proactive creative process, connected with finding virtual structures of musical notation – the hidden elements of musical composition that are not defined graphically, that exist as hidden capabilities, actualized in the sound. Virtual structures are presented as a hierarchical system, the levels of which are classified according to their relation to percipient consciousness, and according to the levels of musical composition's arrangement, studied by E. Nazaikisnky: textural, syntactic, compositional. Using Prelude in A-minor, BWV 889, from Well-Tempered Clavier, Book 2 by J. S. Bach as an example, by comparing the Urtext with different performers' versions of this composition, multitude and variability of sound implementations of virtual structures of texture-phonetic and intonational-syntactic levels are demonstrated. Being the objectively existing part of a musical composition, virtual structures receive specifically subjective expression in singular interpretation by a performer, being, therefore, one of the sources of its polyvariety and polysemy.

Key words: interpretation, virtual structures, texture, syntax, hidden polyphony.

Сердюк Ярослава Александровна
преподаватель кафедры теории музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61093, Харьков
e-mail: Eovin7@yandex.ru

Serdyuk Yaroslava A.
lecturer at the Department of Music Theory
Kharkiv National I. Kotlyarevsky University of Arts
Ukraine, 61093, Kharkiv
e-mail: Eovin7@yandex.ru

Д. М. Муединов
Крымский инженерно-педагогический университет

НЕТРАДИЦИОННЫЕ ПРИЁМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА ТРУБЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Поиск и расширение средств художественной выразительности, характеризующие современное исполнительство на многих духовых инструментах, в том числе и на трубе, затронул различные аспекты исполнительской практики и, в первую очередь, технологию звукоизвлечения. Именно от характера звукообразовательного процесса на начальной стадии формирования звука и последующей его обработки зависит тембровое многообразие звуковой ткани, обладающей определёнными свойствами, которые, как отмечает М. Катунян, отождествляются не только с её звуковысотным положением, но и целым спектром таких качеств, «…как текстура, плотность, артикуляция, динамика, протяжённость, — всем тем, что вместе составляет неповторимый колорит *звука* [курсив мой. – Д. М.]» [2, с. 52]. Особую значимость, по мнению исследователя, звук приобретает для Новой музыки, где «…нет готовых тембров. Звук стал областью поисков и экспериментов. Он стал предметом композиторской работы» [2, с. 52].

С данным утверждением автора сложно не согласиться, учитывая тот ресурс звукового материала, который был получен в процессе экспериментальных поисков композиторов и исполнителей, особенно во второй половине XX и начале XXI вв. Однако, следует добавить, что эксперименты со звуком — это не только «предмет работы» современных композиторов. Не меньшую активность в этом направлении проявляли и наши далекие предшественники, взгляды которых отличались не менее оригинальными, новаторскими подходами к поиску нового звучания. Ярким примером тому является творчество К. Монтеверди (1567–1643), который в начале XVII века весьма смело и неожиданно для своего времени использует трубу кларино с сурдиной. Применение её в фанфарном вступлении (Токката) к опере «Орфей» (1607) он, скорее всего, связывал с необходимостью придать звучанию трубы в верхнем регистре большую мягкость, устранив, таким образом, резкий и напряженный тон верхнего диапазона инструмента. В партитуре композитор не указывает, с какой целью он стремится применить достаточно редкое по тем временам приспособление, а даёт лишь краткие рекомендации относительно исполнения «Токкаты» и использования сурдины. В частности, он пишет: «Токката перед поднятием занавеса должна быть сыграна всеми инструментами трижды. Она должна исполняться на один тон выше, если трубы используют сурдину» [11, с. IV] (рис. 1). В приведённом пояснении акцентируется внимание на интонационных последствиях применения сурдины (повышении на один тон).

О влиянии сурдины на качество звучания инструмента и о материале её изготовления в своем трактате «Harmonie Universelle» (1635) рассуждает М. Мерсенн (1588–1648), который отмечает: «Между тем, я хочу добавить, что в устье трубы могут быть вставлены деревянные трубочки, которые французы называют

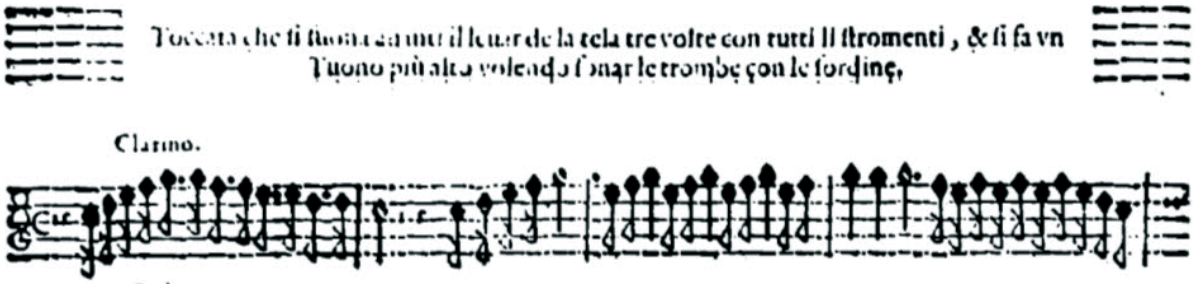


Рис. 1. Фрагмент Токкаты из оперы «Орфей» К. Монтеверди

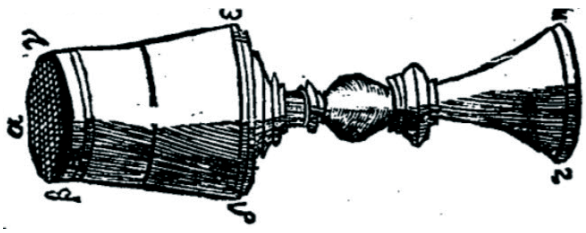


Рис. 2. Сурдина для трубы из «Harmonie Universelle» М. Мерсенна

Sourdine, что делает звук более глухим (surdior) и более рассеянным, или слабее, очевидно потому, что раструб становится уже, так как выдыхаемый воздух выходит только через дупло трубочки» (рис. 2) [10, p. 259–260].

Его дополняет известный немецкий органист и музыкальный теоретик И. Ф. Б. К. Майер (J. F. B. C. Majer, 1689–1768), поместивший в мультиинструментальном дидактическом трактате «Museum musicum» (1732) близкое М. Мерсенну описание сурдины, применявшейся в XVIII в.: «Когда кто-то вставляет так называемую сурдину, сделанную из маленького выдолбленного [куска] дерева, в конце трубы, это звучит очень мягко, как будто издалека, а также на тон выше» [9, p. 40].

Среди немногочисленных произведений XVII века, в которых композиторы экспериментировали со звуком трубы *con sordini*, следует выделить также Сонату Sancti Mauritii для двух труб, струнных и органа чешского композитора и трубача П. Й. Вейвановского (P. J. Vejvanovsky, 1639?–1693). В ней композитор, отлично знавший технические и звукодинамические возможности трубы кларино, более тонко использует сурдину для создания динамического контраста звучания инструментов.

Небезынтересно, что на возможность применения труб с сурдиной, звучавших на тон выше, чешский композитор указывает и в других своих произведениях. В партитуре Missa clamantium (1683) он, по примеру К. Монтеверди, даёт уточняющую информацию относительно использования труб: «По желанию могут быть добавлены два кларино, но они звучат на один тон выше» [12].

Следует отметить, что среди жанров, в которых П. Й. Вейвановский рекомендовал применять сурдину, чаще всего встречаются духовные произведения. Являясь долгое время придворным трубачом и руководителем церковного хора, для которого им была написана значительная часть сочинений, композитор досконально знал технологические и выразительные возможности трубы. Используя сурдину в духовных опусах, он стремился не только избежать резкого и громкого звучания в верхнем регистре, но и пытался облагородить и сделать ее тембр более мягким и благозвучным.

Конструктивно сурдины XVIII века отличались достаточно широким разнообразием и изготавливались из различных материалов – дерева, бумаги, металла. Всё это позволяло исполнителям достигать не только динамических контрастов в звучании инструмента, но и добиваться многообразия звуковых эффектов.

В современной теории и практике игры на трубе использование сурдины вполне справедливо относится к расширенным (extended) или нетрадиционным исполнительским приемам. Такая трактовка применения сурдины, которая из-за повсеместного использования часто представляется вполне традиционным способом игры, объясняется её существенным влиянием на естественный тембр и динамику звука трубы. Для современного исполнителя-трубача поиски нового звучания инструмента не ограничиваются только использованием сурдины и увеличением её разновидностей с расширенными акустическими свойствами. Не менее интересным инновационным направлением являются эксперименты в совершенствовании конструкции трубы, в применении различных приспособлений и поиски в сфере нетрадиционных способов звукоизвлечения.

Среди современных исполнителей-новаторов, экспериментирующих со звуком трубы, своими оригинальными идеями выделяется известный нидерландский трубач Марко Блау (M. Blaauw) [4], использующий конструкцию двухраструбного четвертитонового инструмента, созданного совместно с немецким мастером Д. Гертнером (D. Gärtner). Наличие двух раструбов и возможность переключения с помощью дополнительного пятого вентиля, подачи воздуха и звучания с одного раструба на другой, по словам музыканта-изобретателя «…способствует быстрому переходу от открытого звука к приглушенному и позволяет создать иллюзию эха и имитацию игры двух труб. Неожиданный и удивительный эффект возникает при использовании пятого клапана в полунажатой позиции. При медленном переходе звучания от нижнего к верхнему раструбу (или наоборот), тембр звука двух раструбов смешивается. Такое микширование звука является уникальным, его невозможно достичь на традиционной трубе» [4]. Значительное звукодинамическое и тембровое разнообразие также можно получить в результате применения различных видов сурдин при их переменном использовании на верхнем и нижнем раструбе.

Отметим, что М. Блау является одним из немногих представителей академического направления, который использует микротоновую трубу для исполнения музыки современных композиторов. Находясь в активном поиске новых выразительных возможностей, Марко Блау не ограничивается лишь трубой, а стремится распространить свои идеи и найти единомышленников среди исполнителей на других инструментах. Примером такого творческого подхода к популяризации нестандартных конструкций инструментов является разработанный Марко проект по развитию сольного и ансамблевого исполнительства на медных духовых с двойным раструбом. Его основной целью стало создание конструкций валторны, тромбона и тубы с двойным раструбом для ансамбля современной экспериментальной музыки «Musik Fabrik» [6] и формирование сольного и ансамблевого репертуара для модифицированных инструментов. Как отмечают участники проекта, важным преимуществом инструментов с двойным раструбом, по сравнению с традиционными, представляется значительное расширение их звукодинамических и тембровых возможностей. Использование в сольной и ансамблевой игре двухраструбных трубы, валторны, тромбона и тубы позволяет существенно повысить мобильность регуляции динамики и получить новые краски звучания, как в мелодическом, так и гармоническом инструментальном исполнении. Ещё большего тембрового разнообразия музыканты достигают, применяя многочисленные конструкции сурдин.

Не менее интересными, с точки зрения нового звучания трубы, являются поиски известного американского трубача индийского происхождения Раджива Мехты (R. Mehta), который не ограничивается авангардной музыкой, а смело экспериментирует с новыми тембрами в индийской музыке и джазе. Примером тому является создание так называемой «гибридной» трубы, издающей «интригующие звуки». Как отмечает критик американской газеты «Boston Global» Б. Блюменталь в своей рецензии на концерт музыканта: «“Гибридная труба с расширениями” Мехты порождает множество тембровых красок через использование различных резиновых трубок, прикреплённых к открытым вентилям флюгельгорна. Один вентиль, вместе с сурдиной хармон в раструбе трубы, позволили ему произвести ударные шумовые эффекты; другое соединение вентиля с шариком на конце дает возможность имитировать свистящие звуки дудки. Без шарика, вращая трубки, генерируется низкий звук, похожий на тромбон или народный американский струнный инструмент gutbucket[1]» [5].

Другое направление поиска нового звучания трубы демонстрирует известный американский трубач и композитор Дж. Хассель (J. Hassell), начальные эксперименты которого также связаны с индийской рагой. Свою цель он видел в постижении сложной микроинтервальной техники певческого искусства индийских исполнителей раги и использование её в звукоизвлечении на трубе. «Я хотел приобрести такую физическую ловкость, чтобы, войдя в помещение быть уверенным, что я сделал то, что никто в мире не мог бы сделать» [7].

Своеобразие звука трубы Дж. Хасселя заключается в чрезвычайно интонационно гибкой манере исполнения, изобилующей разнообразными микроинтервальными и тембровыми оттенками, близкими человеческому голосу. Для достижения столь искусного мастерства Хасселю пришлось предварительно освоить сложный стиль пения индийских музыкантов.

Раскрывая технологические детали нетрадиционного способа «певческого» звукоизвлечения, Хассель уточняет «Технически через губу не поют. Это передача голосовой функции в губы, губы становится голосовыми складками, губы поют, губы имеют высоту. Это как суррогатный голос» [8].

Отметим, что «певческо-губная» манера игры Хасселя имеет очень много сходства с базингом, который он фактически экстраполирует в тело индийской раги, считая её своего рода «музыкальной йогой», помогающей ему, кроме решения задач технологического характера, гораздо глубже проникнуть в духовную сущность индийской музыки и приобрести бесценный опыт её импровизационного начала.

Процесс овладения искусством исполнения раги оказался для Дж. Хасселя весьма сложным: «…требовалось найти способ, чтобы развить технику исполнения сложной извивающей мелодической линии…» [7]. Сложную ладовую микроинтонационную систему раги он сравнивает с чертёжной сеткой миллиметровой бумаги, на которой каждая из линий отображает уровень высоты тонов, образующие между собой «красивые кривые», а свою игру на трубе с искусством рисования кривых.

Использование базинга в интонировании микроинтервалов раги, который на начальном этапе освоения микрохроматической канвы применял Дж. Хассель на мундштуке, представляя себе священный шанкх[2] индусов, – это весьма эффективный способ формирования не только гибкости амбушюра, но и голосового аппарата. Он даёт возможность достигать на

трубе акустического эффекта комбинированного инструментально-голосового звукообразования, своеобразного мультифона, и одновременно совершенствовать микрохроматическое интонирование и развивать микроинтервальный слух.

Отметим, что базинг как технологический исполнительский приём известен с давних времен. Наиболее ранние письменные сообщения об использовании мундштучного базинга (Mouthpiece buzzing) на серпенте можно отыскать в уже упоминавшемся трактате «*Harmonie universelle*» (1636) французского ученого М. Мерсенна, который объясняя акустические свойства инструмента и процесс звукообразования на нем, указывает на «изолированный» способ звукоизвлечения отдельно на мундштуке [10, p. 281].

Использование базинга на серпенте, о котором пишет М. Мерсенн, это не только способ тренировки губного аппарата, но и формирование специфического инструментально-вокального акустического эффекта, позволявшего расширить тембровые свойства инструмента и тем самым значительно усилить его звукодинамические характеристики.

Следует отметить, что во второй половине XX века происходит постепенный процесс трансформации губного, мундштучного и инструментального базинга из технологической плоскости в художественную. Он превращается из технического приема, развивающего амбушюрную технику и подвижность губного аппарата, в средство художественной выразительности.

Его новизна заключается в формировании нетрадиционного, с точки зрения академического исполнительства на медных духовых инструментах, принципа звукообразования с более развернутым спектром тембровой окраски звука, который расширяется и уплотняется в результате использования комбинированного инструментально-вокального способа звукоизвлечения. Пример Дж. Хасселя, использовавшего мундштук для освоения техники пения древнеиндийских музыкантов, показывает, что сегодня возможны различные способы звукообразования с помощью базинга.

Использование базинга как художественного приёма в композиторской и исполнительской практике, выражаясь словами П. Булеза, это своего рода «эволюция языковых свойств» (цит. по: [3, с. 5]) медных духовых инструментов, которая открывает новые горизонты для поиска более разнообразных средств выразительности в сонорике. Последняя сегодня рассматривается «…в качестве одного из проявлений музыкального завтра и утверждает необходимость глубоких исследований по поводу того, в каком направлении будет развиваться музыкальный язык ближайшего будущего» [1].

В заключение необходимо отметить, что процесс расширения средств художественной выразительности на трубе неразрывно связан с историей развития инструмента и эволюцией её конструкции. Подтверждением тому является применение сурдины на трубе кларино в оркестре уже на ранних этапах формирования оперы, что свидетельствует о новаторском подходе композиторов XVII–XVIII вв. к поиску новых звукодинамических и тембровых возможностей инструмента. Активные эксперименты с препарированной трубой и использование нетрадиционного вокально-губного приема звукоизвлечения в XX веке открыли путь к уплотнению и обогащению звуковой палитры инструмента боле тонкими тембровыми оттенками.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Дословно: бак для баса.

[2] Один из древнейших индийских музыкальных инструментов, изготавливается из морской раковины. Имеет несколько звуковых отверстий и отдельное отверстие для вдувания воздуха, по форме близкое к мундштуку трубы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Караев Ф.* Тембрика // Теория современной композиции: учебное пособие для вузов. М.: Музыка, 2005. С. 235–265.
2. *Катунян М.* Новый звук и нотация // Теория современной композиции: учебное пособие для вузов. М.: Музыка, 2005. С. 50–70.
3. *Остромогильский И.* Тембро-звуковые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–1980-х годов: дис. ... канд. иск. СПб., 2012. 317 с.
4. *Blaauw M.* Double Bell Trumpet. URL: http://www.marcoblaauw.com/en/instruments.

5. *Blumenthal B.* Mehta, lovens delight in mit concert // Boston Global. 2001. 28 April. P. 8.
6. Das Ensemble Musikfabrik. URL: http://www.musikfabrik.eu/de/ensemble/mitglieder.
7. *Gross J.* Interview with J. Hassell // Perfect Sound Forever. URL: http://www.furious.com/perfect / hassell.html.
8. *Lowenstein O.* South is North: Jon Hassell's Raga in Electric Blue. URL: http://www.jonhassell.com/articles.html.
9. *Majer J. F. B. C.* Museum Musicum Theoretico Practicum… Schwäbisch Hall: Theoretisch und Practischer Music-Saal, 1732. 104 p.
10. *Mersenne M.* Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris: Pierre Ballard, 1637. 380 p.
11. *Monteverdi C.* L'Orfeo: Favola in Musica Rappresentata in Mantova. Venice: Ricciardo Amadino, 1607. 100 p.
12. *Smithers D., Sehnal J.* Vejvanovský, Pavel Josef // The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). London, 2000. URL: yanko.lib.ru/books/music/gr-a-b.html.

REFERENCES

1. *Karayev F.* Tembrika [Timbre structure of musical texture]. Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoye posobiye dlya vuzov [The theory of modern composition: educational supply for high schools]. Moscow: Musica Press, 2005. P. 235–265.
2. *Katunyan M.* Novyi zvuk i notatsiya [New sound and notation]. Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoye posobiye dlya vuzov [The theory of modern composition: educational supply for high schools]. Moscow: Musica Press, 2005. P. 50–70.
3. *Ostromogil'skiy I.* Tembro-zvukovye i vizual'nye aspekty faktury proizvedenij D. Ligeti 1960–1980-kh godov [Timbre-sound and visual aspects of the texture conformably to works of the 1960–1980th by Gyorgy Ligeti]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. St. Petersburg, 2012. 317 p.
4. *Blaauw M.* Double Bell Trumpet. URL: http://www.marcoblaauw.com/en/instruments.
5. *Blumenthal B.* Mehta, lovens delight in mit concert. Boston Global. 2001. 28 April. P. 8.
6. Das Ensemble Musikfabrik. URL: http://www.musikfabrik.eu/de/ensemble/mitglieder.
7. *Gross J.* Interview with J. Hassell. Perfect Sound Forever. URL: http://www.furious.com/perfect / hassell.html.
8. *Lowenstein O.* South is North: Jon Hassell's Raga in Electric Blue. URL: http://www.jonhassell.com/articles.html.
9. *Majer J. F. B. C.* Museum Musicum Theoretico Practicum… Schwäbisch Hall: Theoretisch und Practischer Music-Saal, 1732. 104 p.
10. *Mersenne M.* Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris: Pierre Ballard, 1637. 380 p.
11. *Monteverdi C.* L'Orfeo: Favola in Musica Rappresentata in Mantova. Venice: Ricciardo Amadino, 1607. 100 p.
12. *Smithers D., Sehnal J.* Vejvanovský, Pavel Josef. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). London, 2000. URL: yanko.lib.ru/books/music/gr-a-b.html.

НЕТРАДИЦИОННЫЕ ПРИЁМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА ТРУБЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Статья посвящена нетрадиционным приемам звукоизвлечения на трубе. Рассматривается история развития нетрадиционных приемов игры на трубе. Показаны примеры использования сурдины и её разновидностей в отдельных произведениях К. Монтеверди, П. Й. Вейвановского и в сочинениях современных авторов. На основе анализа трактата М. Мерсенна «Harmonie universelle» раскрываются особенности технологии исполнения мундштучного базинга и его применения в исполнительской практике XVII в. Освещаются основные направления развития нетрадиционной техники игры на трубе в исполнительском искусстве современных музыкантов – М. Блау, Дж. Хасселя, Р. Мехты. Анализируется технология исполнения базинга на трубе и его практическое применение в европейской и восточной музыке. Показаны различные приёмы инструментально-голосового звукообразования с помощью мундштука и отдельных частей инструмента, а также способы формирование мультифонных созвучий.

Ключевые слова: труба, звук, нетрадиционные приемы игры, сурдина, базинг, М. Блау, Дж. Хассель, Р. Мехта.

THE EXTENDED TECHNIQUES OF TRUMPET SOUND RELEASE: THE HISTORY AND THE PRESENT

The article is dedicated to the extended techniques of trumpet sound release. The history of development of the trumpet extended performance techniques is studied. Samples of mute usage we can see in a several works of modern authors such as C. Monteverdi, P. J. Vejvanovský are shown. On the basis of the analysis of the M. Mersenne's work «Harmonie universelle» the peculiarities of performance techniques of mouthpiece buzzing and its usage in performance practice in the 17th century are reviled. The main directions of the extended techniques development of trumpet performance in contemporary musicians' performance – M. Blaauw, J. Hassell, R. Mehta, are depicted. Analyzing the technology of performance of a bazing on a pipe and its practical application in the European and east music. There are a lot of various receptions of an instrumental and voice sound generation by means of a mouthpiece and separate parts of an instrument, and also ways formation the multifonnykh of accords are shown.

Key words: trumpet, sound, extended performance techniques, mute, buzzing, M. Blaauw, J. Hassell, R. Mehta.

Муединов Дилявер Меметович
старший преподаватель кафедры народно-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет
Россия, 295000, Симферополь
e-mail: d.muedinov@mail.ru

Muedinov Dilyaver M.
Senior lecturer at the Department of Folk Instrumental Art
Crimea Engineer-pedagogic University
Russia, 295000, Simferopol
e-mail: d.muedinov@mail.ru

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

М. С. РОМАНЕЦ
Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева

«АВТОПОРТРЕТ» Р. ЩЕДРИНА В КОНТЕКСТЕ СМЕЖНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА

Что, в сущности, и есть автопортрет.
Шаг в сторону от собственного тела,
повёрнутый к вам в профиль табурет,
вид издали на жизнь, что пролетела.
Вот это и зовётся "мастерство":
способность не страшиться процедуры
небытия – как формы своего
отсутствия, списав его с натуры.

И. Бродский

Автопортрет как художественное явление занимает особое место в проблемном поле, порождённом феноменом рефлексии. Будучи жанровой разновидностью портрета, он несёт в себе его признаки, т. е. является художественной формой увековечивания облика реально существующего человека. Однако, если в портрете художник и модель это разные люди, то в автопортрете эти функции сосредотачиваются в одном лице. Отсюда – интроспективная направленность данного жанра, создание которого включает в себя как процесс внутреннего самоанализа творческой личности, так и его внешнюю реализацию.

Несмотря на то, что автопортрет, как и собственно портрет, априори является живописным жанром, он ассимилировался на почве других видов искусства, в результате чего возникли киноавтопортрет, фотоавтопортрет, литературный автопортрет, и, наконец, музыкальный автопортрет, обладающий своей спецификой. В выявлении характерных черт музыкального автопортрета на примере «Автопортрета» Р. Щедрина и состоит цель данной статьи.

Ввиду того, что в музыкальном искусстве автопортрет является относительно «молодой» формой творческой самоидентификации, он не получил еще всестороннего освещения в музыковедческой литературе. Поэтому, прежде чем рассматривать музыкальный автопортрет, необходимо кратко остановиться на самом феномене автопортрета, получившего широкое распространение в смежных отраслях искусств и, в первую очередь, в живописи.

В зависимости от творческой установки автора, т. е. характера и содержания автопортрета, в искусствоведческой литературе выделяются разные его виды: профессиональный, физиогномический, эротический, личностный (см.: [1]; [2]).

Разграничивают исследователи и параметры автопортрета по двум основным группам. Первую группу составили т. н. зримые, «оптические» признаки, которые сразу «бросаются в глаза» зрителю: форма произведения, его формат, композиционное строение. Признаки второй группы актуализируют специальные параметры, характерные для жанра портрета и автопортрета как его разновидности. К таковым относятся: ремесло (тип включения фигуры автора в композицию), концепция (способ подачи главного «предмета») и явность автопортрета (рельефность выделения фигуры автора).

Явность автопортрета, под которой понимается степень акцентированности внимания на фигуре автора, тесно взаимосвязана с реализацией таких параметров как тип включения портретируемого в композицию и способ его репрезентации. Так, в групповой композиции художник может быть изображен как с отличительным знаком (Бенеццо Гоццоли «Шествие волхвов»[1], 1459), так и без него. Иногда автор «растворен» в ситуации или выделен из неё. В своих картинах художник может представать как в естественном, реальном виде, так и в мистифицированном образе, придавая свои черты историческому, религиозному или мифологическому персонажу (например, Альбрехт Дюрер «Автопортрет в образе Христа», ок. 1500).

Важнейший вопрос, который нельзя обойти стороной, говоря об автопортретах, – мотивы, подвигающие художников изображать себя. Дать однозначный ответ на этот вопрос практически невозможно, как и трудно «нащупать» вполне объяснимую логику в появлении автопортретов. История искусства знает немало случаев, когда художник ни разу в своей жизни не обращался к данному жанру или обращался эпизодически. Другие же мастера десятки раз изображали себя в своих картинах, создав целый ряд автопортретных изображений, которые по праву можно назвать своеобразными «живописными дневниками». Абсолютными «рекордсменами» по количеству автопортретов среди зарубежных художников являются Альбрехт Дюрер и Харменс Рембрандт, изобразившие себя на своих полотнах более полусотни раз. В русской живописи наибольшее количество образцов автопортретного жанра содержится в творческом наследии О. Кипренского, П. Федотова, М. Врубеля, З. Серебряковой и П. Кончаловского.

Вместе с тем, мотивы, заставляющие автора запечатлевать себя на своих полотнах, на наш взгляд, целесообразно разделить на две группы – внешние и внутренние. Внешние мотивы связаны с моментами жизнедеятельности художника как субъекта социальной действительности: запечатление знаковых событий частной жизни (Густав Кубре «Здравствуйте, господин Кубре», 1854)[2], увековечивание себя вместе с близкими людьми (Рафаэль «Портрет с другом», 1519–1520), представление себя как социальной единицы. Внутренние же мотивы трудно свести к какой-либо «схеме», они порождены стремлением «вглядеться» в себя, рассмотреть себя как личность, попытаться «рассказать» зрителю о себе от первого лица. Тем не менее, представляется возможным выделить два принципа, определяющих подход к самоизображению: серьезный, когда художник обнажает скрытые, потаённые уголки своей души и буффонный, связанный с ироническим отношением к своей личности. Причем буффонность может выражаться как в аффектации своих физиогномических дефектов или человеческих пороков (Ян Стен «Гуляки», 1660, «Автопортрет с лютней», 1665), так и в изображении себя «в чужом теле» (Сальвадор Дали «Автопортрет с рафаэлевской шеей», ок. 1921; Рембрандт «Автопортрет в образе Зевксиса», 1665).

Достижения научно-технического прогресса, связанные с модернизацией встроенных в мобильные устройства фотоаппаратов, а также популярность социальных сетей (например, таких как Instagram) привели к широкому распространению «особой разновидности автопортрета, заключающейся в запечатлении самого себя на фотокамеру иногда при помощи зеркала, шнура или таймера» [6], более известной как сэлфи. Однако, не стоит полагать, что в XXI веке сэлфи вытеснило и заменило живописный автопортрет, так как эти два явления родственны, но не тождественны. Если в большинстве случаев автопортрет – это своеобразное живописное резюме личностного самоанализа, за которым тянется шлейф прожитых лет, то, делая сэлфи в кафе, спортзале, на дне рождения и т. д., человек стремится обозначить свою геолокацию. Поэтому, с точки зрения функционального назначения, сэлфи можно назвать «констатирующим» самозапечатлением, призванным визуально хронометрировать жизнь человека.

В кинематографических автопортретах проблема соединения в одном лице и портретиста, и портретируемого стоит достаточно остро. В киноискусстве широкое распространение получили ленты, в которых реально существующий человек является объектом постороннего наблюдения – это документальные картины: Ричард Транк «Биография Симона Визенталя», 2007; Стив Суисс «Биография Виктора Янга Переса», 2009 и др.). И все же нам удалось найти примеры кинематографических автопортретов, среди которых следует назвать картину Жана-Люка Годара «ЖЛГ – Декабрьский автопортрет», а также картину «Лариса Кадочникова. Автопортрет», где знаменитая актриса разделила режиссерское кресло с Дмитрием Томашпольским.

Литературные автопортреты лишены живописной конкретики и зримости. Различия в способах и средствах «самозапечатления» приводят в данном случае к значительной условности изображения визуальных характеристик портретируемого и средоточию внимания на передаче ассоциативных черт характера модели (А. Ахматова «Автопортрет», 1913, О. Мандельштам «Автопортрет», 1914; Н. Матвиенко «Автопортрет», 1936).

В музыке, где художественный образ не данность, а «творение», автопортрет реализует себя по-особому. Процессуальность данного вида искусства позволяет запечатлеть себя не в «застывшем» виде, а в движении, показать разные аспекты своей души. Поэтому одной из основополагающих черт музыкального автопортрета является *отображение различных сторон собственной личности как результата осмысления основных этапов творческого пути через отбор и концентрацию наиболее характер-*

ных, с точки зрения самого автора, элементов его индивидуального стиля. Репрезентантами такового могут выступать: наиболее показательные стилистические приемы, авторские «знаки отличия» (темы-монограммы, «именные» гармонии) и, наконец, цитаты из собственных ранее написанных произведений. На сегодняшний день нам известно три примера музыкальных автопортретов: «Автопортрет с Райхом и Ралли на фоне Шопена» Дьердя Лигети, произведение Фараджа Караева «Ist es genug?» («Этого довольно?»)[3] и «Автопортрет» Родиона Щедрина, который и стал материалом нашего исследования.

«Автопортрет» – вариации для большого симфонического оркестра, Р. Щедрин написал в 1982 году, «вдогонку» своего 50-летнего юбилея. Сам композитор замысел своего произведения объясняет так: «Мне хотелось привнести в музыку распространённую живописную форму художников, рисовавших свои "Автопортреты" испокон веков – до дней сегодняшних. <…> Постараться звуками, красками, тембрами "вглядеться" в себя, "запечатлить" свою личность, "услышать" время, когда ты жил и сочинял музыку» (цит. по: [7, с. 286]).

Премьерное исполнение «Автопортрета» Р. Щедрина, состоявшееся в день открытия II Московского международного фестиваля, несколько шокировало публику, во-первых, мрачный колорит звучания шел вразрез с царившей в зале торжественной атмосферой, во-вторых, композитор в очередной раз удивил слушателей, разрушив стереотип восприятия собственной личности как художника открытого вовне с ярко выраженной оптимистической доминантой. Коллеги-музыканты, явившиеся свидетелями такого откровения мастера, отмечали искренность, правдивость, сердечность высказывания: «Я почувствовал в этом сочинении такую самоотдачу, которой, честно говоря, не чувствовал в других сочинениях Щедрина, – отмечал Б. Тищенко. – Видимо, Щедрин человек настолько закрытый, что внешне проявляет далеко не все то, что находится у него за душой. А в этом сочинении он показал свое лицо, раскрыл себя» (цит. по: [7, с. 142]).

Важнейшим способом творческого «самораскрытия» Р. Щедрина является опора на автоцитаты из ранее написанных сочинений, введенных в «Автопортрет» по знаково-ориентировочному принципу и поданных не как «сколы» конкретных сочинений, а именно как воспоминания о них. Как следствие, каждая из автоцитат является результатом значительного переосмысления первоисточника, причём количественные и качественные показатели этого «переосмысления» могут быть различны: от отдельных элементов музыкальной ткани до целостных тем или даже разделов формы – все это заставляет говорить о «свободном» автоцитировании, призванном вызвать многочисленные аллюзии.

Источниками цитат выступают произведения различных масштабов и форм: театральные опусы (балеты «Конек-Горбунок», «Анна Каренина», «Чайка»; опера «Мёртвые души»), концертные сочинения (Второй концерт для оркестра «Звоны», Третий фортепианный концерт), вокально-симфонические произведения («Поэтория», «Ленин в сердце народном»)[4]. Причём все они воссозданы с различной степенью точности, поэтому иерархический ранг текстовых автоцитат определяется масштабным критерием, т. е. полнотой воспроизведения первоисточника. Так, в убывающем порядке их перечень имеет следующий вид: первая и последняя вариация Третьего фортепианного концерта, заключительный номер I части «Поэтории», № 10 и № 15 балета «Анна Каренина», вторая тема Второго концерта для оркестра «Звоны», первая интерлюдия балета «Чайка», фанфара из балета «Конек-горбунок» и, наконец, «мозаичная» автоцитата из оперы «Мертвые души».

Наиболее близкой первоисточнику является автоцитата первой и последней вариаций Третьего фортепианного концерта, которая стала «текстом-донором» (термин А. Денисова) второго раздела шестой вариации (ц. 21), являющейся драматической кульминацией всего вариационного цикла. Число сохранённых параметров первоисточника в данном случае достаточно велико: темповый, метроритмический, фактурный, тембровый. Так, о концерте напоминают: быстрый темп (в концерте *Vivace*, в «Автопортрете» *Allegro assai*); вихреобразное движение шестнадцатыми длительностями, прерываемое половинными паузами; тембровый колорит звучаний (инструменты струнно-смычковой группы сочетаются с деревянно-духовыми); фактурный рисунок голосов, оформленный в виде мелодической фигурации. Общей чертой «текста-донора» и «текста-реципиента» (термин А. Денисова) является также идентичность заключительных этапов их изложения – они оба «заканчиваются последовательностью мощных, но постепенно затихающих квазикластерных аккордов, разделённых ассиметричными паузами» [5, с. 66]. Однако, указанные зоны музыкального движения отмечены не только чертами сходства, но и отличия. Так, при единстве резюмирующего характера тематизма текстовых фрагментов, их масштабы

различны: в Концерте эпилог занимает всего 7 тактов, в шестой вариации «Автопортрета» – 28. Преобразуется в «тексте-реципиенте» и способ развития музыкального материала. В Концерте развитие связано с приемом *diminuendo* (динамика звучности колеблется в пределах от *sfff* до *ppp*); в «Автопортрете» наблюдается постепенное «отключение» фактурных голосов, что влечёт за собой «разряжение» фонической напряженности.

Драматургическая функция каждого из «заключительных» эпизодов во многом предопределена его местоположением в форме. В Концерте рассматриваемый фрагмент выполняет роль эпилога вариационного цикла и, завершая процесс «собирания тематических осколков» (цит. по: [5, с. 66])[5], он, по мнению А. Шнитке, ассоциируется с некой загадочной силой, неумолимой как бой часов. Последовательность же квазикластерных аккордов из «Автопортрета», с одной стороны, завершает относительно самостоятельное построение, имеющее собственную логику развития (шестая вариация), с другой, она выполняет важную драматургическую функцию, являясь итогом кульминационной зоны, представляющей собой масштабный разработочный раздел целостной структуры сочинения.

Необходимо отметить смену семантической нагрузки цитируемого фрагмента, характеризующуюся заострением экспрессивно-драматического начала. Этому способствует фоническая насыщенность звучания, достигаемая оркестровым tutti, диссонантностью гармонической вертикали, артикуляционной жесткостью произнесения каждого аккорда на *sf*, их отчленённостью ассиметричными паузами. Благодаря этому комплексу выразительных средств возникают образные ассоциации с «ударами судьбы», обретающими знаковый характер в контексте самораскрытия драматических коллизий жизненного пути композитора.

Вместе с тем, материалом автоцитирования в «Автопортрете» Р. Щедрина, наряду с музыкальным текстом, выступают и характерные жанрово-стилистические элементы, что даёт нам право говорить о жанрово-стилевых автоцитатах. Они репрезентируют как различные стороны творческого почерка композитора, так и его эстетические позиции. К жанрово-стилевым автоцитатам относится «имитация молитвы» в среднем разделе пятой вариации и cuasi-фольклорная тема, близкая частушке из седьмой вариации.

Внедрение в «Автопортрет» репрезентанта традиции духовного искусства русской православной церкви указывает, с одной стороны, на тесную генетическую связь с национальной культурой, с другой – знакомит с родословной композитора, которая берёт начало из среды священнослужителей (дед композитора был православным священником на Оке).

Ещё одной важной приметой стиля Р. Щедрина является претворение традиций русского народного музицирования, в частности, такого фольклорного жанра как частушка, которая стала жанровой доминантой раннего творчества композитора. Как напоминание об этом в конце седьмой вариации арфа играет тему-монограмму на «балалаечный манер». Надуманные «фальшивизмы» у деревянных духовых инструментов, простота мелодических линий, прозрачность фактуры – всё это придает музыке фольклорные черты.

Символичен и выбор для «Автопортрета» формы вариаций, являющейся одной из наиболее распространённых архитектонических моделей творчества Р. Щедрина. На практике композитор опробовал не только традиционные виды вариационных форм (basso ostinato полифонические и орнаментальные вариации), но и различные их модификации (т. н. «перевёрнутый» цикл – вариации с темой, «вариации на тему продолжительностью в целое состояние» и др.).

В традиционной для себя манере композитор решает и тему вариационного цикла, представляющую собой четырехэлементный семантически объёмный комплекс. При этом каждый из элементов несёт в себе ярко-выраженную знаково-семантическую функцию. *Первый элемент* является квинтэссенцией идейного замысла произведения, это звуковое воплощение процесса авторской рефлексии на фоне мерно тянущегося времени.

Второй тематический элемент – «пронзительный крик» 3-х кларнетов, можно уподобить крику новорожденного младенца как символу того, что своё повествование Р. Щедрин начинает с самых истоков собственной биографии. Вместе с тем, возможна и иная содержательная трактовка данного тематического элемента, которую можно сформулировать как своеобразный звуковой сигнал творческого озарения, суть которого в нахождении формы выражения авторского «Я»[6].

Третий тематический элемент, представляющий собой схождение двух хроматически-извилистых мелодических линий к унисону, ассоциируется с «неким мыслительным усилием», совершаемым композитором при очередном «мазке», новом штрихе к «автопортрету».

Четвертый тематический элемент представляет собой сочетание «омузыкаленных» имен

И. С. Бах – Р. Щедрин, зашифрованных в звонких регистровых перекличках у фортепиано. Появление их в паре не случайно – это дань уважения Великому композитору эпохи барокко, который для русского мастера был личным художественным ориентиром.

Итак, для Р. Щедрина «Автопортрет» является результатом глубинного самоанализа – своеобразным творческим резюме прожитых лет, осмыслением своего художнического «Я». Интровертный характер художественного замысла предопределил специфический перечень средств его воплощения, особое место среди которых занимает приём автоцитирования. Благодаря воспроизведению многообразного авторского музыкального материала, поданного в различных ракурсах, создаётся гибкая система аллюзивных отсылок, в результате чего в памяти «всплывают» те или иные фрагменты многоликого творчества композитора, рождается комплексное представление о самом авторе, то есть создается его музыкальный автопортрет, глубоко раскрывающий наиболее сущностные черты, как творчества, так и внутренне богатой, сложной, самобытной художественной личности Р. Щедрина.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] На красной шапке одного из участников многолюдного шествия, возглавляемого волхвами, написано «Opus Benotii» (работа Беноцци). Данную подпись искусствоведы расценивают как «подсказку» автора с целью более точной идентификации портретируемого.

[2] На картине художник «описывает» встречу со своим другом – меценатом Альфредом Брюйа, у которого художник гостил летом 1854 года. Гостеприимный хозяин вышел встречать дорогого друга в сопровождении своего камердинера и пса. Необходимо отметить, что Курбе гостил у Брюйа не просто так. Предполагалось, что они сообща арендуют небольшую площадь для совместной выставки. Однако, не желая вступать в конфронтацию с властью, Брюйа передумал и проект не был реализован.

[3] Это произведение для инструментального ансамбля и магнитофонной записи представляет собой «эскиз к несостоявшейся биографии, своеобразный итог, представляющий грандиозный автоколлаж из ранее написанных сочинений и суммирующий все посвящения цитируемых опусов» [3, с. 138].

[4] В своей статье В. Немковская предлагает следующий перечень текстов-источников: «концерт “Звоны”, “Поэтория” и “Ленин в сердце народном”, далее проступают лики театральных опусов – от “Конька-Горбунка” до “Мёртвых душ” и “Анны Карениной”, наконец, венчает этот ряд Третий фортепианный концерт» [5, с. 64].

[5] Отметим, что Третий фортепианный концерт Р. Щедрина написан в оригинальной форме – вариации и тема.

[6] «Пронзительный крик» 3-х кларнетов в унисон В. Холопова определила его как «вопль души, обращённый ко вселенной» [7, с. 144].

ЛИТЕРАТУРА

1. Автопортрет // Энциклопедия театра. URL: http://enc.vkarp.com.
2. *Васильева-Шляпина Г.* Автопортретный жанр в мировом изобразительном искусстве // Вестник КрасГУ. Серия «Гуманитарные науки». 2006. № 6. С. 90–94.
3. *Высоцкая М.* К портрету постороннего. Фарадж Караев // Музыкальная академия. 2009. № 4. С. 137–146.
4. *Денисов А.* Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования. URL: http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm.
5. *Немковская В.* Р. К. Щедрин: «Автопортрет» художника в зрелости // Творчество Родиона Щедрина в контексте времени: сб. материалов междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию со дня рождения композитора. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2013. С. 62–67. (Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 6).
6. Сэлфи. URL: https://ru.wikipedia.org.
7. *Холопова В.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.

REFERENCES

1. Avtoportret [Self-portrait]. Entsiklopediya teatra [Theatre encyclopedia]. URL: http://enc.vkarp.com.
2. *Vasil'eva-Shlyapina G.* Avtoportretnyi zhanr v mirovom izobrazitel'nom iskusstve [Self-portrait genre in world fine arts]. Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Krasnoyarsk State University]. 2006. No. 6. P. 90–94.
3. *Vysotskaya M.* K portretu postoronnego. Faradzh Karaev [To the portrait of a stranger. Faradzh Karaev]. Muzykalnaya akademiya [Music Academy]. 2009. No. 4. P. 137–146.
4. *Denisov A.* Fenomen muzykal'noy tsitaty – problemy issledovaniya [The phenomenon of musical quotation – problems of the study]. URL: http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm.
5. *Nemkovskaya V.* R. K. Schedrin: «Avtoportret» khudozhnika v zrelosti [R. Schedrin: «Self-portrait» of the artist in maturity]. Tvorchestvo Rodiona Schedrina v kontekste vremeni [The works of Rodion Shchedrin in the context of time]: proceedings of the international research of arts conference devoted to the 80th anniversary of composer's birthday. Ekaterinburg: Ural State M. Mussorgsky Conservatoire, 2013. P. 62–67.
6. Selfi [Selfie]. URL: https://ru.wikipedia.org.
7. *Kholopova V.* Put' po centru. Kompozitor Rodion Shhedrin [The path along the center. The Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor Press, 2000. 310 p.

«АВТОПОРТРЕТ» Р. ЩЕДРИНА В КОНТЕКСТЕ СМЕЖНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА

В статье рассматривается музыкальный автопортрет как особая художественная форма самоидентификации в творческой практике XX века, с одной стороны, типологически родственная более широкому явлению – портрету, с другой стороны, обладающая специфическими отличиями. Среди признаков, определяющих сущность музыкального автопортрета, отмечается применение приёма автоцитирования как средства отображения различных сторон собственной личности в результате осмысления основных этапов творческого пути через отбор и концентрацию наиболее характерных, с точки зрения самого автора, элементов его индивидуального стиля. В статье обобщена информация по живописным автопортретам, представлены их различные виды по совокупности характерных параметров (творческой установки автора, явности автопортрета, способа подачи «главного предмета»). Рассмотрены также особенности функционирования жанра в смежных видах искусства (кино, фотографии и литературе).

Использованы функциональный, историко-типологический, сравнительный, стилевой методы анализа, задействован широкий культурологический подход. В качестве показательного примера музыкального автопортрета рассматривается «Автопортрет» Р. Щедрина, который проанализирован с позиции запечатления композитором самого себя музыкальными средствами. Композитор воссоздает свой облик, задействуя богатый арсенал композиторских средств: наиболее показательные стилистические приемы, авторские знаки (темуграмму) и, наконец, цитаты из собственных ранее написанных произведений.

Ключевые слова: автопортрет, самоидентификация, автоцитата, творчество Р. Щедрина.

«SELF PORTRAIT» BY RODION SHCHEDRIN IN THE CONTEXT OF RELATED ARTS

The article deals with a musical self-portrait as a special art form of self-identification of artistic practices of the twentieth century, on the one hand, typologically akin to the broader phenomenon of the portrait, on the other hand, having the specific differences. Among the features defining the essence of musical self-portrait is the use of reception avtotsitirovaniya as a means of displaying a variety of self-parties as a result of understanding the basic stages of creative development through selection and concentration of the most characteristic, from the point of view of the author himself, the elements of his personal style.

The paper also summarizes information on the beautiful self-portraits, presented their views on the different set of different parameters (creative installation author, explicitness self-portrait, a method of supplying the «main subject matter»). We also consider the peculiarities of the genre in the related arts (film, photography and literature).

A good example is a musical self-portrait «Self Portrait» by Rodion Shchedrin, who analyzed the work from a position accuracy of capturing the composer himself. Shchedrin recreates its image, leveraging a rich arsenal of compositional tools: the most revealing stylistic devices, architectural signs (theme-monogram), and finally a quote from his own previous written works.

Key words: self portrait, self-identification, self-quotation, creative work by R. Shchedrin.

Романец Мария Сергеевна
магистрант кафедры истории музыки и фольклора
Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева
Украина, 83086, Донецк
e-mail: mariaromanez@mail.ru

Romanets Maria S.
magistrates student at the Department of Music History and Folklore
Donetsk State S. Prokofiev Music Academy
Ukraine, 83086, Donetsk
e-mail: mariaromanez@mail.ru

ПУБЛИКАЦИИ

PUBLICATIONS

Т. В. ФРАНТОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ВСТРЕЧИ С НЕДАВНИМ ДАЛЁКИМ ПРОШЛЫМ (РЕФЛЕКСИИ ПО ПОВОДУ ДВУХ ФРАГМЕНТОВ ИЗ ПИСЕМ А. Г. ШНИТКЕ К М. В. ОЖИГОВОЙ)

В Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова готовится издание писем Альфреда Гарриевича Шнитке, адресованных Марии Владимировне Ожиговой. Есть ли сегодня потребность в публикациях подобного рода? Ведь письма, написанные полвека тому назад, – не тексты «на злобу дня». Тем не менее, они заслуживают того, чтобы стать достоянием профессионального сообщества и всех, кто интересуется отечественной культурой XX века. Фактически это уже исторические документы, в которых отражены позиции, зафиксированы события, возможно, не попавшие на страницы фундаментальных исследований. Как всякий исторический документ, письма могут быть актуальны для исследователей и сегодня, и десять, и пятьдесят лет спустя…

История возникновения переписки между Шнитке и Ожиговой имеет вполне объективное основание. Мария Владимировна Ожигова, много лет проработавшая на кафедре теории музыки и композиции Ростовской консерватории, в свое время закончила Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского. С первого курса она занималась по чтению партитур в классе Шнитке, начинающего педагога, точнее – еще аспиранта (1959 г.). Со второго курса Ожигова – ученица Шнитке и по композиции, и по теоретическим предметам (чтению партитур, полифонии, инструментовке). Однако композиторское будущее не состоялось: очень критично относившаяся к себе и своим опусам, Мария Владимировна приняла решение оставить сочинение музыки. В 1963 году её переводят на теоретическое отделение, и в 1965 году она защищает дипломную работу как музыковед-теоретик[1].

Во времена учёбы в консерватории, как и в последующие годы, Шнитке всегда оставался для Ожиговой Педагогом № 1 и старшим другом. Буквально с первых уроков он поразил её ярким талантом, незаурядным интеллектом, ценными человеческими качествами: «Ещё на первом курсе… я через несколько уроков поняла, что это – из ряда вон выходящее явление... Совершенно невероятная эрудиция… европеец чистейшей воды…Что поражало в нем больше всего, это – тактичность, цивилизованность… и гениальность… энциклопедическое знание литературы, вообще всего и вся»[2].

Уроки Шнитке запомнились Ожиговой как эталон преподнесения музыкальных предметов. На них, независимо от конкретной дисциплины, всегда царила музыка – в виде ли практического музицирования, обсуждения сочинённых пьес, анализа партитур разных авторов, прослушивания произведений: «Играли и слушали всё: и симфонии Шостаковича, и Стравинского исподтишка, и «Гармонию мира» Хиндемита, и другое запретное» (цит. по: [9, с. 190]).

После окончания консерватории и отъезда из Москвы контакты Ожиговой и Шнитке продолжились в форме переписки. Поводом для писем обычно бывали разные просьбы Ожиговой. Часто речь шла о нотах и записях новых сочинений композитора. Работая в музыкальных учебных заведениях разных городов (Брянска, Новомосковска, Таганрога, Ростова), Ожигова старалась познакомить учащихся с музыкой композиторов XX века, включая и сочинения Шнитке, и по воспоминаниям учеников это ей прекрасно удавалось: «Она преподавала у нас… музыкальную литературу, анализ форм и полифонию, но, самое главное, “ввела” нас в

современную музыку. Именно рядом с ней мы услышали гениальную музыку Стравинского, Рихарда Штрауса, Бартока» [5, с. 122–123].

В 1972 году Ожигова переезжает в Ростов, где к тому времени уже жила и работала её мать[3]. Молодому новому педагогу часто предлагают не самое «престижное». Так было и с Ожиговой – ей поручили организовать педагогическую практику по теоретическим предметам. И Мария Владимировна сумела так поставить дело – организационно, педагогически, методически – что через несколько лет вялотекущая педпрактика превратилась в элитные теоретические классы.

Уроки Ожиговой строились творчески – чтобы ученики всегда стремились «вперед и вверх» и безоглядно (как она сама) любили музыку. Многие музыканты, прошедшие школу теоретических занятий под руководством Ожиговой, спустя годы с благодарностью вспоминают её занятия. Приведу слова одного из них: «…Никаких двоек Мария Владимировна не ставит, а только помогает и говорит: “Молодец”. Как она умудрялась, не используя политику кнута, воспитывать отличных музыкантов, мне до сих пор непонятно» (А. Хевелев; цит. по: [9, с. 191]).

Подозреваю, что подобный подход к воспитанию и занятиям, Ожигова почерпнула не из педагогических трудов, а из опыта уроков Шнитке. В связи со сказанным приведу ещё одну цитату: «Мы играли все, что можно и что нельзя. Он [Шнитке. – Т. Ф.] говорит: “У Вас лучше звучит, чем в оркестре”. Так лестно было это слышать». Короткая реплика учителя врезалась в память на долгие годы и, думаю, повлияла на педагогические принципы Марии Владимировны в будущем.

Вся планируемая к публикации переписка включает 20 писем Шнитке. Переписка велась нерегулярно, иногда временной интервал между письмами составлял несколько месяцев, а иногда – два-три года.

Чем же могут быть интересны нам сегодня эти послания? Прежде всего, образно говоря, звучанием собственного голоса молодого Шнитке, тем, что эти тексты написаны им лично, отражают его собственную точку зрения. Даже когда речь идет о фактах уже известных, важно услышать мнение самого композитора – причем, мнение, высказанное задолго до того, как его музыка обретёт заслуженную высокую оценку, а каждое интервью или беседа будут цениться на вес золота.

Письма отличаются многими замечательными качествами – живостью и индивидуальностью реакции на разные события музыкальной жизни, точными прозорливыми характеристиками произведений искусства, ещё не получивших признания, существенными музыкально-педагогическими соображениями. Тексты писем чрезвычайно информативны: не только каждое письмо, но и почти каждая фраза даёт поводы к размышлениям. Приведу некоторые примеры.

В письме от 3 мая 1968 года встречается настоящий «информационный» сюрприз. Шнитке с явным воодушевлением сообщает: «Кое-что приятное мне: в 1969 г. издается II концерт и скрип. соната, в 1970 г. – квартет. Кроме того, среди издательских планов – издание переводов из Шёнберга, Берга, Булеза, Штокхаузена, Лигети, Пуссера, Лютославского. Мне заказана книжка о Штокхаузене!» (авторский восклицательный знак).

От этих строк просто веет «ветром перемен», движением к снятию ограничений и запретов на знание европейской музыки XX века, которую в 50–60-е годы по идеологическим соображениям делили на «живую» (сочинения «прогрессивных» композиторов, в основном, из стран социалистического лагеря) и «мёртвую» – идейно «незрелые» сочинения композиторов западноевропейского авангарда (см.: [12]). Только с такими идеологическими установками допускалось знакомство с западной музыкой. Ведь совсем недавно, в 1963 году глава СССР провозгласил с трибуны: «Оказывается, что среди творческих работников встречаются такие молодые люди, которые тщатся доказывать, что будто бы мелодия в музыке утратила право на существование и на смену ей приходит “новая” музыка – “додекафония”, музыка шумов. Нормальному человеку трудно понять, что скрывается за словом “додекафония”, но по всей вероятности, то же самое, что и за словом какофония. Так вот эту самую какофонию в музыке мы отметаем начисто. Наш народ не может взять на своё идейное вооружение этот мусор» [11, с. 587–588]. Действия многих людей, прежде всего музыкантов, способствовали постепенному уменьшению идеологического давления на искусство в СССР (объективное изучение этого процесса еще только предстоит нашему музыкознанию).

Возвращаясь к приводившемуся выше фрагменту из письма Шнитке (от 3 мая 1968 г.), отметим, что не все упомянутые в письме издательские проекты исполнились в указанные сроки (хотя три названных сочинения были изданы, но с задержками, порою, значительными)[4]. Захватывающе интересные планы опубликовать переводы статей «Шёнберга, Берга, Булеза, Штокхаузена, Лигети, Пуссера, Лютославского», о которых упоминает Шнитке,

осуществлялись, увы, очень неспешно и «капельными» дозами. Только через семь лет (!) с момента написания письма несколько статей Шёнберга, Берга и Булеза вошли в содержание двух сборников и были опубликованы [4; 8]. Своеобразной кульминацией издательского «прорыва в Европу» в 1975 году стал выход книги текстов А. Веберна [1]. В конце концов, многие (или некоторые) статьи всех упомянутых в письме композиторов будут опубликованы на русском языке, но это произойдет уже в другую эпоху, через четверть века и более.

Заказ же «книжки о Штокхаузене» кажется вообще чем-то фантастическим. И всё-таки предварительная договорённость со Шнитке на эту тему, вероятно, существовала, хотя она и не была доведена до уровня официального заказа. Но, независимо от издательского предложения, интерес Шнитке к творчеству этого автора был весьма значительным. По мнению В. Н. Холоповой, «самый последовательный радикал Западной Европы… Карлхайнц Штокхаузен… особенно сильно интересовал Шнитке в шестидесятые годы…» [10, с. 73]. Шнитке изучал его произведения, теоретические труды, состоял с ним в переписке [там же, с. 74]. В ближайшие годы Шнитке неоднократно выступает с докладами, посвящёнными Штокхаузену[5], пишет целый ряд статей, в которых анализирует его сочинения [13]. О существовании заказа «книжки о Штокхаузене» свидетельствует также одна из публикаций относительно недавнего времени, проливающая некоторый свет на эту удивительную историю. Мы имеем в виду материал «Неизвестный манускрипт А. Шнитке» [7]. Сотрудница издательства «Советский композитор» Т. И. Соколова много лет хранила в своем архиве рукопись А. Г. Шнитке. В конце жизни она передала её своему племяннику, композитору и пианисту Ивану Соколову, который, в свою очередь, вручил манускрипт вдове композитора Ирине Шнитке в 2008 году. Опубликованное факсимиле Автографа состоит из двух подразделов: аннотаций Шнитке к теоретическим статьям Штокхаузена, изданным в первом и втором томах его «Текстов», и статьи самого Шнитке с общей оценкой важности издания «Текстов» Штокхаузена на русском языке. Можно предположить, что публикация, планировавшаяся кем-то из энтузиастов «Советского композитора», должна была включать и работу самого Шнитке, и переводы статей с его комментариями. Остается лишь радоваться, что сохранившийся и опубликованный Автограф позволяет, хотя бы в конспективном изложении, познакомиться со шнитковской оценкой теоретических статей лидера европейского авангарда.

В письмах к Ожиговой Шнитке редко пишет о своих композиторских планах, творческих проблемах, хотя иногда такое случается. Например, в письме от 31 июля 1967 года он признаётся: «Полгода фактически не работал по коммунальным мотивам. Лишь в Рузе кое-что удалось: я пишу технически очень трудоемкое 5-частное сочинение для большого оркестра; сделал клавир 2-х частей, т. е. примерно 1/10 часть всей работы. Если наше положение не изменится, я в этом году не закончу работы…». Это признание – одно из самых загадочных в письмах к Ожиговой. По всему видно, что замысел композитора был очень серьёзным. Но в ближайшие годы (1967–1969) не появилось ни одного многочастного симфонического опуса. При этом в 1968 году сочинены одночастная оркестровая пьеса «Pianissimo…», «Серенада» для пяти исполнителей в трёх частях, Вторая скрипичная соната (Шнитке часто работал параллельно над несколькими сочинениями). Ещё одно произведение этих лет – «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано, написанная по заказу М. Лубоцкого, в которой как раз пять частей. Однако трудно предположить, что Шнитке подразумевал именно «Сюиту в старинном стиле» (в 1967 году она ещё не была написана). Вероятно, замысел пятичастного сочинения для большого симфонического оркестра, о котором говорится в письме, так и остался нереализованным. В творческой биографии Шнитке (как и в биографии любого композитора) такие случаи бывали.

Можно, однако, предположить и другое: работа над *технически очень трудоёмким 5-частным сочинением для большого оркестра* была, возможно, начальными шагами на пути к Первой симфонии, создание которой оказалось отодвинутым не только из-за внешних помех: конец 60-х годов для Шнитке – время пересмотра творческих принципов и стилевых ориентиров, поворота к полистилистике, хотя серийные и сериальные методы композиции, уже окрашенные заметным разочарованием, не отбрасываются полностью. Известно, что композитор чётко датирует время создания своей Первой симфонии: «Работал я над ней практически около четырёх лет с 69 по 72…» [14, с. 62]. Посмеем высказать предположение, что ***вызревание идеи большой симфонии*** заняло и предыдущие годы. Однако окончательная ясность концепции и композиции целого открылась как раз в 1969 году, когда было найдено адекватное взаимодействие серийных методов и полистилистики, позволившее осуществить грандиозный замысел. И перед премьерой, и позже композитор оценивал роль Первой симфонии

как важнейшего сочинения, аккумулировавшего все его творческие идеи и предшествующего времени, и последующих лет: «Первая представляет собой центральное произведение для меня, потому что туда включено всё, что когда-либо было у меня или было сделано мной в моей жизни, даже плохое и китчевое, в том числе музыка для фильма, также и самое серьёзное. Всё это имеется в этом произведении, а все мои дальнейшие сочинения также являются его продолжением, и им предопределено» (цит. по: [2, с. 60]).

Сам композитор указывал на многочисленные связи Первой симфонии с другими своими творениями, созданными в конце 60-х – начале 70-х годов: Второй скрипичной сонатой, «Серенадой», «Pianissimo…», Концертом для гобоя, арфы и струнного оркестра [14, с. 64–65]. Первая симфония оказалась связанной и с «Сюитой в старинном стиле»: вторую часть Симфонии («Allegretto») и второй номер «Сюиты» («Балет») объединяет общий первоисточник – музыка к кинофильму «Похождения зубного врача» (1965 г., режиссер Э. Климов). Во всех трёх случаях – в кинофильме, в «Балете» из «Сюиты» и в «Allegretto» из Первой симфонии – это в своей первооснове один и тот же материал: пьеса, написанная в форме рондо, выдержанная в стилистике барочного concerto grosso.

Сравнение двух музыкально автономных сочинений, основанных на общем первоисточнике (музыке из фильма), демонстрирует два противоположных принципа в подходе композитора к стилизации. В «Allegretto» из Симфонии стилизованный concerto grosso – один из участников полистилистического диалога (полилога). Он включён в стремительный и пёстрый поток многочисленных полистилистических контрапунктов, столкновений, смен разных музыкальных тем-масок (вальсов, полек, маршей, советских песен, джазовых импровизаций). Барочный concerto grosso в этой напряжённой борьбе-игре популярных «музык» – тоже одна из масок, «хит из классики» в мире массовой музыки XX века. При этом в композиции части concerto grosso играет существенную роль конструктивной основы (Шнитке называет его «двуликим cantus firmus'ом», а в форме части усматривает синтез рондо и двойных вариаций [14, с. 65]). В концепционном и драматургическом плане участие concerto grosso в полистилистических «дуэлях» тоже очень важно, и трактуется оно достаточно неоднозначно (как стирание границ между высоким и низким в искусстве, как победа массовой музыки над «классикой» и т. д.).

«Балет» же, как и музыка всех остальных частей «Сюиты в старинном стиле», представляет собой «откровенную стилизацию» в чистом виде, «под которой, – по словам автора музыки, – и расписываться неудобно» [там же, с. 61][6]. Это сочинение, написанное фактически в пору напряжённой работы над сложнейшей по языку Первой симфонией, концепция которой и музыкальное решение базируются на многоплановых полистилистических контрастах, показывает, каким многоплановым был и сам творческий процесс у Шнитке. «Сюита» в сопоставлении с первым симфоническим полотном может показаться своего рода «композиторским отдыхом», музыкой, сочинённой в шутку, но, возможно, это была и своего рода «проба пера» в направлении, которое было приемлемо для Шнитке в области прикладной музыки (в кино, театре), и которое было диаметрально противоположно важнейшему для него методу полистилистики.

Хотя в дальнейшем Шнитке не шёл по пути создания сочинений в духе «чистой стилизации», его первый опыт в этом направлении – «Сюита в старинном стиле» – оказался произведением, пользующимся повышенной популярностью у исполнителей и слушателей. Видимо, композитором в этом сочинении был найден органичный сплав черт массовой и академической музыки. А проведённое выше сопоставление *несопоставимых* сочинений, основанных на одном материале, может быть, помогает увидеть, как композитор решил в те годы поистине «фаустовский вопрос» относительно будущего пути своего творчества.

Фрагменты текстов, написанных на кусочках бересты или глиняных дощечках, обнаруженные археологами при раскопках, оцениваются учёными как важные свидетельства истории. Письма из давнего и не очень давнего прошлого – это документы истории; их трактовка со временем может изменяться, но они не перестают от этого быть документами, не менее, а порою и более важными, чем официальные циркуляры или приказы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Более подробно о биографии и деятельности М. В. Ожиговой см.: [9].

[2] Ожигова М. Воспоминания: Рукопись.

[3] Маргарита Петровна Ожигова (1908–1987) – режиссёр оперного театра, лауреат Сталинской премии, Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор; с 1968 года возглавляла оперный класс Ростовского государственного музыкально-педагогического института (ныне – РГК им. С. В. Рахманинова) [6].

[4] Соната № 1 для скрипки и фортепиано (М.: Сов. композитор, 1969); Второй концерт для скрипки и камерного оркестра (М.: Сов. композитор, 1970); Квартет (Шнитке А. Квартет; Канон памяти И. Стравинского для двух скрипок, альта и виолончели; Квинтет для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано. М.: Сов. композитор, 1979).

[5] Фундаментальная лекция о музыке Штокхаузена и его творческом методе была прочитана Шнитке в Московской консерватории в 1970 г. (см.: [10, с. 73–74]); в декабре 1972 года Шнитке прочитал лекцию о Штокхаузене для слушателей Факультета повышения квалификации при Московской консерватории; ещё ранее доклад Шнитке о творчестве и теоретической системе Штокхаузена был запланирован в рамках «Фестиваля современной музыки», проведение которого предполагалось в стенах ГМПИ им. Гнесиных. Однако бдительное руководство вуза в последний момент отменило грандиозное мероприятие [3, с. 33–35].

[6] В «Сюите в старинном стиле» все части основаны на музыке, написанной к двум кинофильмам – «Похождения зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт» [15, с. 60–61].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма / сост. и ред. М. С. Друскин и А. Г. Шнитке; пер. с нем. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. 143 с.
2. *Дзюн Тиба.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. 160 с.
3. *Екимовский В.* Автомонография. М.: Музиздат, 2008. 480 с.
4. Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы / сост. И. В. Нестьев. М.: Музыка, 1975. 256 с.
5. *Майданова Т.* Встреча на всю жизнь // Звучат, как музыка, воспоминанья... Брянск: б. указ. изд., 2014. 368 с.
6. *Мещерякова Н.* Мастер Маргарита (к 100-летию со дня рождения М. П. Ожиговой) // Южно-Российский музыкальный альманах – 2008. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 219–224.
7. Неизвестный манускрипт А. Шнитке / публ. Е. Долинской // Альфреду Шнитке посвящается. М.: Композитор, 2010. Вып. 7. С. 13–26.
8. Современное буржуазное искусство: критика и размышления / сост. Р. Э. Лейтес. М.: Сов. композитор, 1975. 390 с.
9. *Фуксман М.* Учение как любовь и борьба (к 70-летию М. В. Ожиговой) // Южно-Российский музыкальный альманах – 2008. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 188–193.
10. *Холопова В.* Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2003. 256 с.
11. *Хрущёв Н.* Высокая идейность и художественное мастерство – великая сила советской литературы и искусства (из речи на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства) 8 марта 1963 г. // Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост. Л. В. Максименков. М.: МФД, 2013. С. 586–588.
12. *Шнеерсон Г.* О музыке живой и мертвой. М.: Сов. композитор, 1960. 332 с.
13. *Шнитке А.* Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 408 с.
14. *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке (Беседы с композитором). М.: Деловая лига, 1993. 112 с.

REFERENCES

1. *Vebern A.* Lektsii o muzyke. Pis'ma. Sostavlenie i redaktsiya M. S. Druskina i A. G. Shnitke. Perevody s nemetskogo V. G. Shnitke [Lectures about music. Letters. Compiled and edited by M. Druskin and A. Schnittke. Translated from German by V. Schnittke]. Moscow: Muzyka Press, 1975. 144 p.
2. *Dzyun Tiba.* Simfonicheskoe tvorchestvo Al'freda Shnitke: opyt intertekstual'nogo analiza [Symphonic works by Alfred Schnittke: attempt of intertextual analysis]. Moscow: Kompozitor Press, 2004. 160 p.
3. *Ekimovskiy V.* Avtomonografiya [Automonography]. Moscow: Muzizdat Press, 2008. 480 p.

4. Zarubezhnaya muzyka XX veka: Materialy i dokumenty [Foreign music of the XXth century: Materials and documents]. Compiler I. Nestyev. Moscow: Muzyka Press, 1975. 256 p.
5. *Maydanova T.* Vstrecha na vsyu zhizn' [Meeting for the whole life]. Zvuchat, kak muzyka, vospominan'ya… [Memories sound like music…]. Bryansk: Without Imprint, 2014. 368 p.
6. *Mescheryakova N.* Master Margarita (k 100-letiyu so dnya rozhdeniya M. P. Ozhigovoj) [Margarita Master (for the 100th anniversary of the birth of M. Ozhigova)]. Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyi al'manakh – 2008 [South Russian musical Anthology – 2008]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2009. P. 219–224.
7. Neizvestniy manuskript A. Shnitke (Publikatsiya E. Dolinskoy) [Unknown manuscript by Alfred Schnittke (Publication of E. Dolinskaya)]. Al'fredu Shnitke posvyaschaetsya [Dedicated to Alfred Schnittke]. Moscow: Kompozitor Press, 2010. Issue 7. P. 13–26.
8. Sovremennoe burzhuaznoe iskusstvo: kritika i razmyshleniya [Modern bourgeois art: criticism and reflections]. Compiler R. Leites. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1975. 390 p.
9. *Fuksman M.* Uchenie kak lyubov' i bor'ba (k 70-letiyu M. Ozhigovoy) [The teaching like love and struggle (for the 70th anniversary of M. Ozhigova)]. Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyi al'manakh – 2008 [South Russian Musical Anthology – 2008]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2009. P. 188–193.
10. *Kholopova V.* Kompozitor Al'fred Shnitke [Composer Alfred Schnittke]. Chelyabinsk: Arkaim Press, 2003. 256 p.
11. *Khruschyov N.* Vysokaya ideynost' i khudozhestvennoe masterstvo – velikaya sila sovetskoy literatury i iskusstva (iz rechi na vstreche rukovoditeley partii i pravitel'stva s deyatelyami literatury i iskusstva) 8 marta 1963 g. [The high ideological and artistic skills – the great strength of Soviet literature and art (From the speech at the meeting of party and government leaders with writers and artists) March 8, 1963]. Muzyka vmesto sumbura: Kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov. 1917–1991 [Music instead of confusion: Composers and musicians in the Land of the Soviets]. Comp. L. Maksimenkov. Moscow: Mezhdunarodnyi fond «Demokratiya» Press, 2013. P. 586–588.
12. *Shneerson G.* O muzyke zhivoy i myortvoy [On the music alive and dead]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor Press, 1960. 332 p.
13. *Shnitke A.* Stat'i o muzyke [Articles about music]. Moscow: Kompozitor Press, 2004. 408 p.
14. *Shul'gin D.* Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke (Besedy s kompozitorom) [Years of uncertainty Alfred Schnittke (Conversations with the composer)]. Moscow: Delovaya liga Press, 1993. 112 p.

ВСТРЕЧИ С НЕДАВНИМ ДАЛЁКИМ ПРОШЛЫМ (РЕФЛЕКСИИ ПО ПОВОДУ ДВУХ ФРАГМЕНТОВ ИЗ ПИСЕМ А. Г. ШНИТКЕ К М. В. ОЖИГОВОЙ)

Статья посвящена общей характеристике переписки между выдающимся отечественным композитором XX века А. Г. Шнитке и М. В. Ожиговой, его первой студенткой по классу композиции (занимавшейся у него также по разным музыкально-теоретическим дисциплинам) в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. В статье содержатся общие сведения об истории возникновения переписки, которая велась уже после окончания М. В. Ожиговой консерватории; приводятся сведения о педагогической деятельности М. В. Ожиговой, посвятившей себя преподаванию теоретических дисциплин в музыкальных училищах, а начиная с 1972 г. – в вузе (РГМПИ, ныне РГК им. С. В. Рахманинова). В статье содержится историческая реконструкция и аналитическая интерпретация событий, отражённых в текстах писем (на основе анализа текстовых фрагментов некоторых писем). В опоре на воспоминания М. В. Ожиговой дана краткая характеристика занятий по теоретическим предметам, проводившимся А. Г. Шнитке. Основным источником для написания статьи послужили рукописные материалы (письма А. Г. Шнитке, воспоминания М. В. Ожиговой), которые в настоящее время готовятся к публикации.

Ключевые слова: А. Г. Шнитке, М. В. Ожигова, письма, рукопись, учитель, ученица.

MEETINGS WITH THE RECENT DISTANT PAST (REFLECTION ON THE TWO FRAGMENTS OF A. SCHNITTKE'S LETTERS TO M. OZHIGOVA)

The article is devoted to the general characteristic of the correspondence between the outstanding Russian composer A. Schnittke and M. Ozhigova, his first student in the class of composition, at Moscow State Tchaikovsky Conservatory. The article contains information about the history of correspondence and about the pedagogical activities of M. Ozhigova after finishing her Conservatory studies; she devoted herself to teaching musical-theoretical subjects in musical colleges and since 1972 in Rostov State Rakhmaninov Conservatory. The article provides a historical reconstruction and analytical interpretation of events, reflected in the texts of letters (based on the analysis of text fragments of some letters), gives a brief description of studies on theoretical subjects, conducted by A. Schnittke (based on M. Ozhigova's memories). The main source for this writing were the manuscripts (A. Schnittke's letters, M. Ozhigova's memories), which are currently being prepared for publication.

Key words: A. Schnittke, M. Ozhigova, letters, manuscript, teacher, schoolgirl.

Франтова Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: tandim75@mail.ru

Frantova Tatiana V.
Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: tandim75@mail.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Направление и рецензирование научных статей

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

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

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

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

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

Рецензия должна содержать:

– оценку существа работы и возможности её публикации в журнале;
– чётко обозначенный перечень ошибок в методологии и инструментарии (если таковые имеют место);
– предложения по доработке текста.

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

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

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

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

Процедура рецензирования и утверждения статей занимает от 1 до 1,5 месяцев, далее статьи публикуются в порядке очерёдности. Редакционная коллегия может принимать решение о внеочередной публикации статьи.

Подготовка статьи к публикации, проводимая редакцией журнала, состоит в обычном литературном редактировании и доводке текста до требуемых редакторских стандартов, принятых в рамках журнала. Редакторские правки согласуются с авторами.

Оформление статьи

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

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

В тексте статьи пропечатывается буква Ё.

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

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

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

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

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

Составление аннотации

Объем от 100 до 250 слов.

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

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

Ключевые слова: 5–10 слов.

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

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

Составление сведений об авторе

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

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

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

Оформление Списка литературы и References

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

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

Каждая библиографическая ссылка дается в транслитерированном варианте (переводе букв в латиницу). На сайте ***http://www.translit.ru/*** можно бесплатно воспользоваться программой транслитерации русского текста в латиницу (необходимо выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса – LC) и быстро получить изображение всех буквенных соответствий.

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

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

Порядок рассмотрения и публикации статьи

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

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

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

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

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

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