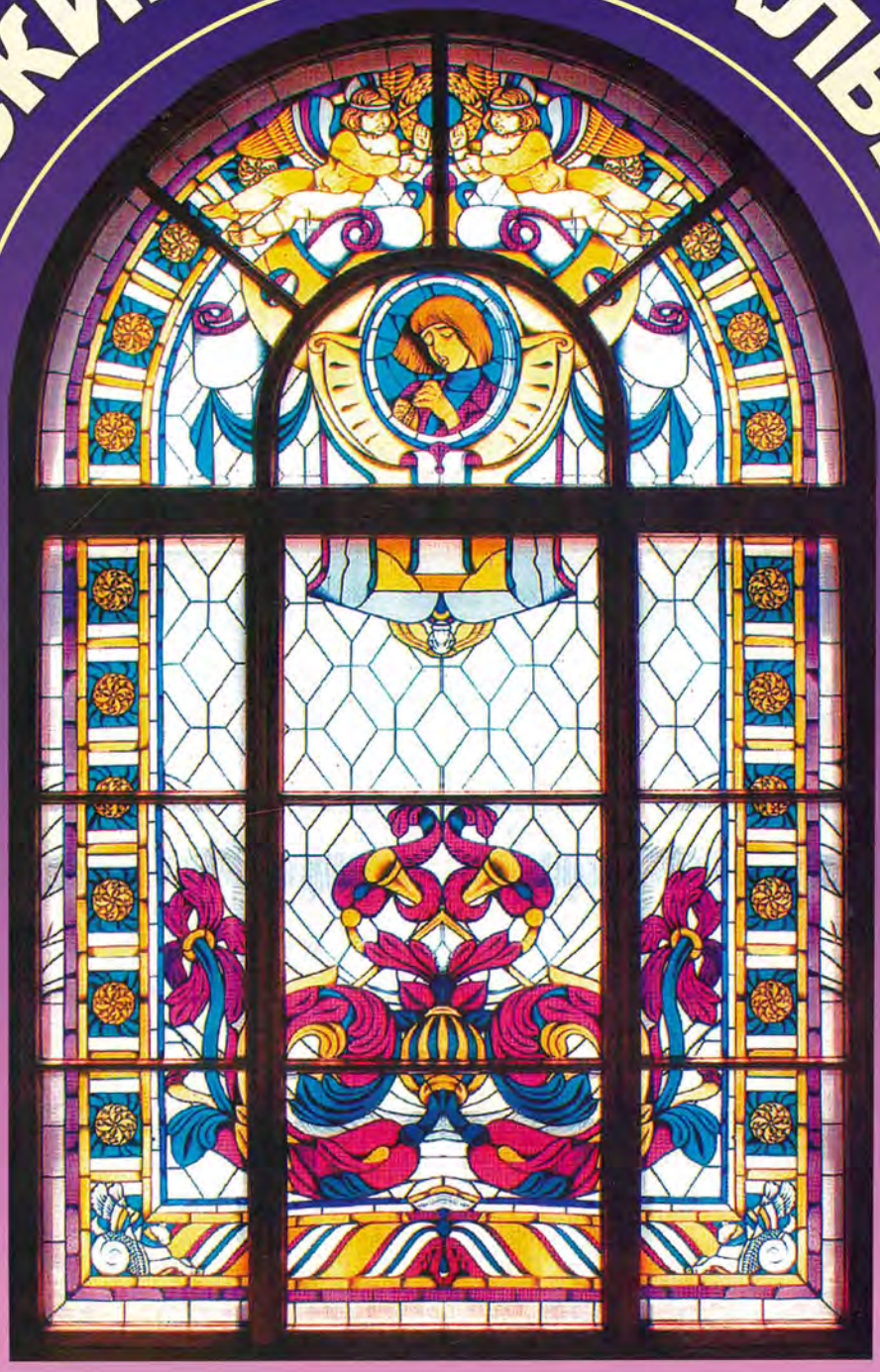
ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ



2016 `4 (25)

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2016’4 (25)

В НОМЕРЕ:

Проблемы музыкальной науки

Музыкальное образование

Музыка в мире искусств

Исполнительское искусство

Аспекты современной музыкальной культуры

Ракурсы массовой музыкальной культуры

Музыкальная культура Юга России

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 – Жабинский Константин Анатольевич, старший библиограф

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 30.12.2016. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 12,75. 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

2016'4 (25)

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 – Konstantin Zhabinsky, Senior bibliographer

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:

Problems of musical studies

Music education

Music in the world of arts

Performing art

Aspects of modern music culture

Foreshortenings of popular music culture

Music culture of the South Russia

Subscription index П1959 in Post of Russia catalogue

The subscription is available at any post office of Russia

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Ф. Ульмасов. О метроритмической вертикали и некоторых формах её реализации в восточной монодии 5
F. Ulmasov. About metric and rhythmical vertical line and some forms of its implementation in Eastern monody

Г. Рыбинцева. Основы классической гармонии в контексте мировоззрения XVIII века 11
G. Rybintseva. Fundamentals of classical harmony in the context of the XVIIIth century world outlook

Т. Батагова. Композиторский фольклоризм как фактор развития музыкального профессионализма в Северной Осетии 1920–1930-х годов 17
T. Batagova. Composer's folklorism as a factor of development as applied to musical professionalism in North Ossetia of the 1920–1930s

Е. Окунева. Парадигма нового музыкального бытия: о восприятии творчества А. Веберна в начале 1950-х годов 22
E. Okuneva. The paradigm of a new musical being: on the perception of A. Webern's works in the early 1950s

Е. Власова. Переписка Б. Асафьева и Н. Мясковского (1906–1945) в свете проблем современного исторического музыкознания 29
E. Vlasova. The correspondence between B. Asafiev and N. Myaskovsky (1906–1945) in the light of contemporary historical musicology problems

А. Молчанов. Феномен однозвуковых композиций в музыке XX века 35
A. Molchanov. The phenomenon of the one-tone compositions in the XXth century music

П. Белик. «Симфония в обрядах» Л. Пригожина: к проблеме индивидуального претворения фольклорного материала в условиях академического жанра 41
P. Belik. «The Symphony in Rites» by L. Prigozhin: towards the problem of the individual transubstantiation as applied to folklore stuff in conditions of the academic musical genre

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Л. Бурякова. Традиции музыкального образования во Франции: основные методы преподавания сольфеджио XIX–XX веков 46
L. Buryakova. Traditions of music education in France: basic methods of solfeggio teaching in the XIX–XXth centuries

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

А. Святышева, А. Красноскулов. «Синхронизация» звукового образа кинофильма 51
A. Svyatysheva, A. Krasnoskulov. «Synchronization» of the film's sound image

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

В. Леонов. Теория исполнительства на духовых инструментах: терминологический аспект 56
V. Leonov. The theory of wind instruments playing: terminological aspect

С. Нестеров. Фантазии для скрипки соло 1980–1990-х годов в контексте истории жанра 61
S. Nesterov. Fantasias for violin solo of the 1980–1990s in context of the genre history

А. Хафизова. О композиторских интерпретациях стихотворения «Ангел» А. Пушкина в вокальных циклах Ц. Кюи, Н. Метнера и Б. Бриттена 67
A. Khafizova. About composer's interpretations of the verse «Angel» by A. Pushkin in the vocal cycles by C. Cui, N. Medtner and B. Britten

С. Бугаян. Традиционное и новаторское в Фортепианном концерте А. Хачатуряна: пути сопряжения 74
S. Bugayan. Traditional and innovatory tendencies in Piano Concerto by A. Khachaturian: the ways of interaction

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Л. Кязимова. Эволюция программности в симфониях Дж. Гаджиева (1950–1990-е годы) 80
L. Kyazimova. The evolution of programness in the symphonies by J. Hajiev (the 1950–1980s)

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE

Е. Андрущенко. Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980-х годов: к истокам исследовательской традиции (статья 1) 86
E. Andruschenko. Musical and rock opera in our native-land musicology of the 1980s: towards the sources of a research tradition (article 1)

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

С. Аникиенко. Взаимодействие искусств как основа «Весенних музыкально-художественных праздников» 1912–1913 годов в Екатеринодаре 93
S. Anikienko. Interaction of arts as a base of «The Spring Musical and Art Festivals» in Ekaterinodar (1912–1913)

Правила оформления и публикации статей 99

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Ф. А. УЛЬМАСОВ
Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова

О МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ ВЕРТИКАЛИ И НЕКОТОРЫХ ФОРМАХ ЕЁ РЕАЛИЗАЦИИ В ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

Как известно, основными параметрами структурирования музыкального процесса являются вертикальные (одновременные) и горизонтальные (разновременные) соотношения элементов и структур. Различные формы реализации этих соотношений отражают своеобразие разных музыкальных систем. Так, например, в теории музыки распространено положение, что в монодии тоны взаимодействуют только в последовательности, по горизонтали. По мнению Т. Бершадской, для подлинной монодии «...нетипично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых, вертикальных отношений» [2, с. 21].

Приведём также высказывание С. Галицкой и А. Плаховой, которые утверждают, что специфическим свойством монодийной звуковысотной организации является «...функциональная однослойность, когда музыкальное движение базируется на последовательном и только последовательном, а не на одновременном взаимодействии ладофункционально осмысленных звуковысотных элементов. Это означает, что монодийное развёртывание исключает какое бы то ни было реальное одновременное сочетание... автономных звуковысотных функций» [3, с. 45–46]. Вместе с тем, цитируемые авторы признают наличие подразумеваемых или «виртуальных вертикальных соотношений тонов», которые образуются благодаря «следам» от удержания звука в памяти при его восприятии: «...совмещение таких следов с реально звучащими тонами и создаёт виртуальную вертикаль» [3, с. 48–49].

Неоднозначность определений, характеризующих статус вертикали в монодии, обусловливает актуальность рассмотрения данной проблемы и поиска ответов на вопросы: есть ли вертикаль в монодии, какова специфика этой вертикали, наделена ли последняя основополагающей структурно организующей функцией или нет? В настоящей работе представлен опыт выявления и осмысления сущности исходного принципа формирования вертикали в монодии с учётом специфики музыкального восприятия и мышления. Указанный подход способствует освещению ключевой проблемы: как осуществляется последовательное соединение тонов в монодии и могут ли они сами по себе, вне человеческого восприятия, образовывать логико-интонационные связи?

Прежде всего, вычленим два вида вертикали – одновременных соотношений, определяемых разными основополагающими принципами «внутреннего» устройства. Обратившись к звуковысотным структурам, можно отметить, что есть такие построения, где продолжительность звучания одновременных сопряжений тонов (созвучий или аккордов) не обусловливается напрямую взаимодействием элементов, различающихся по функциям. Для этого вида вертикальных образований не характерны ладовые функциональные специализации, обнаруживающие себя во временном развёртывании. Отличия тонов здесь представлены только в высотно-регистровом аспекте. В одновременности образуется звучание, которое воспринимается и оценивается как таковое – единое и целостное, обладающее своей характерностью, т. е. определёнными фоническими свойствами: плотностью, красочностью, рельефностью (тембродинамический аспект). Такие вертикальные соотношения широко используются в музыкальной практике не только европейской, но и восточной художественной традиции.

Обратимся теперь к другому виду вертикальных отношений, рассмотрев их первоначально в обобщённом логико-структурном аспекте, с целью выявления специфики основного принципа одновременных сопряжений.

Указанный вид вертикали представляет собой взаимодействие двух функционально-оппозиционных планов, каждый из которых отличается некими особенностями. Один план направляет развёртывание музыкальной структуры, включая ритмические последовательности, тогда как другой осуществляет логическую – смысловую, объединительную – координацию элементов этой структуры. Иными словами, возможность процессуального развития, на протяжении которого последовательно излагаются различные элементы, фактически обеспечивается присутствием второго плана, определяющего логическую связь упомянутых элементов, их единство и структурную целостность.

В контексте изложенного характеризуемый принцип соотношения элементов обусловливает совершенно иной вид взаимодействий: здесь нет отдельных – автономно существующих – вертикальных и горизонтальных сопряжений, но есть их бинарное единство, которое служит истоком последовательного изложения музыкальной мысли, осмысленной процессуальности музыкальной структуры. О подобной двуплановости музыкального мышления в своё время писал Б. Асафьев: «...в эволюции музыки как интонации главное – это процесс голосоведения и его *цементирования* разновидностями остинатных фигур или тонов, органных пунктов и т. д. <...>». Развивая эту мысль, учёный отмечал, что «…музыка наконец-то логически представляется в своей исконной двупланности: мысль, как удлинить, продолжить движение интонируемой ткани, переплетается всегда и неизбежно с мыслью, как *цементировать* эту ткань, чтобы помочь восприятию архитектоники тонов, расплывающихся в памяти. Иначе говоря: голосоведение и педаль!.. В народной музыке испокон веков так и обстоит дело» [1, с. 323].

«Голосоведение и педаль» в понимании Б. Асафьева лишь отчасти связаны с технологическими аспектами музыкальной структуры. Если же рассматривать названные моменты более широко (т. е. концептуально), они предстанут соотношением двух взаимосвязанных, но функционально различных планов музыкального процесса: неизменного – объединяющего (смысловая координация элементов) и изменчивого – процессуального (последовательное развёртывание мысли). Двуплановость музыкального мышления, в контексте характеризуемой проблематики, допустимо рассматривать на двух масштабных уровнях, соотносимых между собой как инвариантный принцип действия и его исходный первичный репрезентант. В качестве данного репрезентанта, по нашему мнению, выступает соотношение метра и ритма, образующих своеобразную метроритмическую вертикаль. Об этом подробнее будет сказано ниже.

Основой понимания инвариантного принципа реализации музыкального мышления становится нижеследующее положение: логико-интонационные связи при восприятии и воспроизведении музыки осуществляются исключительно и только внутри мозга, внутри психических процессов; при этом вне восприятия, «наполненного» традицией и культурой слышания, отсутствуют «отдельно» и самостоятельно существующие музыкальные логические связи и смыслы. Это фундаментальное обобщение с особой наглядностью подтверждается при восприятии явлений, развёртывающихся во времени: соединение прошедшего, настоящего и будущего в изложении музыкальной структуры изначально осуществляется внутри мыслительного механизма – запечатлевается в памяти и координируется мышлением. В этом контексте примечательно взаимодействие двух планов: внешнего (связанного со звучанием музыки, с музыкальной практикой) и внутреннего (относящегося к деятельности мозга, в котором протекают процессы восприятия и мышления). Роль такого внутреннего плана заключается в формировании и осмыслении логической координации взаимодействия элементов внешнего плана. Основная функция последнего, репрезентируемого практикой музицирования, – процессуальное изложение музыкальных смыслов, предназначенное для слушания и творческого созидания. Указанное соотношение неизменно сопутствует развёртыванию внешнего (процессуального) плана. В этой связи надлежит констатировать единство одновременности и разновременности, вертикали и горизонтали, которое обеспечивает саму возможность целостного и осмысленного протекания музыкального процесса. Иными словами, одно без другого не существует.

Резюмируя этот аспект наших размышлений, допустимо утверждать, что вертикаль в монодии является неотъемлемым и основополагающим параметром структурирования. Вне действия указанного параметра представляется принципиально невозможным осмысленное развёртывание какой-либо музыкальной структуры независимо от её типа (многоголосного или монодийного). Это не связано напрямую с «простым» влиянием временных следов, оставляемых в памяти при восприятии звуков, но предопределяется исходным принципом мышления – взаимодействием

внутреннего и внешнего планов, которое является атрибутивным свойством интонационно-смыслового развёртывания музыки.

Обратимся теперь к метроритмической вертикали. Последняя, как уже отмечалось выше, рассматривается как исходный (первичный) репрезентант характеризуемого принципа взаимодействия внутреннего и внешнего планов. Нет необходимости в деталях сопоставлять различные определения метра и ритма, которые отражают многообразие форм реализации этих феноменов в музыкальном искусстве [6; 9; 10; 11]. Сосредоточим внимание на следующем. Как известно, ритм, рассматриваемый в широком смысле, есть универсальное художественно-эстетическое явление, в котором преломляются основополагающие принципы восприятия и мышления, связанные с обработкой процессуально-временн*ы*х форм сообщаемой информации в единстве сукцессивных и симультанных процессов [5; 10].

Это определение основывается на двух моментах: 1) ритм представляет собой универсальную категорию, основные структурные принципы которой являются общими для любой художественной системы; 2) ритм – первичный логико-структурный организатор музыкально-звуковой материи. Первый момент связан с тем, что ритм, не будучи специфическим видовым качеством музыки, выступает неспецифическим универсальным свойством всех художественных систем [4; 10]. Одним из таких универсальных проявлений ритма служит взаимодействие двух неразрывно взаимосвязанных начал: с одной стороны, повторности, единообразия, регулярности; с другой, – вариативности, разнообразия, нерегулярности. Второй момент соотносится с той стадией развития музыки (применительно к различным традициям и эпохам), когда высота звука как необходимый элемент музыкальной организации ещё не воспринималась отдельно от тембра и не была осознана как самостоятельный компонент, который может выполнять функции логической основы звуковысотного структурирования. В этой связи и по этой причине ритм наделялся функцией важнейшего структурного организатора звуковой целостности. Указанная функция ритма сохраняется и сегодня в тех национальных музыкальных традициях, где репрезентация звуковых смыслов осуществляется только при помощи ударных инструментов.

В узком же смысле ритм фигурирует как составная часть обобщенной структуры-модели (ритм/метр), реализуемой посредством особой метроритмической вертикали. Последняя, как уже отмечалось ранее, выступает исходным логическим репрезентантом фундаментального принципа взаимодействия внутреннего и внешнего планов музыкального процесса. Учитывая сказанное, обозначим важнейшие различия в свойствах метра и ритма. Метр выполняет, прежде всего, соизмеряющую (времяизмерительную) функцию, которая реализуется благодаря деятельности внутреннего плана – «механизмам» восприятия и мышления. Отметим высказывание М. Харлапа относительно сущности метра, связанной с определением «...длительности и соразмерности всех ритмических величин и их последовательности» [9, с. 24]. Упомянутая важнейшая интенция метра позволяет восприятию различать во внешнем плане – музыкальной практике – соотношения различных длительностей. При этом различение ритмических единиц происходит на основе «общего знаменателя» – некой временн*о*й единицы и её внутренней пульсации, количественный «объём» которой определяет временн*ы*е масштабы той или иной длительности во внешнем плане. Иными словами, любая ритмическая последовательность может быть воспринята и осмыслена лишь в том случае, если во внутреннем плане реализуется соответствующая времяизмерительная функция.

Метроритмическую вертикаль можно представить как взаимодействие двух ритмических планов. Один из них, характеризуемый неизменностью внутренней пульсации, функционально ориентирован на соизмерение и объединение ритмических единиц (метр); другой план представляет собой процессуальную развёртку множества ритмических длительностей, формирующих разнообразные ритмические структуры и построения (ритм). Отмеченная двуплановость метроритмической вертикали, наряду с единством её функциональной специфики, выступает как исходный процессуальный репрезентант основного принципа взаимодействия внутреннего и внешнего планов человеческого восприятия и мышления. В этом контексте представляется возможным рассматривать метроритмическую вертикаль, непосредственно соотносимую с временн*о*й природой музыки, а также аналогичные принципы сопряжений элементов и планов в звуковысотной сфере: метр – устой, лад; ритм – мелодия.

Возможность такого рассмотрения парных соответствий отмечали ранее Ю. Тюлин и Н. Привано: «Можно сказать, что соотношение метра и ритма подобно соотношению лада и мелодии <...>. Вне метрической организации не может быть осмысленного ритмического последования звуков, как вне лада не может быть осмысленной интонации, тем более

мелодии» [7, с. 165]. Иными словами, есть основания рассматривать упомянутую бинарность в качестве особого типа функционально-логических отношений. С одной стороны, периодичность и соизмеряющее начало, свойственные метру, позволяют воспринимать ритмические различия и в дальнейшем их целенаправленно варьировать. С другой стороны, логическая структура лада является основой мелодического движения, функциональной координации соответствующих звуковысотных элементов.

Исходя из вышеизложенного, обозначим три формы воплощения («инобытия») метроритмической вертикали (далее – МВ) в соотнесении со звуковысотными элементами. Первая форма связана с функционированием МВ независимо от звуковысотности. Сфера действия указанной формы – ритмические последования, исполняемые ударными инструментами, как своеобразное жанровое явление. Например, в таджикской и узбекской монодической музыке различные ансамбли ударных инструментов (*дойра, нагора, кайрак* и др.) могут самостоятельно принимать участие в народных празднествах; отметим и сопровождение ударными инструментами народных танцев культово-обрядовой практики и традиционной классической хореографии. Для этой автономной формы реализации МВ характерен высокий уровень полиритмии. На структурном уровне данная область преломления метроритмической вертикали в системе восточной монодии может быть представлена как соотношение двух функционально различных видов (планов) ритмоформул (усулей) – вариативного и остинатного, характеризующее традиционную практику исполнительства на ударных инструментах у таджиков и узбеков [8, с. 48–49].

Вторая форма репрезентирует слитное взаимодействие МВ со звуковысотностью, осуществляемое как бы посредством двух планов (ритм/звуковысотность и метр/лад). Подобное сопряжение реализуется в самых многообразных комбинациях, благодаря чему звуковысотные элементы, соприкасаясь со стихией ритма, обретают его динамический – двигательный потенциал. В результате упомянутого слитного взаимодействия возникает звуковысотное движение, отличающееся многообразием проявлений: мелодия как целостность, автономные мелодические линии, различного рода интонационные структуры (попевки, мотивы, темы, интонационные обороты и т. д.). Для этого – слитного – соотношения принципиально важным является моделирование соизмеряющей и объединяющей функции метра в звуковысотной сфере. Указанная функция находит воплощение в определённом системно-структурном элементе – ладовой опоре, устое, являющемся основой формирования ладовых функциональных процессов.

В сфере слитного взаимодействия МВ со звуковысотностью выделяются две основополагающие структуры, широко используемые в традиционной музыке, к примеру, народов Центральной Азии: унисонное соотношение мелодия/мелодия и двуплановая функциональная оппозиция мелодия/бурдон. Упомянутые исполнительские структуры являются основой сольного вокально-инструментального музицирования «голос–инструмент» или родственных ему ансамблевых видов исполнительства, широко распространённых в системе восточной монодии.

Третья форма – совместное взаимодействие раздельного и слитного функционирования МВ со звуковысотностью – в структурном отношении наиболее полно репрезентирует жанровое многообразие восточной монодической музыки, включая народное музыкальное творчество и устно-профессиональную традицию (например, шашмаком таджиков и узбеков). Отметим также структуры, приобретающие концептуальный характер благодаря воплощению двуплановости музыкального мышления, используемые как в сольных, так и в ансамблевых формах музицирования: мелодия/усуль и мелодия/бурдон, мелодия/усуль/бурдон.

Сравнивая соотношение ритм/метр с перечисленными выше структурными образованиями восточной монодии, возможно обнаружить ярко выраженное сходство как в использовании принципа неразрывного единства взаимодействующих различных планов, так и в аспекте их функциональной специфики. Всем упомянутым образованиям присуща бинарная двуплановая функциональная оппозиционность (неизменность – изменчивость, остинатность – вариативность, устой – неустой). Первоистоком соответствующей структурной организации является единство вертикально-горизонтальных соотношений, отражающих подобное же «единство многообразия» во взаимодействии внутреннего и внешнего планов восприятия и мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Слух Глинки // Асафьев Б. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 1. С. 289–328.
2. *Бершадская Т.* Лекции по гармонии. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1985. 240 с.
3. *Галицкая С., Плахова А.* Монодия: проблемы теории: исслед. М.: Academia, 2013. 320 с.
4. *Карцева Г.* Ритм как культурно-антропологический феномен: дис. ... д-ра филос. наук. М., 2004. 350 с.
5. *Лурия А.* Мозг и психические процессы. М.: МГУ, 1990. 330 с.
6. *Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений: учеб. пособие. М.: Музыка, 1967. 752 с.
7. *Тюлин Ю., Привано Н.* Теоретические основы гармонии: учеб. пособие. М.: Музыка, 1965. 276 с.
8. *Ульмасов Ф.* О многомерности пространственного структурирования в восточной монодии // Осор: Труды НИИ культуры и информации Минкультуры Республики Таджикистан. Душанбе: Ирфон, 2015. Вып. 2. С. 30–78.
9. *Харлап М.* Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 104 с.
10. *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.
11. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы: учеб. пособие. М.: Музыка, 1980. 296 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Slukh Glinki [Glinka's Ear]. Asaf'ev B. Izbrannye trudy [Selected Works]: in 6 vol. Moscow: USSR Academy of Sciences Press, 1952. Vol. 1. P. 289–328.
2. *Bershadskaya T.* Lektsii po garmonii [Lectures on Harmony]. Leningrad: Music Press, 1985. 240 p.
3. *Galitskaya S., Plakhova A.* Monodiya: problemy teorii [Monody: Problems of the Theory]. Moscow: Academia Press, 2013. 320 p.
4. *Kartseva G.* Ritm kak kul'turno-antropologicheskiy fenomen [Rhythm as a Cultural and Anthropological Phenomenon]: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. Moscow, 2004. 350 p.
5. *Luriya A.* Mozg i psikhicheskie protsessy [A Brain and Psychical Processes]. Moscow: Moscow State University, 1990. 330 p.
6. *Mazel' L., Tsukkerman V.* Analiz muzykal'nykh proizvedeniy [Analysis of Musical Works]: educational supply. Moscow: Muzyka Press, 1967. 752 p.
7. *Tyulin Yu., Privano N.* Teoreticheskie osnovy garmonii [Theoretical Bases of Harmony]: educational supply. Moscow: Muzyka Press, 1965. 276 p.
8. *Ul'masov F.* O mnogomernosti prostranstvennogo strukturirovaniya v vostochnoy monodii [On Multi-dimensional Spatial Structuring in Eastern Monody]. Osor: Trudy Nauchno-issledovatel'skogo instituta kul'tury i informatsii Ministerstva kul'tury Respubliki Tadzhikistan [Osor: Transactions of Research Institute of Culture and Information to The Republic of Tajikistan Ministry of Culture]. Dushanbe: Irfon Press, 2015. Issue 2. P. 30–78.
9. *Kharlap M.* Ritm i metr v muzyke ustnoy traditsii [Rhythm and Measure in Music of Oral Tradition]. Moscow: Muzyka Press, 1986. 104 p.
10. *Kholopova V.* Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX veka [Problems of Rhythm in the Works by Composers in the First Half of the XXth Century]. Moscow: Muzyka-Press, 1971. 304 p.
11. *Tsukkerman V.* Analiz muzykal'nykh proizvedeniy: Obschie printsipy razvitiya i formoobrazovaniya. Prostye formy [Analysis of Musical Works: General Principles for the Development and Formation. Simple Forms]: educational supply. Moscow: Muzyka Press, 1980. 296 p.

О МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ ВЕРТИКАЛИ И НЕКОТОРЫХ ФОРМАХ ЕЁ РЕАЛИЗАЦИИ В ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

В статье постулируется тезис о вертикали как одновременном соотношении элементов, которое является атрибутивным параметром структурирования любого музыкального процесса, включая монодический. Автор указывает, что все интонационно-логические связи, присущие музыке, формируются и функционируют в процессе человеческого восприятия и мышления, который сопутствует её воспроизведению (созданию) и слушанию. Вне этого процесса не обнаруживается автономных интонационных структур, порождаемых взаимодействиями

звуков. Исследователем дифференцируются два аспекта постижения указанного феномена: внутренний, относящийся к деятельности мозга, и внешний, обусловленный музыкальной практикой. Сопряжение упомянутых планов всегда осуществляется в одновременности. Внутренний план связан с обеспечением логической взаимосвязи между высотными элементами, координацией их процессуального становления, реализуемого посредством внешнего плана и выступающего основной функцией последнего. Взаимообусловленность и единство двух планов предполагают такой тип взаимодействия, при котором вертикальные и горизонтальные параметры существуют только в единстве, способствуя рождению осмысленной музыкальной процессуальности. Исходным репрезентантом данного взаимодействия является сопряжение метра и ритма, определяемое как метроритмическая вертикаль. Соизмеряющая и упорядочивающая функции метра здесь реализуются во внутреннем плане деятельности мозга, тогда как процессуальное развёртывание ритмических единиц концентрируется во внешнем плане музыкальной практики. Исследователем характеризуются различные формы моделирования структурных особенностей указанной вертикали в звуковысотной и ритмической сферах.

Ключевые слова: метроритмическая вертикаль, восточная монодия, внешний и внутренний планы восприятия и мышления, музыкальный процесс.

ABOUT METRIC AND RHYTHMICAL VERTICAL LINE AND SOME FORMS OF ITS IMPLEMENTATION IN EASTERN MONODY

The thesis about vertical line as the simultaneous correlation of the elements postulates in the article. This correlation serves as attributive parameter of structuring conformably to any musical process, including the monodic one. The author notes that all the intonation and logical connections inherent in music are formed and function in the process of perception and thinking, which attends to music reproduction (creation) and hearing. Over and above this process there are no discovered autonomous intonation structures that are raised by interactions of sounds. The researcher differentiates two aspects of the mentioned phenomenon comprehending. The internal aspect is relevant to the brain activity and the external aspect depends on music practice. The interaction of the named plans is always carried out in simultaneity. The internal plan is bound up with the implementation of the logical relationship between the pitch elements and the coordination their process formation. This formation is realized by means of the external plan and appears as the main function of the latter. The interconditionality and unity of these two plans assume the definite type of interaction; owing to it the vertical and horizontal parameters are only in unity which the birth of a meaningful music processing. The initial representative of this interaction is some attending of measure and rhythm that is defined as metric and rhythmical vertical line. The commensurating and regulating functions of measure are realized here in the internal plan of the brain activity, while processing deployment of rhythmical units is concentrated in the external plan of musical practice. The researcher characterizes the different forms of modeling as applied to structural features of the mentioned line in the pitch and rhythmical spheres.

Key words: metric and rhythmical vertical line, Eastern monody, external and internal plans of perception and thinking, musical process.

Ульмасов Фируз Абдушукурович
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки
Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова
Таджикистан, 734024, Душанбе
e-mail: firuz_ul@mail.ru

Ulmasov Firuz A.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music History and Theory
Tajik National T. Sattorov Conservatoire
Tajikistan, 734024, Dushanbe
e-mail: firuz_ul@mail.ru

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

ОСНОВЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ XVIII ВЕКА

Учение о гармонии относится к числу наиболее значимых отраслей современного музыкознания. Разработка этого учения берёт начало в эпоху античности, прежде всего, у пифагорейцев, которые обнаружили, что в основании музыкального благозвучия и совершенного Космического мироустройства лежат одни и те же числовые пропорции. Закономерности музыкальной гармонии в преддверии Нового времени исследовал Дж. Царлино, но ключевой фигурой для новоевропейской музыкальной науки стал Ж. Ф. Рамо, благодаря которому многообразие случайных звукосочетаний, возникающих в условиях полифонической фактуры, было сведено к небольшому числу унифицированных созвучий – аккордов. «Рамо впервые создал обобщённую систему строения аккордов, указав на наличие их разновидностей по обращениям» [5, с. 188].

Это было время стабилизации гармонической вертикали, которая обрела статус самостоятельного фактора, имеющего собственные законы. Теория Рамо, именуемая ныне учением об обращении аккордов, явилась следствием реальных изменений в практике создания и исполнения музыкальных произведений и стала действенным стимулом к последующей эволюции музыки нового гомофонного типа. В дальнейшем знания о музыкальной гармонии существенно обогатились благодаря работам зарубежных и отечественных исследователей. Однако, при всей детальной разработанности учения о гармонии, её взаимосвязь с мировоззренческими новациями рассматриваемого времени осознана недостаточно: законы гармонии принято понимать, главным образом, в узкопрофессиональном аспекте, как специфическую отрасль музыкальной грамматики, то есть изолированно от общего умонастроения конкретной эпохи.

В этой связи представляется целесообразным вновь обратиться к такому знакомому элементу музыкальной теории и практики, каким является классическое трезвучие. За последним музыкознание закрепило сугубо «технологический» статус, что препятствует поиску связей трезвучия с какими-либо идеями и мыслями, выходящими за рамки теории музыки. Между тем, фундаментальная роль, выполняемая трезвучием в музыкальном искусстве, позволяет предположить существование некоей скрытой идеи, носителем которой оно (трезвучие), по-видимому, является. Важно обнаружить связь классического трезвучия с мировоззренческими установками эпохи, показать, что за мнимой простотой этой гармонической структуры скрываются высокие общезначимые идеи. Вот почему необходимо рассмотреть основы классической гармонии в их соотнесённости с предшествующими нормами организации музыкальной вертикали, а также в их сопряжённости с представлениями о мироустройстве, которые преобладали в общественном сознании XVIII века.

Трезвучие, как известно, есть основополагающий элемент учения о гармонии; оно составляет основу мажоро-минорной ладовой системы, на которую опирается новоевропейское музыкальное мышление вплоть до настоящего времени. Вопреки всем попыткам представителей музыкального модернизма разрушить «устаревший» мажоро-минор, слух с неизменным удовлетворением воспринимает ладово организованные звучания и всячески противится попыткам установить господство 12-тоновости и атональности. По-видимому, «живучесть» мажоро-минора (и, соответственно, трезвучия) имеет под собой глубокие основания, к числу которых относятся, прежде всего, физиология и психология человека, определяющие его эмоциональные реакции на восприятие различных созвучий.

Структура трезвучия складывается из двух терций (несовершенных консонансов); крайние звуки при этом образуют интервал квинты, то есть совершенный консонанс. Такое сочетание (в отличие от увеличенного и уменьшённого трезвучий) характеризуется, прежде всего, благозвучием: его восприятие всегда вызывает у человека положительную эмоциональную реакцию, исключая ощущение слухового

дискомфорта. Однако известно, что терция, лежащая в основании трезвучия, обрела официальный статус консонанса только в преддверии Нового времени: на протяжении многих веков музыкальная теория отдавала предпочтение исключительно совершенным консонансам – октаве, квинте, кварте. Этот исторический факт закономерно вызывает недоумение, ведь слух человека всегда положительно реагирует на звучание терции. По-видимому, объяснение нужно искать не в сфере физиологии и психологии, а в области мировоззрения, которое всегда диктовало искусству как творческие цели, так и средства их достижения.

Приоритетное положение совершенных консонансов в музыке Средневековья и Возрождения не было случайным: они служили наиболее действенным средством создания музыкального образа небесного мира, звуковое совершенство которого противостояло несовершенству мира земного. Совершенный консонанс – не характерное для природы абсолютное благозвучие: в реальной действительности подобные созвучия практически отсутствуют (и в единовременном, и в последовательном звучании). Действительно, слух человека воспринимает звучание октавы, квинты, кварты как нечто неестественное, сверхприродное. Во многом это связано со значительным расстоянием между звуками, образующими такие консонансы; не случайно для характеристики их звучания используются термины «пустое», «жёсткое», «холодное» и др. «Квартовые и квинтовые интервалы не создают полного гармонического ощущения, оставляя впечатление пустоты» [5, с. 16]. Это качество отличает совершенные консонансы от терцовых и секундовых созвучий, которые преобладают в живом народном музицировании.

Специфика звучания совершенных консонансов имеет две стороны. Во-первых, как отмечалось выше, они звучат «пусто». Расстояние между звуками столь значительно, что слух ожидает его заполнения, отсюда – ощущение невесомости, нематериальности. У октавных и квинтовых созвучий словно бы отсутствует объём; это вызывает яркие ассоциации с плоскостными, почти бесплотными образами средневековых икон. Во-вторых, здесь отсутствует какая-либо эмоциональная окрашенность, что опять-таки выводит сознание слушателя за пределы реалий человеческой жизни. Совершенные консонансы, звучащие «отстранённо», «холодно», используются для воссоздания музыки Космоса или более отдалённых – сверхреальных – миров.

При этом следует учитывать, что связь совершенных консонансов с высшими реалиями имеет не только ассоциативный (субъективный), но и абсолютный, объективный характер. Последнее было доказано ещё пифагорейцами: выясняя зависимость высоты звука от длины звучащей струны с помощью монохорда, они дали музыкальной гармонии математическое обоснование. Научные эксперименты с монохордом показали, что совершенные консонансы имеют в своей основе пропорции простых чисел. Для чистой октавы необходимо делить струну в пропорции 1:2, для чистой квинты – 2:3, для кварты – 3:4. По-видимому, это открытие произвело достаточно сильное впечатление: названным числам пифагорейцы дали имя Божественной Тетрактис (т. е. Четвёрки), закрепив за ней функцию творения Вселенной.

Впоследствии совершенство рассматриваемых созвучий получило естественнонаучное подтверждение. Благодаря интенсивному развитию экспериментальной науки в XVII веке было открыто существование обертонов – естественных призвуков, образующихся за счёт колебания различных участков струны (или другого звучащего тела). Оказалось, что первыми из этих призвуков являются именно октава и квинта. Следовательно, совершенные консонансы не есть искусственный результат рациональной деятельности человека; они являются наиболее значимыми и доступными для слухового восприятия составляющими естественной структуры звука. «Лишь после многовекового художественного опыта уже вполне оформившееся гармоническое мышление получило новое освещение в музыкальной науке: обнаружилось, что деление струны, бывшее предметом исследования учёных с древнейших времен и достигавшееся искусственным путём (на монохорде), образуется при колебании само собой, порождая “гармонию”…» [5, с. 38–39].

Примечательно, что сфера совершенных консонансов в структуре обертонового ряда ограничена 4-м призвуком, то есть реальная акустическая природа звука соответствует мистическому числовому символизму пифагорейцев (у которых кварта требует отношения 3:4). Данное совпадение свидетельствует о единстве высших (математических) и естественных (лежащих в основании природы звука) закономерностей, а также о способности человеческого разума познавать эти закономерности и использовать их в практической и творческой деятельности. Тот факт, что сакральная математика античности, новоевропейские естественнонаучные эксперименты и реальный опыт практического музицирования достигли идентичных результатов, стал убедительным свидетельством высшей разумности мироустройства

и укрепил веру в наличие единых, Богом данных законов, равно действительных для всех уровней природного и человеческого бытия.

Это полностью отвечало главенствующему умонастроению рассматриваемой эпохи, когда в основу миропонимания была положена вера в высшую разумность мироустройства, в возможность достичь всеобщего счастья и благоденствия через познание законов Высшего Разума. Постичь упомянутые законы, сообразовать с ними свою жизнь и привести мир к состоянию высшей гармонии, – такую задачу решали естествоиспытатели, учёные, философы Просвещения. «Они воспринимали свой интеллектуальный прорыв прежде всего как вклад в священную миссию науки. Их научные открытия несли духовную победу, ибо прозревали божественную архитектуру мира и истинный космический порядок» [4, с. 253]. Аналогичную цель преследовали и представители классицизма, средствами искусства конструируя модели совершенного, разумно организованного мира, в рамках которого высшие, божественные закономерности совпадают с естественными законами природы. Создавая художественные образы идеального мира, классицизм алгеброй поверял гармонию, то есть опирался на разум, сближающий человека с Богом: «...подражание природе рассматривалось не как самоцель, а как священная сверхзадача искусства, состоящая не в простом копировании действительности, а в соответствии творческих проявлений высшим законам естественного бытия – законам столь же духовным, сколь органическим», – отмечает Л. Кириллина [1, с. 35]. Если в условиях повышенного эмоционального тонуса барочного искусства небесное и земное, божественное и человеческое начала находились в состоянии дисгармонии, то в искусстве классицизма эти две противоположные стороны мироздания уравновесили друг друга, составили нерасторжимое гармоничное единство как различные способы самореализации Разумного Божественного Первоначала.

Стремление воссоздавать звуковые образы реальности воплощалось в сфере музыки различными путями. Одним из таких путей стало кардинальное изменение статуса терцовых созвучий. Основу гармонии классицизма составили трёх- и четырёхзвучные аккорды, построенные по терцовому принципу, а музыкальная теория включила терцию в число официально признанных консонансов: «...не только кварты и квинты, но и терции приобрели права консонирующих норм настройки» [5, с. 37]. Это мотивировалось музыкально-«технологическими» и мировоззренческими предпосылками: включение терции в число общепризнанных консонансов явилось следствием научных и творческих задач, которые на заре Нового времени влекли человечество к познанию и освоению природы – в том числе, средствами искусства. Так, музыка успешно решала названную задачу во многом благодаря терцовому строению аккордов, образующих гармоническую вертикаль. Данное утверждение относится не только к мажорному и минорному трезвучиям, но и ко всему многообразию консонирующих и диссонирующих, устойчивых и неустойчивых аккордов, основой которых служила терция.

В отличие от совершенных консонансов, на протяжении многих столетий призванных воссоздавать совершенство небесного мира, терция как несовершенный консонанс стала звуковым символом несовершенства мира земного. Использование терцовых созвучий позволило заполнить «пустоту», преодолеть «невесомость» октавы и квинты, сообщить классическим аккордам такие качества, как тяжесть, весомость, объёмность, тем самым «удостоверив» материальность музыкального образа. «Аккорд, как звуковой комплекс, уже приобретает характер “гармонического тела”, обладающего объёмом, формой и весомостью» [5, с. 53]. Преобладание таких аккордов в музыке классического стиля соответствовало изменениям, произошедшим в сфере изобразительного искусства, где объёмные, подчеркнуто телесные персонажи новоевропейских живописцев вытеснили бесплотные, невесомые образы Средневековья.

Есть и другое общеизвестное обстоятельство, позволяющее считать терцию своеобразной «визитной карточкой» новоевропейской гармонии: в отличие от октавы, квинты и кварты, несовершенные консонансы (терция и её обращение – секста) имеют по две разновидности, каждая из которых обладает специфической эмоциональной окрашенностью. При этом большая и малая терции воспринимаются слухом как единство противоположных начал – мужества и женственности, активности и пассивности, радости и печали. Преобладание больших или малых терций определяет характер эмоционального содержания музыки, а эмоции относятся исключительно к сфере человеческого существования. Вот почему сообщаемое этими созвучиями качество эмоциональной «определённости» является важным свидетельством жизненности, человечности образов новоевропейской музыки.

Включение терции в число официально признанных консонансов означало вовлечение человека с его эмоциями, чувствами, страстями, аффектами в сферу музыкального искусства. Тем самым музыка в XVIII столетии окон-

чательно «спустилась» с небес на землю, и её главными темами стали природа и человек. Терцовые созвучия позволяли музыкантам воссоздавать не только совершенство небесного мира или звуковое многообразие природы, но, главным образом, – динамику человеческой внешней и внутренней жизни. «Как классика, так и классицизм XVIII века – это искусство *о человеке и для человека*» [1, с. 38]. Следовательно, новые творческие устремления обусловили приоритетное положение несовершенного консонанса – терции – и аккордов, имеющих терцовое строение. Терция стала структурным основанием трезвучия – наиболее специфического и наиболее значимого элемента классической гармонии. Его высокий статус подтверждается как естественными, так и мистическими аргументами – структурой обертонового ряда и положениями древнего числового символизма.

В структуре обертонового ряда область совершенных консонансов, как отмечалось выше, охватывает первые четыре обертона. Большая и малая терции образуются благодаря 5-му и 6-му призвукам соответственно, в результате чего формируется мажорное трезвучие. Заметим, что последнее использовалось в музыкально-творческой практике задолго до открытия обертонового ряда. Иными словами, структура вошедшего в музыкальный обиход трезвучия с открытием обертонов получила естественнонаучное обоснование. Совершенство структуры трезвучия стало одним из свидетельств высшей разумности мироустройства и способствовало укреплению веры в Божественный Высший Разум: «…альфа и омега классической музыки – это, бесспорно, мажорное трезвучие, заключённое в натуральном звукоряде и обладающее, в силу своего природно-божественного происхождения, высшей эстетической и этической ценностью», – указывает Л. Кириллина [2, с. 17]. «Природно-божественное происхождение» трезвучия подтверждается и древним числовым символизмом. Тот факт, что терции образуются 5-м и 6-м обертонами, удивительным образом совпадает с результатами акустических опытов пифагорейцев, согласно которым большая терция требует отношения 4:5, малая – 5:6. Таким образом, и обертоновый ряд, и математические пропорции закрепляют за терциями числа 5 и 6, что выводит символический числовой ряд за рамки Божественной Тетраксис в сферу бытия природы и человека. Согласно учению пифагорейцев, первым числовым символом материальности является 4 – число природы (4 первоэлемента, стороны света, времени года и т. д.). Аналогичным образом трактует данное число и Платон. В его сакральной геометрии исходным «кирпичиком» материальности является тетраэдр – простейшая объёмная геометрическая фигура, то есть первое тело, имеющее в своей основе 4 точки (3 точек для построения объёмной фигуры недостаточно). «Тетраэдр представляет собой общую концепцию системы миротворения. Эта фигура получается при эманации и взаимодействии четырёх точек» [3, с. 73].

Что же касается последующих чисел, то 5 и 6 обнаруживают символическую сопряжённость со сферой бытия человека. Пятиконечная звезда или пентаграмма – защитный знак, на протяжении многих веков использовавшийся мистиками всего мира: «Равносторонняя звезда представляет микрокосм, пять оконечностей человеческого тела…» [3, с. 604]. Число 6, в свою очередь, знаменует единство двух треугольников с разнонаправленными вершинами, шестиконечную звезду – гексаграмму, которую называют звездой Давида или печатью царя Соломона. Гексаграмма (как и пентаграмма) относится к сфере общечеловеческих символов; она обозначает гармонию, единство и равновесие двух противоположных начал – высокого и низкого, божественного и земного, мужского и женского. Кроме того, 6 рассматривается как символ равновесия духовного и физического начал, присущего здоровому, гармоничному человеку: «...пентаграмма представляет обычного человека; гексаграмма символизирует человека совершенного. Это мистический знак совершенномудрого Царя Соломона» [3, с. 511]. В наиболее обобщенной интерпретации гексаграмма – визуальный образ тождественности макрокосма и микрокосма, Космоса и человека, символ гармонии мироздания. «Гексаграмма обычно рисуется с одним белым, а другим чёрным треугольником, что показывает духовный и материальный аспекты бытия. <…> Дух символизируется верхней точкой, а материя – нижней» [3, с. 507].

Как и гексаграмма, трезвучие включает в свою структуру две различные терции – два элемента, полярных в символическом и эмоциональном плане. Следовательно, трезвучие также содержит в себе единство–противоречие противоположных начал. Вот почему трезвучие, подобно гексаграмме, следует рассматривать как своего рода «формулу» или символ гармонии мира. В рамках трезвучия два несовершенных терцовых консонанса символизируют два противоположных начала реального мира – мужское и женское, активное и пассивное, и т. д. В сумме же две несовершенные терции дают совершенство квинты, порождая абсолютную

гармонию. Структура трёх- и четырёхзвучных (развёрнутых) аккордов, включающих совершенные и несовершенные консонансы, позволяет утверждать: перед нами – звуковой образ единства–противоречия небесного и земного, божественного и человеческого начал. В первом случае совершенная квинта противостоит несовершенным терциям, во втором – совершенство октавы, квинты и кварты противостоит несовершенству терций и сексты. Оба вида рассматриваемых созвучий демонстрируют обобщённый образ идеального мира, в котором нет места для хроматизмов и диссонансов. Это полностью отвечало умонастроению эпохи, постигавшей законы гармонии мира и абстрагировавшейся от его негативных аспектов.

Искусство классицизма в полной мере реализовало устремлённость к созданию подобных образов, чему во многом способствовало трезвучие. И небольшие, и крупные произведения данной эпохи неизменно завершаются утверждением трезвучия, что объясняется не только положительной оценкой его звучания, воспринимаемого человеческим слухом как благозвучие. Структурное и акустическое совершенство завершающего аккорда позволяет зафиксировать в сознании слушателей образ Божественной гармонии мироздания, торжество гармонии над хаосом, разума над инстинктами. Следовательно, трезвучие с полным основанием можно считать звуковым аналогом общечеловеческих символов – гексаграммы или даосского двуединства Инь-Ян.

Но, в отличие от видимых, визуально воспринимаемых символов, трезвучие – символ звуковой, а потому в его содержании оказывается доминирующим эмоциональный аспект. Трезвучие есть образ гармонии как единства–противоречия оптимизма и пессимизма, жизнеутверждения и жизнеотрицания, радости и печали, и т. д. Преобладание эмоционального аспекта позволяет музыке наилучшим образом решать главную задачу искусства – запечатлевать не только миропонимание, но, прежде всего, мироощущение своей эпохи. Конечно, нельзя исключать наличие названного аспекта у визуальных символов, поскольку направление (вершины треугольника) и цвет также являются носителями эмоциональной информации. Однако звуковой символ, без сомнения, обладает в этом плане гораздо более широкими возможностями.

В заключение следует констатировать: трезвучие есть обобщённый звуковой образ гармонии мира, а следовательно, один из фундаментальных символов человечества. Мировоззренческий, психологический, музыкально-технологический статус трезвучия обеспечивается единством трёх факторов – естественных законов музыкальной акустики, абсолютных в своей объективности законов Высшего Разума и особенностей слухового восприятия человека. Универсальность трезвучия, удостоверяемая этими факторами, соответствует мировоззренческим установкам XVIII века, преклонявшегося перед Божественным Разумом и обожествлявшего разум человеческий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: исслед.: в 3 ч. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. Ч. I. 192 с.
2. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: исслед.: в 3 ч. М.: Композитор, 2007. Ч. II. 224 с.
3. *Неаполитанский С., Матвеев С.* Сакральная геометрия. СПб.: Изд-во Института метафизики, 2006. 632 с.
4. *Тарнас Р.* История западноевропейского мышления. М.: Крон-Пресс, 1995. 448 с.
5. *Тюлин Ю.* Учение о гармонии. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1966. 224 с.

REFERENCES

1. *Kirillina L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka [Classical Style in Music of the XVIIIth – early XIXth Century]: research work: in 3 vol. Moscow: Moskow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1996. Vol. I. 190 p.
2. *Kirillina L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka [Classical Style in Music of the XVIIIth – early XIXth Century]: research work: in 3 vol. Moscow: Kompozitor Press, 2007. Vol. II. 224 p.
3. *Neapolitanskiy S., Matveev S.* Sakral'naya geometriya [Sacred Geometry]. St. Petersburg: Institute of Metaphysics Press, 2006. 632 p.
4. *Tarnas R.* Istoriya zapadnoevropeyskogo myshleniya [History of West European Thinking]. Moscow: Kron-Press, 1995. 448 p.
5. *Tyulin Yu.* Uchenie o garmonii [The Teaching on Harmony]. The 3rd revised and supplemented edition. Moscow: Muzyka Press, 1966. 224 p.

ОСНОВЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ XVIII ВЕКА

Автор статьи указывает, что основой классической гармонии являются аккорды, имеющие терцовое строение, основополагающим её элементом служит трезвучие. В наши дни трезвучие (как и другие аккорды) трактуется в узкоспециальном, «технологическом» аспекте; мировоззренческая составляющая трезвучия осознана недостаточно. Исходя из этого, представляется целесообразным рассмотреть трезвучие и его структурную основу – интервал терции – в контексте миропонимания определённого времени. Произошедшее в XVIII веке изменение статуса терции, включённой в число общепризнанных консонансов, можно считать следствием новых научных и художественно-творческих устремлений к познанию природы и человека. Терция, будучи несовершенным консонансом, становится одним из основных элементов музыкального языка, позволяющих отобразить несовершенство земного мира. Трезвучие складывается из двух терций, противоположных в акустическом и смысловом отношениях. Суммой этих несовершенных консонансов выступает совершенный консонанс квинты; так формируется образ единства–противоречия высокого и низкого, небесного и земного, божественного и человеческого начал. По мнению исследователя, трезвучие можно рассматривать как звуковой образ гармонии мира, аналогичный общезначимым древним символам – гексаграмме или даосскому двуединству Инь-Ян.

Ключевые слова: классическая гармония, трезвучие, совершенный и несовершенный консонансы, терция, квинта.

FUNDAMENTALS OF CLASSICAL HARMONY IN THE CONTEXT OF THE XVIIIth CENTURY WORLD OUTLOOK

The author of the article notes that chords with the interval structure of thirds are the basis of classical harmony, and its fundamental element was the triad. In our days, the triad (as well as other chords) is to be interpreted in highly specialized and technological aspect; world-outlook component of the triad has been underestimated. Hence it seems appropriate to consider the triad (and the interval of thirds being its structural basis) in the context of the world outlook of the different time. The change of the third's status and its inclusion in the generally accepted number of consonances that occurred in the XVIIIth century is considered to be the consequence of new scientific and artistic aspirations for studying of man and nature. The third being an imperfect consonance has become one of the leading means conformably to music language that are assist to represent the imperfection of the terrestrial world. The triad consists of two thirds as the opposite elements in acoustic and semantic relations. The sum of these imperfect consonances is the perfect consonance of the fifth; so the image of unity and contradiction of high and low, heavenly and earthly, divine and human sources is formed. In the researcher's opinion the triad can be viewed as a sound image of harmony of the world, analogous to such universal ancient symbols as the hexagram or the Taoist one-in-two unity of Yin and Yang.

Key words: classical harmony, triad, perfect and imperfect consonances, third, fifth.

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

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

Т. Э. БАТАГОВА
Московский государственный институт культуры

КОМПОЗИТОРСКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА В СЕВЕРНОЙ ОСЕТИИ 1920–1930-х ГОДОВ

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ научного проекта № 16-04-50044

Актуальной формой развития академической музыкальной культуры в Северной Осетии послереволюционных лет, подобно некоторым другим национальным республикам, выступила практика композиторского фольклоризма. Ещё в первых опытах сочинения, относящихся к дореволюционному времени, владикавказские авторы практически полностью опирались на фольклорную интонационно-стилевую основу. Так, в оркестровых миниатюрах «владикавказского Паганини», балкарского скрипача и преподавателя Султанбека Абаева (1845–1888), созданных в 1880-е годы («Утро в горах», «Горский марш», «Обедня»), использовался музыкально-фольклорный материал. Записи и обработки городских песен на слова основоположника осетинской литературы К. Хетагурова явились начальным этапом композиторской и просветительской деятельности осетинских музыкантов А. Бацазова, Т. Габуева, А. Аликова, Б. Галаева в первом десятилетии XX века.

Учитель осетинского языка и пения Ардонской духовной семинарии Т. Габуев присоединял стихи К. Хетагурова к уже известным и вновь сочиняемым мелодиям, распространяя эти песенные опыты среди своих учеников. «Впервые песни Коста прозвучали в исполнении хора семинаристов, который был любимым детищем Габуева. Отсюда они широко разошлись по всей Осетии, стали достоянием народа», – утверждал первый осетинский актёр и режиссёр Б. Тотров [5, с. 28]. Заслугой А. Бацазова явилось создание нотного сборника «Осетинские звуки» (1905), включающего в себя девять песен на стихи К. Хетагурова и три народные осетинские песни в авторской двухголосной аранжировке. По словам осетинского филолога Б. Алборова, «Бацазов, будучи учителем семинарии, очевидно, пропагандировал среди учащихся свои мотивы (песенные обработки. – Т. Б.). Его ученики и ученики других преподавателей пения в семинарии, например, Габуева, стали, по окончании, в должности народных учителей, прививать эти мотивы учащимся массовой школы» [1, с. 15].

В процессе освоения европейских композиторских традиций национальными музыкантами ведущее место отнюдь не случайно заняли жанры сольной/хоровой песни и инструментальной пьесы, основанные на фольклорном материале. Осетинские музыканты, включаясь в процесс модернизации художественной жизни, осваивали новые для национальной культуры музыкальные специальности – хормейстера, концертирующего певца, музыканта-инструменталиста и т. п. Совмещая в одном лице несколько профессий, эти музыканты, с одной стороны, стремились реализовать собственные творческие амбиции, с другой, – откликались на запросы времени: речь шла о пропаганде народного творчества в период роста национального самосознания, утверждения европейских художественных ценностей и формирования национальной музыкальной культуры академического типа.

В концертах, дивертисментах и спектаклях начала XX века выступал первый осетинский оперный певец и композитор Ахполат Аликов (1877–1949). В его репертуаре были представлены арии, романсы русских и зарубежных композиторов, а также осетинские народные песни, их аранжировки и собственные вокальные сочинения А. Аликова. Артист концертировал не только во Владикавказе, но и в Тифлисе, Баку, Харькове, Ростове-на-Дону, Киеве, Одессе, Москве, Петербурге. Тогда же (1902–1903 годы) во Владикавказе в исполнении гимназического хора звучали хоровые обработки осетинских народных песен, выполненные пианистом, дирижёром, композитором Павлом Мамуловым (1881–1929). Как вспоминали участники хора, «в летние каникулы 1902 года группа учащихся старших классов владикавказской гимназии,

во главе со студентом Петербургской консерватории Павлом Богдановичем Мамуловым, составила хоровой кружок. <…> Записанные П. Б. Мамуловым и им же положенные на четыре голоса песни мы быстро осваивали <…> Вскоре хор был готов к концерту, и летом 1902 года осетинская народная песня впервые зазвучала с концертной эстрады» [2, с. 207]. В 1910-е годы к инструментальным обработкам осетинских народных мелодий обратился Борис Галаев (Аслан-Гирей Галати, 1889–1976), служивший на протяжении Первой мировой войны капельмейстером Терской дивизии действующей Кавказской армии.

Помимо указанных композиторских опытов, начиная с последней трети XIX века, спорадически осуществлялась письменная и аудиофиксация национальной фольклорной музыки. В 1883 году М. Ипполитовым-Ивановым, путешествовавшим по Военно-Грузинской дороге, была нотирована мелодия осетинской лезгинки, в 1885 году С. Танеевым в Кабарде – мелодии трёх осетинских песен; в 1902 году Д. Аракишвили записал «Песню о Татэ» и мелодию кругового танца. В период с 1907 по 1910 годы акционерное общество «Граммофон» записало на грампластинки осетинские народные песни и танцевальные наигрыши.

Осознание и творческое освоение национальных музыкально-фольклорных богатств выступало доминантной тенденцией в процессе формирования новой культурной действительности советского периода. Культурное строительство вбирало в себя не только масштабные кампании по ликвидации безграмотности, развитию национального просвещения, формированию новой интеллигенции, но и работу, связанную с поддержкой национальной культуры. В Осетии (которая с 1921 года являлась частью Горской Советской Республики, затем, с 1924-го, была наделена статусом автономной области) вопросами просвещения и культуры занимались с энтузиазмом и энергией, соответствующими духу времени. Специалисты Владикавказского (Осетинского) окружного ревкома, прежде всего – отдела народного образования (Наркомобраза) и подотдела искусств, развернули активную, многогранную идеологическую и художественно-просветительскую работу. Такие мероприятия, как концерты-митинги, живые журналы, лекции в клубах, были направлены на приобщение к искусству широких масс, пропаганду новых социально-эстетических и традиционных национально-художественных ценностей.

Созданное в 1919 году Осетинское историко-филологическое общество разработало «Программу и способы собирания памятников осетинского народного творчества». На заседаниях общества представители национальной интеллигенции обсуждали проекты учреждения музыкальных учебных заведений, вопросы подготовки учителей пения, систематического собирания музыкально-фольклорного материала, функционирования хоровых коллективов. Участники дискуссий подчёркивали, что в деле сохранения народной песни, помимо общественности, должно принимать участие государство. По мнению Н. Шахназаровой, 1920-е годы – период «постепенного осознания утопичности идеи мировой революции и слияния наций и, следовательно, значимости национального фактора» [5, с. 87]. Исходя из этого, руководством Горской республики всячески поддерживались организация национальных музыкально-исполнительских коллективов, фольклорные экспедиции, исследования.

В 1920 году при Осетинском отделе народного образования был организован смешанный хор под управлением П. Стефановского. Репертуар названного хора состоял преимущественно из осетинских народных и революционных песен, аранжированных руководителем-хормейстером. Выступления хора ознаменовали начало первой волны композиторского фольклоризма в Осетии. На протяжении 1920–1922 годов Стефановский записывал и обрабатывал для смешанного хора мелодии осетинских народных песен, включая их в концертные программы своего коллектива. Пресса акцентировала положительные стороны его деятельности, несмотря на то, что в среде музыкантов было распространено скорее критическое отношение к художественному уровню обработок и исполнительской манере хора.

В этот же период Северо-Осетинский институт краеведения инициировал работу, осуществляемую композиторами П. Б. Мамуловым (с 1920 по 1925 годы) и В. И. Долидзе (с 1925 по 1928), по собиранию осетинского музыкального фольклора. П. Мамулов записал около 50 фольклорных мелодий, переложив некоторые из них для смешанного хора a cappella или в сопровождении фортепиано. Такие обработки, как «Беккузарон-Битарон», «Айс æй, анæз æй», и сегодня входят в репертуар хоровых коллективов. Композитор также сочинил «Осетинские эскизы» – пьесу для симфонического оркестра, основанную на фольклорных мелодиях. Теоретические соображения относительно проведённых изысканий были представлены П. Мамуловым в статье «Осетинская народная музыка», опубликованной в I выпуске «Известий Осетинского института

краеведения» (1925). Грузинский композитор В. Долидзе вёл фольклорно-полевую работу в Северной и Южной Осетии, записав 215 мелодий и подытожив свою деятельность двумя аналогичными статьями (1926). На основе осетинского фольклора композитор создал оркестровую сюиту «Осетинские танцы», включающую в себя «Джигитовку», «Ханты цагъд», «Кайсын», «Хонга кафт» и другие обработки. Осетинский фольклор был положен в основу неоконченной оперы В. Долидзе «Замира» – её фрагменты ставились во Владикавказе (1928) и Тбилиси (1930). Помимо этого, командированный из Ленинграда Государственным институтом истории искусств Б. Галаев в 1928 – начале 1930-х годов совершил несколько фольклорных экспедиций по Осетии, осуществив запись на фонограф 600 мелодий, собрав обширные сведения о песнях, исполнителях, музыкальных инструментах, проведя фотографирование народных музыкантов и их инструментов.

На протяжении 1920–1930-х годов, когда «...справедливо утверждается роль традиций для композиторского творчества и многое делается для их сохранения и возвышения» [5, с. 85], преобладающими жанрами национальной музыки становятся песенно-хоровые обработки, инструментальные (нередко оркестровые) пьесы и сюиты на фольклорной основе. Как правило, автор подобного сочинения «...не порывает связи с оригиналом, заставляя помнить о нём, причём иногда даже фиксируя это в названии части или произведения, не только не скрывая связи с источником, но иногда даже заботясь о том, чтобы подчеркнуть это обстоятельство» [3, с. 158].

Чутко отзываясь на запросы эпохи, осетинские музыканты проявляли себя максимально разносторонне. В сложных условиях культурного строительства каждый музыкально грамотный специалист оставался «штучным» явлением, совмещая, вследствие этого, несколько смежных видов деятельности. Одни успешно справлялись с ролями композитора, фольклориста, хормейстера; другие – композитора, теоретика, администратора; третьи – композитора, педагога, исполнителя... Оставаясь в русле композиторского фольклоризма, первопроходцы-музыканты проводили огромную творческую работу. Так, П. Мамулов не только собирал фольклор, создавал хоровые обработки, но и преподавал в учебных заведениях Владикавказа, руководил хором в педагогическом техникуме, на рабфаке, дирижировал городским симфоническим оркестром (1918–1929). Композитор Е. Колесников в 1920-е годы выступал как солист-певец, работал преподавателем музыки, в 1930-е руководил оркестром народных инструментов, Ансамблем песни и пляски Северо-Осетинского дворца пионеров (1935). Солист хора Радиокомитета А. Тотиев собирал фольклор, сочинял песни, обработки, выступал с концертами, занимался общественной деятельностью. Композитор и оперный певец А. Аликов возглавлял Ансамбль осетинской музыки при Радиокомитете (1935). Композитор и скрипач А. Поляниченко играл в симфоническом оркестре, заведовал музыкальной частью Драмтеатра, преподавал в музыкальной школе. Л. Кулиев сочинял музыку, руководил кружками художественной самодеятельности, Ансамблем народных инструментов Радиокомитета. Композитор Т. Кокойти руководил ансамблем народных инструментов (1931), основал Северо-Осетинский государственный ансамбль песни и пляски (1938). Б. Галаев явился основателем и художественным руководителем Ансамбля песни и пляски Южной Осетии (1938). И этот список творчески одарённых и социально активных профессиональных музыкантов Осетии далеко не полон.

Подводя итоги, подчеркнём, что вся многообразная деятельность осетинских композиторов в 1920–1930-е годы протекала под знаменем фольклоризма. Расшифровки и исследовательские изыскания, выполненные в упомянутый период, на протяжении многих лет служили методологическими ориентирами и неиссякаемыми «источниками» музыкального материала для композиторов разных поколений. Воссоздавая многообразные формы существующих музыкальных традиций в полевых записях и собственных опусах, накапливая базу «этнохудожественных элементов», композиторы-фольклористы 1920–1930-х подготовили приход осетинской «второй фольклорной волны» (1950–1970-е годы), когда работа с фольклором вновь приобрела сокровенный смысл.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алборов Б.* Изучение и гармонизация осетинских народных песен // Алборов Б. Некоторые вопросы осетинской филологии. Владикавказ: Издат.-полиграф. предприятие им. В. Гассиева, 2005. Кн. 2. С. 7–62.
2. *Атаров К., Атаров И.* Нам помог Коста // Коста Хетагуров: Сборник памяти великого осетинского поэта. М.: ОГИЗ, 1941. С. 207.
3. *Милка А.* О двух принципах преломления фольклора (На примере творчества С. Слонимского) // Музыка в социалистическом обществе: сб. ст. Л.: Музыка, 1977. Вып. 3. С. 156–169.
4. *Тотров Б.* Из воспоминаний актера. Дзауджикау: Госиздат Сев.-Осет. АССР, 1952. 99 с.
5. *Шахназарова Н.* История советской музыки как эстетико-идеологический парадокс // Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики; Воспоминания о семье. М.: ГИИ, 2016. С. 80–89.

REFERENCES

1. *Al'borov B.* Izuchenie i garmonizatsiya osetinskikh narodnykh pesen [Studying and Harmonization of Ossetic Folk Songs]. Al'borov B. Nekotorye voprosy osetinskoy filologii [Some Problems of Ossetic Philology]. Vladikavkaz: V. Gassiev Publishing-Printing House, 2005. Vol. 2. P. 7–62.
2. *Atarov K., Atarov I.* Nam pomog Kosta [Kosta Helped Us]. Kosta Khetagurov: Sbornik pamyati velikogo osetinskogo poeta [Kosta Hetagurov: Collection in Memoriam of the Great Ossetic Poet]. Moscow: OGIZ Press, 1941. P. 207.
3. *Milka A.* O dvukh printsipakh prelomleniya fol'klora (Na primere tvorchestva S. Slonimskogo) [About Two Principles of Folklore Refraction (By the Example of S. Slonimskiy's Work)]. Muzyka v sotsialisticheskom obschestve [Music in the Socialist Society]: collected articles. Leningrad: Muzyka Press, 1977. Issue 3. P. 156–169.
4. *Totrov B.* Iz vospominaniy aktyora [From the Actor's Memories]. Dzaudzhikau: Gosizdat Press of the North Ossetic ASSR, 1952. 207 p.
5. *Shakhnazarova N.* Istoriya sovetskoy muzyki kak estetiko-ideologicheskiy paradoks [The History of Soviet Music as Aesthetic and Ideological Paradox]. Shakhnazarova N. Problemy muzykal'noy estetiki; Vospominaniya o sem'e [Problems of Musical Aesthetics; Memoires about Family]. Moscow: State Institute of Art Criticism, 2016. P. 80–89.

КОМПОЗИТОРСКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА В СЕВЕРНОЙ ОСЕТИИ 1920–1930-х ГОДОВ

В статье освещаются малоизученные страницы истории академической музыкальной культуры Северной Осетии 1920–1930-х годов. Отдельные ростки композиторского фольклоризма, опирающегося на своеобразную систему взаимоотношений художника с народным творчеством, наблюдались в осетинской музыке упомянутой традиции ещё на протяжении дооктябрьского периода, когда были осуществлены первые опыты изучения, записи и обработки национального песенно-инструментального фольклора. В первые годы советской власти, на заре культурного строительства, фольклорная обработка (песни или инструментального наигрыша) воспринималась осетинскими музыкантами как оптимальная модель авторского творчества, при помощи которой протекало освоение европейских музыкально-художественных форм. Показательным явлением, по мнению автора статьи, было «музыкально-этнографическое постижение» культурной самобытности родного края – процесс, который в 1920–1930-е годы охватил практически всех профессиональных музыкантов Северной Осетии. При этом исследовательские устремления и собирательская работа сочетались у композиторов П. Мамулова, Б. Галаева, А. Аликова, Е. Колесникова, А. Тотиева, Т. Кокойти с активным сочинением музыки, исполнительской, организаторской и публицистической деятельностью, что позволило создать прочный фундамент для дальнейшего развития национального профессионального музыкального искусства.

Ключевые слова: композиторы Северной Осетии, национальный фольклор, фольклорная обработка, композиторский фольклоризм.

COMPOSER'S FOLKLORISM AS A FACTOR OF DEVELOPMENT AS APPLIED TO MUSICAL PROFESSIONALISM IN NORTH OSSETIA OF THE 1920–1930s

The article elucidates insufficiently known explored pages of academic musical culture history of North Ossetia in the 1920–1930s. The separate shoots of composer's folklorism resting upon the peculiar system of an artist and folklore relationships, were observed in the Ossetic musical culture of the mentioned tradition as far back as pre-October period, when the first attempts of studying, recording and arrangements of national song and instrumental folklore were made. In the first years of Soviet power, at the dawn of cultural building, the folklore arrangement was taken by Ossetic musicians as the best model of the author's creative work, by means of which the European musical and artistic forms were assimilated. In the author's opinion the significant phenomenon was «the musical-ethnographic comprehending» of cultural originality with respect to their native land. This process involved almost all the professional musicians of North Ossetia during the 1920–1930s. Moreover the composers P. Mamulov, B. Galaev, A. Alikov, E. Kolesnikov, A. Totiev and T. Kokoity combined research interests and collecting work with composing of music, performing, organizational and teaching activities. It was favoured making a solid foundation for the further development of national professional music art.

Key words: composers of North Ossetia, Ossetic folklore, folklore arrangement, composer's folklorism.

Батагова Татьяна Эльбрусовна
доктор искусствоведения, профессор кафедры оркестрового дирижирования
Московский государственный институт культуры
Россия, 141406, Химки
e-mail: batagon@mail.ru

Batagova Tatyana E.
Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Orchestral Conducting
Moscow State Institute of Culture
Russia, 141406, Khimki
e-mail: batagon@mail.ru

Е. Г. ОКУНЕВА
Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

ПАРАДИГМА НОВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ: О ВОСПРИЯТИИ ТВОРЧЕСТВА А. ВЕБЕРНА В НАЧАЛЕ 1950-х ГОДОВ

В истории музыки найдётся немало примеров, когда творчество композитора, едва известное при жизни или полностью забытое после смерти, заново открывалось потомками. Джезуальдо, Вивальди, Сати... – список может быть продолжен изрядным количеством имён. Фигура Антона Веберна занимает в этом ряду особое место. Скромный ученик и последователь Шёнберга, долгое время пребывавший в тени своего великого учителя, после Второй мировой войны был возвеличен композиторами-авангардистами, которые провозгласили наследие Веберна высшим достижением музыкального искусства XX века. Молодое поколение, обнаружив в указанном наследии потенциальные возможности для создания новой грамматики и синтаксиса, именовало Веберна «отцом сериализма».

Посмертную славу композитора, как, впрочем, и скорость, с которой он обрёл культовый статус, объяснить непросто. Сочинения Веберна довольно редко исполнялись после войны, а печатные партитуры его произведений были труднодоступны. Путь к постижению этой музыки лежал через её кропотливое аналитическое изучение, которое позволяло воспринять в первую очередь технические новшества Веберна. Цель настоящей статьи – проследить, как формировался новый взгляд на Веберна, какие импульсы дало его творчество европейским композиторам-сериалистам[1].

Заинтересованное отношение к Веберну после войны было во многом спровоцировано книгой влиятельного французского музыковеда Рене Лейбовица «Шёнберг и его школа: современная стадия музыкального языка» (1947). В этой книге содержалось обстоятельное аналитическое исследование музыки Веберна, а также оценивалась его роль для будущего музыкального искусства. Веберн рассматривался как «воплощение самой радикальной стороны Шёнберга» и композитор, обратившийся к «решению самых фундаментальных проблем развития музыки». Сравнивая двух шёнберговских учеников, Лейбовиц писал: «…в то время как гений Берга всегда стремился установить связь между открытиями Шёнберга и прошлым, используя "ретроактивные" элементы в шёнберговской работе, гений Веберна был озабочен возможностями для будущего, заложенными в этой работе, и преуспел в проектировании её наиболее новых и радикальных элементов» [9, p. 210, 251, 190]. Для Лейбовица творчество Веберна в своей чистоте, экономии средств, лаконизме, строгости, пронизанности тишиной, в желании явить внутренний смысл музыки представляло новую фазу развития серийности. Показательно, что аналитические штудии Лейбовица акцентировали в первую очередь конструктивные элементы веберновской техники (формы проведения серийных рядов, симметрию и др.), а также свойства музыкального материала (изолированность звуков, новые возможности Klangfarbenmelodie). Авторитет французского музыковеда в ту пору был необычайно велик. Неудивительно, что по прибытии в Дармштадт (1948) Лейбовиц способствовал изменению духовной атмосферы курсов. В значительной степени благодаря его усилиям новая музыка позднее ассоциировалась исключительно с серийностью.

С апологией 12-тонового метода в тот же период выступил другой крупный мыслитель – Теодор Адорно, опубликовавший в 1949 году знаменитый труд «Философия новой музыки». Отношение немецкого философа к Веберну заметно отличалось от лейбовицевского своим негативизмом при совпадении ряда существенных характеристик. Адорно усматривал в веберновских сочинениях излишнюю фетишизацию материала, полагая, что композитор в поздний период увлёкся «чистой сущностью» рядов и вообще перестал создавать музыкальные образы. Серийную систему, разработанную для упорядочивания хроматического письма, Веберн, по мнению Адорно, превратил в самоцель, достигнув полной «неотличимости ряда от композиции» [1, с. 190].

Значение трудов Лейбовица и Адорно для сериалистов было огромно, хотя многие из молодых композиторов находились в явной оппозиции к упомянутым авторитетам и не при-

знавали их влияний. По прошествии времени, однако, здесь многое воспринимается в новом свете. Прежде всего, в обеих книгах содержалась попытка *отделить* Веберна от Шёнберга, и дальнейшие усилия сериалистов в этом направлении привели к «перевороту», закончившемуся, как известно, тем, что «сын занял трон отца» (выражение Адорно). Новое отношение к Веберну наиболее ярко заявило о себе в статьях молодого Пьера Булеза. Его позиция изначально формировалась на основе противопоставления Веберна другим нововенцам. В заметках 1948 года («Предложения», «Берг: современные следствия») Шёнберг и Берг критиковались Булезом за приверженность классической метрике, индифферентность к проблемам ритма, тогда как у Веберна отмечались попытки преодолеть метрическую регулярность и квадратность. Булезовские статьи 1951 и 1952 годов («Воздействие Иоганна Себастьяна Баха», «Шёнберг мёртв», «Возможности») оказались в определённом отношении программными для новейшей музыки. Провозглашая устарелость эстетики Шёнберга, приверженной «постыдным пережиткам» прошлого, Булез в свойственной ему беспощадной и бескомпромиссной манере вскрывал непоследовательность композиторских интенций главы Новой венской школы. Настаивая на признании шёнберговских неудач и заблуждений, Булез предлагал следовать по пути Веберна – опираться «на *порождение структуры из материала*» ([2, с. 89]; курсив мой. – Е. О.).

Технико-стилистический аспект веберновского творчества достаточно отчётливо обозначился в 1953 году. 23 июля в Дармштадте был организован концерт по случаю 70-летнего юбилея композитора. Помимо этого, инициаторы мероприятия В. Штайнеке и Г. Аймерт предложили молодому поколению обсудить музыку Веберна. С докладами выступили Л. Ноно и К. Штокхаузен, сообщения К. Гуйвартса и П. Булеза были зачитаны. Об отношении упомянутых авторов к музыке Веберна говорилось и 12 ноября в ночной программе Северо-Западного германского радио.

Аймерт, очевидно, задумывал указанные проекты как манифестацию нового образа мышления. Во вступительной речи к концерту, полемизируя с Адорно по поводу веберновского серийного метода, Аймерт фактически декларировал начало нового этапа в истории современной музыки – речь шла о преломлении творческих открытий Веберна. «Мы начинаем понимать, – говорил Аймерт, – что Веберн был не просто учеником Шёнберга, развившим двенадцатитоновую систему до абстрактного предела, за которым стоит тишина, – мы начинаем понимать также, что этот мнимый конец музыки одновременно есть начало, начало для группы молодых композиторов... тех, кто, благодаря непоколебимой и твёрдой вере в Веберна, может рассматриваться в качестве ведущих мастеров новой музыки» [6, S. 58]. Акцентуация музыкального материала, сосредоточенность на проблемах серии, физико-математический аспект, тишина, – одним словом, всё, что Адорно подверг жёсткой критике, Аймертом, напротив, характеризовалось с положительной стороны и признавалось адекватным выражением современности. «То, в чём упрекают Веберна, сплошное теоретизирование музыки, – отмечал он, – сегодня представляется в абсолютно ином свете, так как теперь стали выявляться новые пространства музыкальной структуры. В действительности Веберн окончательно продумал музыку до той стадии, где она станет теорией. И большое историческое значение Веберна состоит как раз в том, что он впервые определил точку *тождества теории и практики*, возможной и звучащей музыки» ([6, S. 58]; курсив мой. – Е. О.). При этом Аймерт не предполагал радикального разрыва с традицией; напротив, он пытался показать историческую преемственность нового образа мышления. По его мнению, тождество теории и практики, отделение музыки от субъекта, вера в то, что музыкальный материал способен сам говорить о себе, составляли суть воззрений на музыку в отдалённые века.

Аналитический разбор I части Концерта для 9 инструментов ор. 24 был подготовлен К. Штокхаузеном[2]. Для композитора это было первое углублённое знакомство с партитурами Веберна, о чьей музыке Штокхаузен до тех пор мог судить лишь по отзывам К. Гуйвартса. Скрупулёзный анализ концентрировался на особенностях и свойствах музыкального материала. Исследуя функционирование трёхзвучных групп в сочинении, Штокхаузен указал на автономность различных параметров и их серийное использование. Новаторство Веберна, по его мнению, предопределили: (1) отказ от принципа тематической серии; (2) опора на «универсальное родство» элементов, представляющее собой серию пропорций для трёх измерений (высот, длительностей, громкостей); (3) создание нового звука, характер которого определяется пропорциями времени и пространства. Штокхаузен призывал последовательно развивать «веберновские идеи новых композиционных принципов» (цит. по: [6, S. 64]). Выводы, которые следовало извлечь из этой музыки, оборачивались закономерными

декларациями о «...необходимости сочинять *синусоидными тонами при пропорционировании трёх измерений высоты, длины и силы*» [5, с. 50], иными словами, обратиться к *электронным средствам*.

В докладе П. Булеза подчёркивалось, что Веберн был единственным из композиторов, «...кто осознал новое звуковое измерение, кто упразднил противоположность горизонтали и вертикали и увидел в серии не что иное, как средство "структурирования звукового пространства"». По сути, единство серийной структуры и композиции, негативно оцениваемое Адорно, для Булеза, напротив, явилось важнейшим моментом в истории развития музыкального языка. Веберну удалось соединить функции интервалов с общей структурой, вывести архитектонику из самого ряда, разрешив при этом противоречия между грамматикой и стилистикой. «В Веберне никогда нет разногласия между бытием и сознанием, между эстетической действительностью и осмыслением музыкальных проблем, которые необходимо решить», – констатировал Булез (цит. по: [6, S. 60, 61]). Изложенные мысли в конспективной форме повторяли суждения, высказанные ранее, в упоминавшихся статьях «Шёнберг мёртв», «Воздействие Иоганна Себастьяна Баха» и др. Позиция Булеза оставалась столь же декларативной: *структура должна быть порождением материала*, его продуктом, нельзя вводить материал в готовую структуру без катастрофических последствий для единства и конструкции, и музыкального выражения. Согласно Булезу, историческое значение Веберна заключалось в том, что «он открыл новый способ музыкального бытия» (цит. по: [6, S. 60]).

Доклад К. Гуйвартса[3] содержал мотивы, созвучные и Штокхаузену, и Булезу; при этом сходство отправных моментов сочеталось у композиторов с различными выводами. Гуйвартс подчёркивал: веберновская концепция принципиально отлична от шёнберговского 12-тонового метода, Веберна от современников отделяет колоссальная дистанция; со всей очевидностью последнее должно поразить сегодняшнего музыкального слушателя. Гуйвартс утверждал, подобно Штокхаузену, что устремления Веберна привели к необходимости электронной музыки. И всё же в рассматриваемом докладе акцентировалось иное. На протяжении семи столетий музыкальное искусство, по мнению Гуйвартса, развивалось под знаком индивидуализма, представляющего произведение как напряжённый звуковой комплекс. Разрушение тональности в «Тристане» и разложение ритма в «Весне священной» способствовали уничтожению динамических потенций. Веберн был первым, кто отринул индивидуалистическое посредством утверждения чистой в своём бытии структуры. Он использовал звуковой материал «как средство для реализации структурных сплетений», музыкальная структура у Веберна постепенно «очистилась от всех ощущений». Согласно Гуйвартсу, новая точка зрения на материал, предложенная Веберном, основывалась на стремлении к полнейшей *объективации*: «Не человек, но "способ бытия" должен управлять звуками. Музыка станет образом сущности, а композитор – ремесленником звуков. Звук будет строительным кирпичом структуры и потребует лишь тех качеств, которые структурно обоснованы» [7, S. 138].

Позиция Л. Ноно резко отличалась от суждений коллег. Композитор, по всей видимости, намеревался изначально противопоставить свою точку зрения складывающемуся представлению о Веберне как о сугубо рациональном, абстрактном творце. Так, откликаясь на приглашение Штайнеке, Ноно в свойственной ему пылкой манере ответил, что будет рад высказаться «...против образа мыслей, который выставляет Веберна как почти высокоабстрактную математику, и против тех, кто будет говорить о его музыке с формулами» (цит. по: [8, p. 90]). В докладе Ноно указывалось на ограниченность исключительно рационального подхода к Веберну и подчёркивалось: никакие таблицы и схемы не смогут раскрыть подлинную суть его творческой силы. «Если рассматривать лишь технические моменты музыки, не удастся постичь её смысл и содержание», – утверждал Ноно (цит. по: [6, S. 64]). Репрезентируя *«гуманистический» подход*, композитор открыто противоречил мнению своих товарищей, занимавших структуралистскую и явно антисубъективную позицию. В центре его внимания пребывали общеэстетические вопросы. Опираясь на понятия «чистота», «ясность», «сжатость», «точность», «простота», «человечность», «напряжение», «сущность» и т. п., Ноно показал совершенно иной облик Веберна, облик скромного и духовно стойкого человека, целенаправленно движущегося по неизведанному пути. «В Веберне я вижу нового человека, – говорил Ноно, – который обладает спокойствием и уверенностью, двумя качествами, которые позволили ему оживить современную жизнь посредством внутреннего напряжения. Напряжение в музыке Веберна – то же самое напряжение, что управляет диалектикой природы и жизни». Ноно ценил в Веберне ясность музыкального мышления, обнажающую суть самой музыки. И суть эта заключалась не в конструкциях и

схемах, но «*в звуке, в чисто акустическом явлении и звучащем переживании музыки*» (цит. по: [6, S. 63–64]; курсив мой. – Е. О.).

Декларации дармштадтских композиторов-сериалистов, по едкому замечанию Штокхаузена, «разворошили осиное гнездо» (цит. по: [8, p. 97]). На следующий день после юбилейного концерта швейцарский композитор Армин Шиблер, чей Второй струнный квартет ор. 30 удостоился самых тёплых отзывов дармштадтской прессы, написал полемический памфлет, направленный против группы музыкантов, которые хотели устранить «человеческий элемент из искусства». Шиблер утверждал, что Штокхаузен, Гуйвартс и Булез неправильно трактовали Веберна. Акцентируя внимание на тех аспектах веберновского мышления, «...где работа с рядами угрожает превратиться в абстрактный процесс, подавляющий любые декларации человечности», указанные композиторы, по мнению Шиблера, стремились санкционировать крах европейской цивилизации, осознанно обращаясь к механизмам контроля [10, S. 66].

В целом можно сказать, что музыка Веберна в начале 1950-х воспринималась с двух различных позиций: абстрактно-рациональной и психо-эмоциональной. Первую (явно доминирующую) репрезентировали сериалисты, вторую – представители шёнберговской школы и «классической» додекафонии. Впрочем, подобная характеристика выглядит слишком общей. Расхождения индивидуальных точек зрения внутри сериального образа мышления оказались весьма значительными, что подтверждает представленный обзор докладов. Так, если Гуйвартс и Штокхаузен нацеливались на радикальный разрыв с традицией, то Аймерт и Булез были заинтересованы в сохранении преемственности. Булез, выведя Веберна из тени Шёнберга, претендовал на законное право именовать себя веберновским наследником в создании нового музыкального языка (не случайно Булез именовал свою технику «поствеберновской»). Явно различные выводы были сделаны также из идеи «связующей структуры», порождённой материалом. У Булеза упомянутая «структура» служила источником постоянной рефлексии[4], тогда как у Гуйвартса обеспечивала объективацию.

Иными словами, хотя для вышеназванных молодых авангардистов музыка Веберна служила в определённом смысле эталоном, каждый находил в ней, прежде всего, отзвуки своих идей и мыслей. Размышления о Веберне оборачивались, по сути, композиторской рефлексией собственной музыкальной практики. Концепция нового звука, реализуемого при помощи электроники, а также идея музыки как упорядоченных во времени пропорций получили дальнейшее развитие в музыкальном творчестве Штокхаузена («Электронные этюды» I, II, «Пение юношей») и в его теоретических работах (статьи «…как течёт время…», «Единство музыкального времени», «Четыре критерия электронной музыки»). Веберновские поиски «связующей структуры высотного ряда» (цит. по: [6, S. 60]) послужили отправной точкой для концепции генерирующей серии – специфического метода, характерного для сочинений Булеза. Напротив, Гуйвартса заинтересовали в веберновских сочинениях прежде всего приёмы, позволявшие пространственно зафиксировать и остановить время (зеркально-симметричные конструкции, октавное закрепление тонов и др.). Стремление к объективации, отказу от собственного «Я», чистоте структуры привели композитора, жаждущего запечатлеть неподвижность бытия, к парадигме «абсолютной музыки». Между тем, «лирическому» темпераменту Ноно оказались близки понятие тишины и поиски нового звука, определившие акустическую концепцию его позднего творчества. Занимая активную гражданскую позицию, Ноно также подчеркнул в музыке Веберна «гуманистическое» начало.

Разнородность упомянутых взглядов и мнений, впрочем, ни в коей мере не препятствует обнаружению бесспорных смысловых перекличек. В докладах Гуйвартса, Штокхаузена и Булеза высказывалось общее требование – выводить структуру сочинения из единого руководящего принципа. Идея «чистоты», заключённой в художественном мире веберновских сочинений, стала эстетическим идеалом для Ноно и Гуйвартса. По сути, музыка Веберна явилась для всего послевоенного поколения неким образцом нового бытия звуков (сущность последнего трактовалась, впрочем, по-разному). Таким образом, при видимом общем рациональном фундаменте каждый находил в этой музыке нечто особенное, сообразное индивидуальным устремлениям. Парадигма нового музыкального бытия, обнаруживаемая в веберновских сочинениях, дала импульс персональным траекториям композиторского развития в эпоху Второго авангарда.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Проблема открытия Веберна уже привлекала внимание отечественных исследователей. Первый, достаточно общий обзор содержался в фундаментальной монографии Ю. Холопова и В. Холоповой о жизни и творчестве Веберна [4]. В 2007 году была опубликована статья О. Пузько [3], посвящённая рецепции веберновских произведений композиторами «дармштадтской школы». В упомянутой работе обстоятельно рассматривался период с конца 1940-х до начала 1960-х годов. Настоящая статья, охватывающая рубеж 1940–1950-х, призвана углубить указанное исследование.

[2] Этот аналитический очерк был опубликован в 1954 году журналом «Melos». В программе Северо-Западного германского радио прозвучал короткий доклад, резюмирующий итоги аналитической работы и фактически предлагающий «программу» дальнейших действий для композиторов.

[3] Доклад существует в двух вариантах. Начальная версия, содержавшаяся в письме к Штокхаузену от 18 июля 1953 года, предназначалась для юбилейного веберновского концерта. К ноябрю Гуйвартс существенно переработал текст, фактически написав новый вариант, который и был зачитан в программе Северо-Западного германского радио. Обе версии доклада нашли отражение в данной статье.

[4] «Вдобавок к техническим правилам, которые передал нам Веберн, – отмечалось в докладе Булеза, – необходимо принять [на себя] ответственность за желание учредить музыкальный порядок, который *постоянно ставится под сомнение*» (цит. по: [6, S. 60]; курсив мой. – Е. О.). Напомним, что и знаменитые «Структуры 1а», по словам автора, явились результатом «картезианского сомнения».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т. В.* Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
2. *Булез П.* Ориентиры I. Воображать: избр. ст. М.: Логос-Альтера, 2004. 200 с.
3. *Пузько О.* Антон Веберн, «дармштадтская школа» и «музыкальный структурализм» // Музыковедение. 2007. № 6. С. 10–16.
4. *Холопова В., Холопов Ю.* Антон Веберн: жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984. 320 с.
5. *Штокхаузен К.* Концерт Веберна для 9 инструментов ор. 24: Анализ I части // «И свет во тьме светит»: О музыке Антона Веберна (1945–1995): статьи и материалы. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. С. 45–56. (Науч. труды МГК: Сб. 21).
6. *Eimert H.* Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern [1953] // Im Zenit der Moderne / hrsg. von G. Borio und H. Danuser. Freiburg: Rombach, 1997. S. 58–65.
7. *Goeyvaerts K.* Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche / hrsg. von M. Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 S.
8. *Iddon M.* New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. New York: Cambridge University Press, 2013. 349 p.
9. *Leibowitz R.* Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music. New York: Da Capo Press, 1975. 303 p.
10. *Schibler A.* Rundschreiben [1953] // Im Zenit der Moderne / hrsg. von G. Borio und H. Danuser. Freiburg: Rombach, 1997. Bd. 3. S. 66–67.

REFERENCES

1. *Adorno T. V.* Filosofiya novoy muzyki [Philosophy of New Music]. Moscow: Logos Press, 2001. 352 p.
2. *Boulez P.* Orientiry I. Voobrazhat' [Orientations I: To Imagine]: selected articles. Moscow: Logos-Al'tera Press, 2004. 200 p.
3. *Puz'ko O.* Anton Vebern, «darmshtadtskaya shkola» i «muzykal'nyi strukturalizm» [Anton Webern, «Darmstadt School» and «Musical Structuralism»]. Muzykovedenie [Musicology]. 2007. No. 6. P. 10–16.
4. *Kholopova V., Kholopov Yu*. Anton Vebern: zhizn' i tvorchestvo [Anton Webern: Life and Works]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1984. 320 p.
5. *Shtokkhauzen K.* Kontsert Veberna dlya 9 instrumentov op. 24: Analiz I chasti [Webern's Concerto for Nine Instruments Op. 24: The Analysis of the First Movement]. «I svet vo t'me svetit»: O muzyke Antona Veberna (1945–1995) [«And the Light Shines in Darkness»: The Music by Anton Webern (1945–1995)]: articles and materials. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1998. P. 45–56. (Research Works of Moscow Conservatoire: Collection 21.)
6. *Eimert H.* Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern [1953]. Im Zenit der Moderne. Hrsg. von G. Borio und H. Danuser. Freiburg: Rombach, 1997. Bd. 3. S. 58–65.
7. *Goeyvaerts K.* Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche. Hrsg. von M. Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 S.
8. *Iddon M*. New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. New York: Cambridge University Press, 2013. 349 p.
9. *Leibowitz R.* Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music. New York: Da Capo Press, 1975. 303 p.
10. *Schibler A.* Rundschreiben [1953]. Im Zenit der Moderne. Hrsg. von G. Borio und H. Danuser. Freiburg: Rombach, 1997. Bd. 3. S. 66–67.

ПАРАДИГМА НОВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ: О ВОСПРИЯТИИ ТВОРЧЕСТВА А. ВЕБЕРНА В НАЧАЛЕ 1950-х ГОДОВ

В статье характеризуются важнейшие особенности восприятия веберновского наследия сквозь призму устремлений западноевропейского сериализма первой половины 1950-х годов. Автор отмечает, что особый интерес к сочинениям Веберна был сформирован книгами Р. Лейбовица «Шёнберг и его школа» (1947) и Т. В. Адорно «Философия новой музыки» (1949). Наряду с общей оценкой веберновских произведений, в упомянутых трудах акцентировался технико-стилистический аспект творчества Веберна. В дальнейшем работы П. Булеза способствовали формированию критического отношения к наследию А. Шёнберга и доминированию провеберновских настроений. Исследователем анализируются также доклады Г. Аймерта, К. Штокхаузена, Л. Ноно, К. Гуйвартса и П. Булеза, прозвучавшие в рамках концерта по случаю 70-летнего юбилея Веберна (Дармштадт, 1953) и позднее зачитанные в ночной программе Северо-Западного Германского радио. Указанных молодых композиторов объединяло общее требование: структура музыкального произведения должна проистекать из единого руководящего принципа. По сути, размышления сериалистов о Веберне во многом явились рефлексией их собственной композиторской практики. Автором статьи выявляются идеи, давшие импульс индивидуальным траекториям творческого развития Штокхаузена, Булеза, Гуйвартса и Ноно.

Ключевые слова: А. Веберн, Т. В. Адорно, Р. Лейбовиц, К. Штокхаузен, П. Булез, К. Гуйвартс, Л. Ноно, сериализм.

THE PARADIGM OF A NEW MUSICAL BEING: ON THE PERCEPTION OF A. WEBERN'S WORKS IN THE EARLY 1950s

The article defines the major features of A. Webern's legacy perception in the early 1950s in the light of the West European serial composers' aspirations. The author notes the particular interest for the Webern's works was formed by R. Leibowitz («Schoenberg and His School») and T. W. Adorno («Philosophy of New Music»). Side by side with the total estimate of compositions by Webern, the mentioned treatises accented the technical-stylistic aspect of his legacy. Later on P. Boulez's writings contributed to forming the critical treatment of the Schoenberg's legacy and predominating of the pro-Webern moods. The researcher analyzes also the papers by H. Eimert, K. Stockhausen, L. Nono, P. Boulez and K. Goeyvaerts, which have taken place in the concert organized on the occasion of the 70th anniversary of Webern's birth (Darmstadt, 1953) and read in the night program of the Nordwestdeutscher Rundfunk. The named young composers were united by the general requirement to bring structure of the musical work out of the uniform guideline. In point of fact the serial composers' thoughts about Webern were in many respects a reflection of their own musical practice. The author of article reveals the ideas which have given impetus to the individual trajectories of creative development of Stockhausen, Boulez, Goeyvaerts, and Nono.

Key words: A. Webern, T. W. Adorno, R. Leibowitz, K. Stockhausen, P. Boulez, K. Goeyvaerts, L. Nono, serial music.

Окунева Екатерина Гурьевна
кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
Россия, 185031, Петрозаводск
e-mail: okunevaeg@yandex.ru

Okuneva Ekaterina G.
PhD in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Music Theory and Composition
Petrozavodsk State A. Glazunov Conservatoire
Russia, 185031, Petrozavodsk
e-mail: okunevaeg@yandex.ru

Е. С. ВЛАСОВА
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

ПЕРЕПИСКА Б. АСАФЬЕВА И Н. МЯСКОВСКОГО (1906–1945) В СВЕТЕ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ научного проекта № 15-04-00423

В настоящее время мы располагаем сравнительно небольшим кругом источников, отражающих фактологическую историю музыкального XX века. Среди них – переписка С. Прокофьева и Н. Мясковского, Р. Глиэра и Б. Лятошинского, дневники Л. Шапориной и собрание писем М. Юдиной, переписка И. Стравинского с русскими корреспондентами, переписка М. Храпченко с деятелями искусства, дневники С. Прокофьева, А. Гольденвейзера, Е. Мравинского. В отличие от «филологической» картины мира, включающей ныне обширные собрания писем, мемуаристику, академически изданные дневники, собрания документов, историческая музыкальная панорама прошлого столетия изобилует «белыми пятнами».

Казалось бы, «время купюр» с окончанием советского периода должно было завершиться, однако этого не произошло. Издание прокофьевских дневников, осуществлённое уже в постсоветский период, показало, что фактор личной заинтересованности лиц, ответственных за «усечённую» публикацию исторического документа, не имеет «срока давности». Особенно прискорбно, что упомянутый фактор никак не зависит от изменения исторического контекста. В свою очередь, научное сообщество не обнаруживает заинтересованности в исправлении сложившейся ситуации, избегая публичного её рассмотрения.

Можно только гадать, почему сегодня полные, не искажённые купюрами версии ценных эпистолярных и документальных источников – носителей важной исторической информации – оказываются не востребованными научным сообществом; почему сиюминутные (личные, конъюнктурные и т. д.) интересы оказываются важнее защиты непредвзятого исторического знания... Между тем, как раз отсутствием профессионального запроса на документированное историческое знание можно объяснить тот факт, что до сих пор не представлена научной общественности внушительная Переписка Б. Асафьева и Н. Мясковского. Цель данной статьи заключается в том, чтобы на примере указанной Переписки привлечь внимание коллег к соответствующей проблематике.

Упомянутое собрание писем представляет собой документальный источник, хронологически охватывающий без малого полстолетия и хранящийся в Российском государственном архиве литературы и искусства (далее – РГАЛИ). Первые письма относятся к 1906 году – времени совместного обучения корреспондентов в Санкт-Петербургской консерватории; последнее письмо, отправленное Мясковским, датировано 1945 годом. Несколько ранее Асафьев, вывезенный по «Дороге жизни» из блокадного Ленинграда, обосновался в Москве, и надобность в письменном общении отпала сама собой. Впрочем, не только жизнь в одном городе способствовала прекращению переписки. Внутренние расхождения, накапливавшиеся годами, постепенно привели к взаимному отчуждению давних друзей. Трагическим финалом, которым завершилось общение двух крупнейших музыкантов, явились события 1948 года. На Первом композиторском съезде программный доклад «Развитие советской музыки за 30 лет» был прочитан от имени отсутствующего Асафьева. Текст доклада подвергал сомнению творчество Мясковского, названного в февральском Постановлении ЦК ВКП(б) одним из шести главных отечественных композиторов-формалистов. Подобный итог вряд ли можно было вообразить в начале столетия и жизненного пути корреспондентов.

Переписка представляет собой корпус из 430 писем, написанных чернилами или карандашом. Почерки разнятся: удобочитаемый – асафьевский, сложный для понимания – Мясковского, что создаёт дополнительную проблему для публикатора. С годами интенсивность эпистолярного общения меняется. Изначально обмен письмами между двумя учениками Санкт-Петербургской консерватории протекает от случая к случаю. Со временем

выясняется общий круг интересов, определяемый любовью к совместному изучению музыки, чтению с листа. Особую интенсивность приобретает переписка в середине 1910-х годов. Ещё большая регулярность эпистолярного общения характерна для следующего десятилетия. С начала 1930-х происходит постепенное охлаждение, в 1940-е взаимная потребность в общении практически отсутствует. Когда Асафьев умер (1949 год), Мясковский не пришёл с ним попрощаться. Они уже давно стояли на разных мировоззренческих берегах.

Переписка двух выдающихся музыкантов ставит перед современным учёным целый ряд вопросов. Энциклопедический документальный источник, каковым, безусловно, является это собрание писем, подобен огромному горному массиву; преодоление последнего сопровождается открытием множества исследовательских дорог.

Время, отражённое в письмах

Первое открытие для исследователя заключается в возникающем противоречии с распространённой сегодня концепцией восприятия музыкальной жизни и её мировоззренческого перелома, наступившего, под гнётом политических обстоятельств, на рубеже 1920–1930-х годов. Противоречие обнаруживается и с устоявшимся мнением о том, что Асафьев, создатель первой монографии о Стравинском, яркий провозвестник новой музыки, пропагандист Прокофьева, немало сделавший для его приезда в СССР в 1927 году, впоследствии «предал» идеалы молодости, разменяв их на конъюнктурный пост Председателя Союза советских композиторов СССР в 1948 году.

Изучение Переписки формирует иное представление о процессах, разворачивавшихся в русской культуре, очевидцами и непосредственными участниками которых были корреспонденты. Концепция Новой музыки, сформулированная лидерами «Вечеров современной музыки» и разделяемая Прокофьевым и Мясковским, для Асафьева – студента консерватории – ещё в 1909 году выглядела небезупречной. «Вы принадлежите к числу тех музыкантов, что не удовлетворяются уже бывшими в употреблении средствами, чтобы высказать себя, а ищут новых средств. Их работа двойная; оттого у них музыка часто вначале оказывается лишь изобретательно вытканной, но лишённой внутреннего интереса, языком только ума», – обращался Асафьев к Мясковскому 1 июля 1909 года[1]. Уже тогда, в начале жизненного пути, наметился тот стержень противоречий, который впоследствии развёл друзей в разные стороны. Асафьев с консерваторских лет мыслил себя прежде всего композитором. Ему в этом даре отказывали и учителя (Н. Римский-Корсаков, А. Лядов), и ближайшие друзья, призывая отдаться стихии музыкального писательства, что вызывало крепнущую со временем обиду. Летом 1907 года Асафьев писал: «А всё-таки сочиняю и буду сочинять»[2].

Словно откликаясь на категорический императив, высказанный в этом письме, Мясковский делился своими сомнениями с Прокофьевым: «...печально, что он (Асафьев. – Е. В.) столько сил посвящает на то, что в лучшем случае не будет ценнее какой-нибудь “Аскольдовой могилы”, независимо от его способностей, но исключительно вследствие узости задачи. Плохо ещё то, что он из-за этого никогда не выбьется из своих примитивных гармоний и наивных мелодий <…>» [5, с. 43]. Асафьев, словно подхватывая мысль, обронённую Мясковским, горестно заключает: «Я со своей обыденной закруглённой гармонией далеко не уеду: пожалуй, мои писания и будут нравиться публике, но учёные музыканты будут твердить “недоучка” (вспоминаю физиономию Лядова, когда он, например, говорит о Гречанинове или Калинникове)»[3].

Летом 1914 года Асафьев путешествовал по Италии. Возвратившись домой, он огласил собственную творческую позицию, противоположную взглядам «современников» и Мясковского: «Принцип: сочинять оригинально, говорить только новое или вовсе молчать – потерял свою красочность после Италии, во-1) потому, что там я убедился, что даже в эпоху рядом с Винчи и Микеланджело были мастера не такие сильные, но тоже кое-что сказавшие, причём это небольшое “кое-что” всё же ценно, а во-2) я понял, что в искусстве нет прошедшего и будущего, а есть либо вечное, либо пошлое для человечества, для творца, для художника, либо интимно дорогое и милое, либо интересное как достижение»[4]. По-видимому, Асафьев полагал своё творчество «интимно дорогим», творчество Прокофьева, Мясковского – «интересным как достижение». Главное в данном высказывании связано с тем, что для себя Асафьев отбросил идею движения и новизны как основополагающую в музыкальном искусстве («в искусстве нет прошедшего и будущего…»). Тема «современничества», актуальная для русской музыки первой трети века (в 1910-х годах – «Вечера современной музыки», «Музыка» В. Держановского, «Музыкальный современник» П. Сувчинского, в 1920-х – «Современная

музыка» В. Держановского, Л. Сабанеева, В. Беляева, Мясковского, наконец, АСМ), становилась для Асафьева всё более и более неблизкой, позднее – откровенно чужой.

Вот почему совершенно естественными для Асафьева оказались статьи «Композиторы, поспешите!» и «Кризис личного творчества» (см.: [2; 3]), опубликованные в 1924 году и вызвавшие разочарование у современных музыкантов. Асафьев писал о создаваемых на заказ «макулатурных сочинениях», об «идеологии жречества», о «цепях профессионализма и боязни улицы». Он утверждал: «...написать сейчас небольшой сборник песен сложнее, чем сонату» [2, с. 146]. Из близких Асафьеву людей это качество раньше всех почувствовал Мясковский. Свои опасения он выразил следующим образом: «Ну чего Вы плачетесь? Прочтите последний № (5) "Пролетарского музыканта" – ведь там Вы найдёте почти восторженное признание в статье того же Келдыша, конечно, с дозой ужимок и оговорок, но всё же полное признание Вашей писательской личности как таковой. Подождите, они ещё переманят Вас к себе в Пролетарский лагерь!»[5]. Насколько же прав оказался, в конечном счёте, Мясковский! В 1930 году трудно было вообразить, что через 6 лет Асафьев публично выскажется о «кризисе индивидуализма», заявив: «…всякое "современничество" в смысле приятия вершин западноевропейской техники и изобретения "новых слов" за отправной пункт творчества… давно стало для меня бессмыслицей» [1, с. 25], что в 1948 году имя Асафьева напишут на знамени борьбы с композиторами-формалистами, к числу которых отнесут его ближайших друзей. Нет сомнений: это было не «перерождение личности», не компромиссный жизненный выбор, не страх перед публичными репрессиями. Это был осознанный путь, по которому Асафьев шёл с консерваторских лет.

Он выступил «голосом» ряда современников, многое не принимавших в искусстве Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Г. Попова, А. Мосолова, Л. Половинкина и других замечательных музыкантов. Позиции, близкие Асафьеву, отстаивали А. Гольденвейзер, Ан. Александров, Н. Голованов – и не только они. Однако эстетический спор, естественный для развития искусства, в конкретной общественной ситуации приобрёл уродливые формы, обусловленные вмешательством государственных институтов. Столкновение различных эстетических представлений обернулось диктатом и репрессиями (кадровой «чисткой», запретами исполнений «крамольных» опусов, коррекцией образовательного процесса)[6]. Вернувшийся из Италии молодой Асафьев, противопоставляя творчество «интимно дорогое и милое» искусству, «интересному своими достижениями», вряд ли мог предвидеть, к каким последствиям приведёт этот мировоззренческий спор. Спор, продолжавшийся в течение жизни, о чём свидетельствует данная Переписка.

Корреспонденты

Освещаемые письма являются замечательным портретом личности их авторов. Переписка, столь протяжённая по времени, позволяет представить некоторые психологические черты её участников. Мясковский в общении с Асафьевым открыт и свободен в проявлении своих чувств. Здесь его эпистолярный стиль сильно отличается от известного нам по письмам к Прокофьеву – концентрируемого в основном на творческих вопросах.

Асафьев и Мясковский ощущали исключительное духовное родство, они были словно братья: «Ближе Вас у меня нет друзей, да и вообще их нет у меня, а Вы – не друг, а просто родной человек мне, моей душе»[7]. Через много лет Мясковский откровенничал: «Ах, какая досада, что мы врозь живём! Никогда я ещё не ощущал так своего одиночества, как сейчас, и не знаю почему – ведь у меня куча приятелей и "друзей". Но таких, как-то по существу близких, как Вы, нет. Сергей Пр[окофьев] – всегда предмет моего восхищения и даже преклонения, и он ко мне тоже весьма расположен, но ведь это человек совсем другой складки, с ним как-то нет совсем желания быть до нутра близким, тем более что он и музыку-то мою скорее только терпит; хотя это для меня и не определяет никаких отношений, но всё же создает как бы некий слюдяной прослой»[8]. Обращение к другу позволяло уйти от действительности, иногда – «поплакаться» о наболевшем: «По-видимому, ощущение основное у нас общее – творческая сила нашего поколения сломана. А поколение было талантливое»[9]. Мясковский отвечал на подобные сентенции: «Я Вас заклинаю быть спокойным и делать свое дело»[10]. Словно он и сам себя заклинал, помня о том, что происходило вокруг. Помнил, что нельзя отправлять письма на официальных бланках, – они подлежали перлюстрации (об этом он выговаривал Асафьеву в январе 1919 года), что за прошлую службу в царской армии можно оказаться в местах не столь отдалённых (аналогичный намёк содержится в Дневниках Прокофьева).

Кроме того, Мясковский был настоящим учёным, его инженерный аналитический ум

находился в постоянной работе. 15 сентября 1930 года он писал, обращаясь к другу: «Я весьма сожалею, что не имел возможности прочесть Вашу книгу о форме. Быть может, хоть там получил бы понятные ответы на вопросы свои. Этой осенью я всё рылся по разным источникам, чтобы установить какое-нибудь единообразие в этой области, и обнаружил одно – "всяк молодец на свой образец" или, ещё точнее, – "У всякого барона своя фантазия". Нет ни одного понятия, на котором сошлись бы все, – разнобой начинается с мотива и так идёт, углубляясь дальше. Единственно, в чём сходится большинство (Риман, Праут, [неразб.], Катуар), это в ерунде о ямбовом примате в музыкальном строении ячейки»[11].

Современники, запечатлённые в письмах

Круг персон, упоминаемых в Переписке, огромен, хотя и преимущественно ограничен музыкальной, литературной и философской сферами (от М. Булгакова до К. Маркса и Ф. Ницше). За их пределы, как и в случае с перепиской Прокофьева и Мясковского, авторы выходить не рисковали. Жизнь общественная в Переписке была купирована, и редакторами, изымавшими её из писем, выступали сами корреспонденты.

А вот лица на «портрете времени» вокруг Мясковского и Асафьева запечатлены – хотя бы мимолётно здесь фигурируют практически все, кто находился рядом в истории. Это, конечно, Чайковский и Римский-Корсаков, Танеев и Глазунов, Лядов и Скрябин, В. Щербачёв, Н. Рославец и А. Лурье. Это М. Штейнберг, Н. Метнер, Н. Черепнин, молодое поколение – А. Мосолов, В. Шебалин, Л. Книппер, Л. Половинкин, А. Хачатурян. Зарубежный композиторский ряд, также весьма обширный, включает в себя Р. Вагнера, И. Брамса, Р. Штрауса, К. Дебюсси, М. Равеля, Роже-Дюкаса, молодых французов группы «Шести», круг А. Шёнберга и многих других. Персона № 1 для Мясковского, конечно, Прокофьев. Однако не меньшее внимание уделяется Шостаковичу, начиная с Первой симфонии, с которой Мясковский ознакомился ещё до премьеры. «Шостакович в своём превосходном "Октябрю" прямо какой-то денди – и с одной стороны (что музыкант), и с другой явно почуял трепет *новой* жизни. Несмотря на всё зубоскальство (то Мийо, то Хиндемит и т. п.), в этом произведении такое чувство меры, свежесть мысли, своеобразие и дерзость изображения и в то же время такой подлинный внутренний пафос, что на меня оно произвело сильнейшее, почти потрясающее, впечатление. Боюсь, что в отношении своём к Шостаковичу Вы за деревьями не видите леса – что с того, что он нахал, самолюбив, не любит и не признаёт никого, кроме себя, какое нам до этого дело! Он Вас не признаёт?! – меня он тоже терпеть не может, но мне от этого решительно ни тепло, ни холодно, *и [это] ни в какой мере* не изменит моего отношения к нему как к композитору»[12]. Задетый выпадом друга, Асафьев вскоре ответил: «Ругать его сочинения – я не ругал нигде. Интересовался им всегда, навязал Малько его симфонию (и это забыто и композитором, и дирижёром). Но он сам делает всё, чтобы я перестал им интересоваться. Нет, Вы неправы, и лес я вижу, но в этот лес не могу входить»[13].

По-иному относился Асафьев к С. Рахманинову: «На последнем зилотиевском rendez-vous он играл восхитительно. Но г. редакторы "Музыкального современника" изволили демонстративно уйти (прослушав – в который раз? – 1 симфонию Глазунова) до выступления Рахманинова, ибо они слышали уже его "десятки раз"! Нет, никогда им не постичь ничего подлинно русского. А затем: они все ищут только "великого", а как бы не прозевали – "доброго и хорошего". Ведь это – тоже ценно»[14]. Здесь, отметим, вновь звучит в голосе Асафьева уже знакомый лейтмотив: противопоставление искусства «великого» – «доброму и хорошему».

С упомянутым противопоставлением неявно перекликается ещё одно асафьевское высказывание. 27 августа 1914 года, через месяц после начала Первой мировой войны, Асафьев, откликаясь на тревожные мысли Мясковского, делился с ним своими переживаниями: «Я тоже не понимаю, как из драки получится "духовное" возрождение и что именно война исцелит? Я счастливее, может быть, чем другие "идеалисты", в том отношении, что не разочаровался в культуре, ибо всегда верил в зверя в человеке, и никаких перерождений людского характера в связи с "прогрессом" культуры и цивилизации не признавал. Только ничтожное число людей искренне переживает и, так сказать, претворяет в себе духовные богатства, созданные человеческим творчеством»[15].

Эпистолярий Асафьева и Мясковского характеризуется особой открытостью, «искренностью переживаний». Именно эта – предельная, порой разоблачительная – откровенность повествования о своих современниках и, главное, о самих себе помешала Переписке быть прочитанной вскоре после того, как её авторы покинули земной мир.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 90. Л. 90.
2 Там же. Л. 8.
3 Там же. Л. 13.
4 РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 5.
5 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 51. Л. 48.
6 См. подробнее об этом: [4].
7 РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 17.
8 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 51. Л. 65.
9 Там же. Л. 79.
10 Там же. Л. 17.
11 Там же. Л. 48 об.
12 Там же. Л. 3, 3 об.
13 РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 84.
14 Там же. Л. 51–52.
15 РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 10–11.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Волнующие вопросы (Вместо выступления на творческой дискуссии) // Советская музыка. 1936. № 5. С. 24–27.
2. *Асафьев Б. (Глебов И.)* Композиторы, поспешите! // Современная музыка. 1924. № 6. С. 146–149.
3. *Асафьев Б. (Глебов И.)* Кризис личного творчества // Современная музыка. 1924. № 4. С. 99–106.
4. *Власова Е.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
5. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / сост. М. Г. Козлова и Н. Р. Яценко. М.: Сов. композитор, 1977. 600 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Volnuyuschie voprosy (Vmesto vystupleniya na tvorcheskoy diskussii) [Stirring Questions (Instead of the Speech in Artistic Discussion)]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1936. No. 5. P. 24–27.
2. *Asaf'ev B. (Glebov I.)* Kompozitory, pospeshite! [Composers, Hurry!]. Sovremennaya muzyka [Modern Music]. 1924. No. 6. P. 146–149.
3. *Asaf'ev B. (Glebov I.)* Krizis lichnogo tvorchestva [The Crisis of Personal Creative Work]. Sovremennaya muzyka [Modern Music]. 1924. No. 4. P. 99–106.
4. *Vlasova E.* 1948 god v sovetskoy muzyke [1948 in Soviet Music]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2010. 456 p.
5. S. S. Prokof'ev i N. Ya. Myaskovskiy. Perepiska [S. Prokofiev and N. Myaskovsky. Correspondence]. Compiled by M. Kozlova i N. Yatsenko. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1977. 600 p.

ПЕРЕПИСКА Б. АСАФЬЕВА И Н. МЯСКОВСКОГО (1906–1945) В СВЕТЕ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Данная статья основывается на материалах переписки Б. Асафьева и Н. Мясковского, продолжавшейся на протяжении почти 40 лет (с 1906 по 1945 год) и к настоящему времени опубликованной лишь фрагментарно. Проблемы, обозначенные в этих письмах: мировоззренческие установки, выдвигаемые молодым Асафьевым, принципиальная оппозиция искусства «интимно дорогого» и «интересного как достижение» – позволяют существенно углубить существующие ныне представления о фундаментальных причинах эстетического конфликта в отечественной музыкальной культуре, назревавшего в течение многих лет и увенчавшегося драматическим 1948 годом. Автором рассмотрены также некоторые малоизвестные нюансы личностных характеристик вышеназванных корреспондентов, очерчен круг интересов Асафьева и Мясковского, охватывающих практически всю современную им музыкальную жизнь. Исследователь подчёркивает, что упомянутый эпистолярный диалог уникален своей открытостью и доверительной исповедальностью. Помимо этого, заслуживают

внимания по сути неизвестные аспекты восприятия творчества С. Рахманинова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, других композиторов XX века, запечатлённые в освещаемой переписке. Последняя, согласно мнению автора настоящей статьи, является исключительно ценным документальным историческим источником, заслуживающим детального осмысления и полномасштабной научной публикации.

Ключевые слова: отечественная музыка XX века, Б. Асафьев, Н. Мясковский, эпистолярное наследие.

THE CORRESPONDENCE BETWEEN B. ASAFIEV AND N. MYASKOVSKY (1906–1945) IN THE LIGHT OF CONTEMPORARY HISTORICAL MUSICOLOGY PROBLEMS

The article rests on the materials of the correspondence between B. Asafiev and N. Myaskovsky, which lasted for nearly 40 years (from 1906 to 1945). By the present time, this correspondence was publishing only fragmentary. The problems accentuated in this letters (worldview orientations throwing by youth Asafiev, or the opposition in principle between «intimately precious» and «interesting as an achievement» kinds of art) contribute to the substantial intensification of the existing ideas on the main reasons of the aesthetic conflict in the Russian musical culture (this conflict was brewing in the course of many years and crowned with the dramatic year 1948). The author also examines some unknown shades of the personal characteristics as applied to the named correspondents, and a range of Asafiev's and Myaskovsky's interests covering practically all contemporary musical life is outlined. As the researcher emphasizes the mentioned epistolary dialogue is unique owing its frankness and trustful confessional tone. Moreover, the formerly uncertain aspects of perception conformably to the creative work by S. Rachmaninov, S. Prokofiev, D. Shostakovich and other composers of the XXth century portrayed in the covering correspondence deserve the attention. To the view of the author the named correspondence is the exclusively important documentary historical source that is worthy of the detailed comprehension and large-scale research publication.

Key words: Russian music of the XXth century, B. Asafiev, N. Myaskovsky, epistolary heritage.

Власова Екатерина Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
e-mail: vlasovaes@yandex.ru

Vlasova Ekaterina S.
Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Russian Music History
Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire
Russia, 125009, Moscow
e-mail: vlasovaes@yandex.ru

А. С. МОЛЧАНОВ
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

ФЕНОМЕН ОДНОЗВУКОВЫХ КОМПОЗИЦИЙ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Стремительная эволюция музыкального мышления в XX веке, поиск неизведанных «звуковых путей», свойственный времени дух экспериментаторства инспирировали появление композиторских новаций, преодолевающих структурные рамки и эстетические установки музыкальной классики. Интенсивное развитие в диалоге с новейшими достижениями естественных наук позволило музыкальному искусству как бы заново открыть свой первородный элемент – звук, переосмысляя его физическую природу. Композиторы, словно оперируя воображаемым микроскопом, стремились проникнуть в глубины звучащего микромира, непосредственно воспринять «умным зрением» атомарную структуру звуковой материи. Важнейшей приметой эпохи явилась звуковая эмансипация: освобождению музыкального тона от предзаданных жанрово-семантических инвариантов и ладотональных связей чаще всего сопутствовало доминирование индивидуализированных способов воплощения оригинальной концепционной идеи.

Закономерным следствием упомянутых процессов явилось создание ряда композиций, построенных на одном звуке и демонстрирующих определённый вариант репрезентации музыкального материала. Наряду с этим, возникновение упомянутого феномена свидетельствовало о некоем художественном парадоксе, так как выбор единственного тона в качестве приоритетной составляющей авторского замысла изначально способствовал оскудению интонационного потенциала музыки, побуждая композиторов решать многочисленные проблемы: от предпочтения той или иной техники воплощаемых однозвуковых композиций до мотивированности последних с точки зрения используемых выразительных средств.

Согласно А. Вермайеру, «…отдельный звук занимает изолированное положение в пространстве и во времени: его нельзя рассматривать как тему или нечто тематическое, потому что он герметично покоится в себе. Свойства отдельного звука можно дифференцировать с композиционной точки зрения по его продолжительности, тембру и громкости» [1, с. 158–159]. В данном случае упомянуты и творческая проблема, и способ её разрешения. Действительно, с одной стороны, звук есть целостный феномен, воспринимаемый в указанном качестве, с другой, – он не изолирован и внутренне насыщен гармониками. Помимо этого, звук по-разному продлевается, артикулируется, «расцвечивается», то есть варьируется. Если же избрать иной подход к музыкальному тону, трактуя последний более широко, наподобие определённого спектра, охватывающего множество градаций, единый звук превращается в своеобразный микромир, звуковое пространство, каждый элемент которого обретает весомость и глубину, наделяется тематическим статусом. Таким образом, ценность единичного тона в музыкальном произведении заметно возрастает, и перспектива использования отдельного тона в качестве художественного материала для самостоятельной пьесы становится более чем реальной. Ещё один аспект, характерный для однозвуковых композиций, связан с особой ролью повторности, акцентирующей неизменное пребывание в границах установленной высоты или возвращение к данным границам. Здесь композитор неизбежно решает проблему информационного пресыщения, исходя из особенностей материала, варьируя качественные характеристики предполагаемых повторений за счёт других параметров (ритм, регистр, тембр, темп, артикуляция), а также способов фактурного изложения.

Музыкальной практикой XX столетия накоплен внушительный «арсенал» подобных вариативных сочетаний, фигурирующих в разнообразных контекстах – от монотембра до многозвучной оркестровой палитры. Не стремясь в рамках данной статьи осветить все явления такого рода, обратимся к наиболее показательным примерам воплощения концепционной идеи однотоновости. Это позволит обнаружить родственные моменты и различия в подходах разных авторов, а также зафиксировать основные вехи эволюции упомянутых произведений в академической сфере.

Рождение однозвуковых композиций было тесно связано с художественными исканиями Первого авангарда (1920-е годы); тогда же

обозначились и важнейшие аспекты презентации подобных сочинений. В музыкальной практике упомянутого периода наметились две перспективные тенденции. Первую из них – варьирование одного звука – реализовал И. Вышнеградский в «Семи вариациях на ноту *До*»[1]. Вторая – конструктивное упорядочение формы в атональном контексте при помощи *инвенции* – была воплощена А. Бергом во 2 сцене III акта оперы «Воццек».

Специфику однозвучия в «Вариациях» Вышнеградского предопределяет индивидуально трактованная микрохроматическая основа сочинения – исток качественного своеобразия отбираемого музыкального материала[2]. Звук *до* предстаёт в произведении как совокупность микроградаций соответствующей частотной зоны, как одновременное сочетание элементов, различных по способу звукоизвлечения. По сути, высотная фокусировка *до* оказывается здесь размытой; кроме того, заданный тон тяготеет к интенсивному «расцвечиванию» посредством различных фактурно-регистровых приёмов. Собственно процесс варьирования связан с довольно существенными видоизменениями, включая активное использование других звуков.

Берг решает иную задачу: весьма экспрессивный музыкальный материал совмещается в опере «Воццек» с продуманной конструктивной логикой, реализуемой посредством ведущего принципа *инвенции*[3]. Во 2 сцене III акта опорным элементом выступает длительно выдерживаемый тон *си*, неизменное присутствие которого (в разных фактурных, регистровых, тембровых сочетаниях) противостоит диссонантной гармонической среде оркестровой ткани, а также мелодекламации вокальных партий. В данном контексте звук *си* обретает значение своеобразного «лейтмотива, символа роковой неотвратимости» [3, с. 248]; его основная функция связана с остинатной насыщенностью звучания и постепенным усилением напряжения, рельефно оттеняющими развёртывание драматических событий на сцене.

Таким образом, в сочинениях этого периода были намечены основополагающие принципы работы с материалом данного типа, хотя потенциал однозвучия как специфического звукового феномена, способного организовать музыкальную форму, оказался выявленным далеко не полностью. При этом у Берга и Вышнеградского постоянное возвращение к одной и той же высоте не сопровождалось ограничениями в использовании других звуков. Высотный центр служил скорее зоной притяжения, границы которой постепенно раздвигались, обогащая палитру звучания, помогая авторам решать индивидуальные художественные задачи.

Пик всеобщего интереса к однозвуковым композициям совпал с творческими исканиями послевоенного Авангарда-2 (1950–1960-е гг.). Новацией указанного периода явилась сонористическая трактовка звука в нонфункциональном контексте, репрезентирующая темброво-красочные свойства материала и предопределяющая пути возможных его трансформаций. При этом звук рассматривался как сложносоставной спектр, мобильная микроструктура, включавшая в себя переменную интенсивность *vibrato*, микроинтервалы, недифференцированные по высоте звуки и шумы, разные способы звукоизвлечения отдельного тона. Впрочем, использовались и сугубо индивидуальные способы концепционного «моделирования» звука.

Например, во «Флуоресценциях» К. Пендерецкого для оркестра (5-й эпизод – инвенция на тон *до*) заявленная идея реализуется в абстрактном плане. Музыкальный звук освобождается от конкретных семантических и жанровых прототипов, внимание сосредоточивается на изменениях его имманентных свойств. Исходя из этого, главным содержательным компонентом музыки становится демонстрация разнообразных фактурных форм единственного звука (*педаль* со сменой интенсивности вибрато, *звук-точка*, континуально пульсирующая *остинатная линия*), осуществляемая путём многократной и последовательной их смены.

В «Четырёх пьесах (на одной ноте каждая)» для камерного оркестра Дж. Шельси, при сходной сонористической трактовке, ключевая роль отводится взаимодействию статического и динамического компонентов, утверждающихся среди звуковых вибраций. Особое значение придаётся автором собственно процессу звукового дления со спектральными расширениями и сужениями унисона, биениями и микроградациями. Композитор неоднократно изменяет ракурс подачи звука, благодаря чему для слушателя информационное пространство остаётся содержательным и насыщенным музыкальными событиями, тогда как инерция восприятия преодолевается путём многочисленных чередований энергетических сгустков и разрежённых пространственных педалей.

В Третьей симфонии А. Мурова (VII часть – «Монофония Re») демонстрация возможностей одного звука сочетается с новым художественно-семантическим контекстом. В звуковую ткань вводится контрастный ритмошумовой элемент, на основе которого формируется жанровая модель военного марша с его

типовыми атрибутами – вариантно повторяемой ритмической фигурой малого барабана и соответствующим тембровым обрамлением (звук *ре* у флейты piccolo и трубы). Тем самым в «Монофонии» реконструируется ситуация историко-стилевого диалога, соотносимого с аналогичными художественными параллелями остальных частей цикла[4]. В целом, здесь наглядно проявляется тенденция к взаимодействию современности и прошлого, «культурных кодов» классической традиции и актуальных жанрово-стилевых моделей программной музыки наших дней.

В сравнении с вышеперечисленными оркестровыми композициями, фортепианная пьеса Д. Лигети на тоне *ля* (из раннего фортепианного цикла «Musica ricercata») репрезентирует однозвучие максимально строго, что в значительной степени мотивируется ограничениями инструментария (тембровая палитра фортепиано и темперированный строй). Автор наиболее последовательно решает поставленную задачу, опираясь на повторы одного звука, рассредоточенные по всем регистрам. Изложение отличается эффектностью, оркестральностью, сопоставлениями различных темпов, ритмоформул, штрихов, фактурных дублировок. Особый интерес вызывает окончание пьесы, как бы соотносимое с принципом нарушения слушательской инерции восприятия: после многократного повторения тона *ля* и генеральной паузы неожиданно вводится новый звук *ре*. Он появляется в результате своеобразной «мистификации», опирающейся на использование акустических свойств обертонового ряда. Это подтверждается нотным текстом и авторской ремаркой, предписывающей беззвучное нажатие клавиш *ре* и *ля* в крайних регистрах наподобие флажолетов. По мнению Р. Разгуляева, «отказавшись от одного, самого важного выразительного средства – соотношения звуков различной высоты друг с другом… Лигети буквально исчерпывает возможности всех других средств, доказывая, что для создания музыкального произведения использование всех тонов хроматического темперированного строя совершенно не обязательно» [2, с. 26].

Таким образом, применение однозвучия в качестве основного элемента инструментальной композиции позволяет современным авторам не только наметить пути индивидуального претворения упомянутого музыкального материала, но и выявить перспективные тенденции развития, связанные с углублением семантических аспектов звучания. На протяжении последней трети XX века процессы концептуализации в рассматриваемой области художественного творчества заметно активизируются, что приводит к ощутимому возрастанию значимости символического содержания музыкальных произведений. В данной ситуации однозвучие выступает и неповторимым звуковым феноменом складывающейся новой эстетики, и порождением семантически объёмного звукового контекста, чрезвычайно важного для адекватного постижения композиторского замысла.

Весьма определённо об этом говорит С. Губайдулина: «По-моему, самое сильное из желаний нашего века – проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это и проникновение в глубину человеческой души, в неизвестность её существа. Поиск микротоновых звучаний приближает нас к сути звука: ведь один-единственный звук содержит в себе весь существующий звуковой мир – количество обертонов в звуке бесконечно. <…> И, конечно, жизнь внутри этой бесконечности может иметь магический смысл» [4, с. 37–38]. Композитор предлагает собственную интерпретацию метаморфоз единичного тона, уподобляемых сопряжённости различных душевных состояний человека и воссоздаваемых при помощи темброво-артикуляционных средств. Указанная интерпретация наглядно репрезентируется во Втором струнном квартете Губайдулиной. Его начальный раздел – своеобразная *инвенция* на тон *соль* (В. Холопова) – характеризуется контрастными сопоставлениями различных артикуляционных способов взятия звука (arco, флажолеты sul ponticello, vibrato, tremolo и т. п.). По замыслу автора, это соотносится с ключевым аспектом содержания – взаимодействием двух сфер: мира земного и мира небесного. Звук *соль* выступает здесь одновременно и как главная конструктивная опора, и как ось симметрии, и как смысловой центр притяжения, в котором сосредоточиваются вибрации разных миров. Данный звук не исчерпывает интонационного содержания упомянутого раздела, однако доминирование тона *соль* – ключевого элемента художественной концепции – позволяет композитору достичь эффекта целенаправленного динамичного развития при помощи минимальных выразительных ресурсов.

Символическая трактовка однозвучия присутствует и в музыке А. Кнайфеля. В Интерлюдии I (3 часть) из композиции «Вера» для струнного оркестра однозвуковой материал представлен вполне предсказуемо, сонористически. Форма его репрезентации – постепенно расширяющийся, а затем сужающийся унисон струнных, от скрипок до контрабасов, на

звуке *ми-бемоль* (по принципу оркестровой диагонали). Данный приём соответствует эффекту пространственного приближения и удаления, явственно воспринимаемому слухом. При этом семантической интерпретации упомянутой части присуща заведомо большая глубина. *Интерлюдии,* располагающейся между *Хоралом* и *Монологом*, в контексте целого поручена связующая функция: речь идёт о воссоздаваемых полюсах человеческого сознания – сферах универсально трактуемой соборности и личных переживаний. Таким образом, в педальном звукообразе, по сути, заключено семантически наполненное *трансцендентальное* пространство.

Осветив некоторые подходы к реализации однозвуковой идеи в музыке XX века, отметим важнейшие особенности индивидуального воплощения и смысловой интерпретации данных структур. Прежде всего, звуковой потенциал однозвуковых композиций существенно ограничен, что приводит к заметному сужению информационного пространства, быстрому насыщению последнего на грани избыточности. Этим предопределяется необходимость компенсации со стороны других выразительных средств (фактура, регистр, ритм, динамика, тембр, темп), повышенной их роли в контексте целого, обеспечивающей необходимое разнообразие воспринимаемого материала. Однако в данном случае всё же сохраняется предел «временной эксплуатации» повторов, что обусловливает сравнительно краткую протяжённость таких форм (как правило, не превышающую 3–4 минут). Другим фактором, позволяющим активизировать процессы восприятия в ситуации звуковысотного «цейтнота», становится использование приёмов (связанных с конкретными параметрами музыкальной ткани), благодаря которым преодолевается инерция «монотонного» движения.

Заметим, что однозвуковые фрагменты зачастую фигурируют в контексте более крупных многозвучных сочинений. При этом лаконичный моновысотный эпизод, пребывая в окружении контрастирующих образований, воспринимается более ярко и рельефно. Своего рода исключением в указанном плане предстают «Четыре пьесы» Шельси, где каждая из частей цикла по-своему репрезентирует идею однозвучия и последовательно развивает её с максимально возможным симфоническим размахом.

Концепционная логика подобных пьес также многообразна, хотя обычно преобладают два подхода. Согласно первому, звук трактуется как единичная высота, наличествующая (и воспроизводимая) в различных октавах. Второй подход связан с интерпретацией конкретного тона как множественного спектра, обогащаемого призвуками, шумами и микроинтервалами. В данном случае весьма распространённым способом композиционного развёртывания является протяжённая тон-линия; она применяется в качестве основной формы либо составляющей более сложного контекста. (Впрочем, сонористический тип композиции доминирует при использовании обоих названных подходов.) Кроме того, варьируется и смысловое толкование звука: от его репрезентации как сугубо акустического феномена до насыщения музыкального тона символическим содержанием.

Фактор повтора в однозвуковых композициях также переосмысливается. В рассматриваемых выше сочинениях прогнозируемое возвращение заданной высоты, как правило, реализуется посредством «укрупнённых» мотивов или фраз. Интонационное поле расцвечивается темброво-регистровыми перекличками, контрапунктами несходно ритмизованных мотивов. Интенсивность повторов также варьируется: от выдержанных педалей – к репетиционной технике воспроизведения кратких мотивов. Это закономерно предопределяет изменчивую конфигурацию музыкального пространства (от пуантилистически разрежённого до однородного и предельно насыщенного). Именно повтор служит необходимой предпосылкой для высвобождения энергетических потенций музыкального звука, а в дальнейшем – осмысления динамической перспективы всего сочинения.

Итак, феномен однозвуковой композиции, возникший в недрах академической музыки XX века, продемонстрировал свою жизнестойкость и художественную полноценность, о чём свидетельствуют упоминавшиеся нами образно-смысловые варианты реализации соответствующей идеи. Обширный диапазон предлагаемых авторских решений корреспондировал с определённой парадигмой творчества, инспирируемой авангардными музыкальными течениями, и с общей линией звукового экспериментаторства. Итоги этих композиторских поисков оказались вполне обнадёживающими. Музыкальный звук обрёл многомерность и символическое содержание, тогда как углублённое постижение соответствующего «спектра» высотных колебаний позволило открыть богатейший микромир (точнее, микрокосмос) однозвучия. Живой интерес к последнему сохраняется и в наши дни.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Речь идёт о наиболее раннем инструментальном четвертитоновом сочинении Вышнеградского (ор. 10, 1918–1920), не имеющем полутоновой версии и предназначенном для двух фортепиано (с настройкой в ¼ тона).

[2] Более точное его определение – «13-тоновая диатонизированная хроматика» (см.: [5]).

[3] А. Берг был одним из мастеров XX века, способствовавших возрождению жанра инвенции и определивших его композиционный первопринцип – ведущую роль какого-либо конструктивного элемента: ритма, тональности, последования звуков, даже отдельно взятого тона. Предложенная Бергом трактовка данного термина впоследствии получила широкое распространение: её использовали и другие композиторы (А. Муров), и музыковеды (М. Тараканов, А. Ивашкин, И. Никольская, В. Холопова).

[4] Примечательной особенностью Симфонии является использование жанрово-стилевых моделей отдалённого прошлого, интерпретируемых в современном звуковом контексте. Упомянем хотя бы авторские названия частей данного цикла: «Менуэт», «Четвертитоновый хорал», «Из русских кантов» и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вермайер А.* Континуум, звук и двенадцатизвучие // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 156–159.
2. *Разгуляев Р.* Фортепианное творчество Д. Лигети: проблемы стиля и интерпретации: дис. … канд. иск. Нижний Новгород, 2006. 254 с.
3. *Тараканов М.* Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов. композитор, 1976. 560 с.
4. *Холопова В.* София Губайдулина: моногр. Изд. 2-е, доп. М.: Композитор, 2008. 400 с.
5. *Шумилина К.* Микрохроматика в XX веке: обретение основ и накопление опыта (на примере творчества И. Вышнеградского): магистер. дис. Новосибирск, 2013. 182 с.

REFERENCES

1. *Vermayer A.* Kontinuum, zvuk i dvenadtsatizvuchie [Continuum, Sound and Twelve-tone Complex]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1992. No. 2. P. 156–159.
2. *Razgulyaev R.* Fortepiannoe tvorchestvo D. Ligeti: problemy stilya i interpretatsii [Piano Works by G. Ligeti: Problems of Style and Interpretation]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Nizhniy Novgorod, 2006. 254 p.
3. *Tarakanov M.* Muzykal'nyj teatr Al'bana Berga [Musical Theatre of Alban Berg]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1976. 560 p.
4. *Kholopova V.* Sofiya Gubaydulina [Sofia Gubaidulina]: monograph. The 2nd supplemented edition. Moscow: Kompozitor Press, 1996. 400 p.
5. *Shumilina K.* Mikrokhromatika v XX veke: obretenie osnov i nakoplenie opyta (na primere tvorchestva I. Vyshnegradskogo) [Micro-chromatic Technique in the XXth Century: Finding of Bases and Accumulation of Experience (on the Example of I. Wyschnegradsky's Works)]: Dissertation for the Degree of Master of Arts. Novosibirsk, 2013. 182 p.

ФЕНОМЕН ОДНОЗВУКОВЫХ КОМПОЗИЦИЙ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Данная статья посвящена художественному явлению, весьма редко встречающемуся в академической музыке XX века, – композициям на один звук. Автор рассматривает их в контексте авангардных течений современного искусства, стремясь обозначить важнейшие параметры структурной организации, определить наиболее характерные способы индивидуальной трактовки однозвучия в произведениях минувшего столетия. «Резюмирующее» описание форм названного типа сопряжено с углублённым изучением проблем музыкального восприятия, информационных свойств композиции; помимо этого, исследователем отмечается приоритетная роль повтора в специфических условиях однотоновой звуковысотности. Пред-

принятый анализ конкретного музыкального материала (сочинений И. Вышнеградского, А. Берга, Кш. Пендерецкого, А. Мурова, Д. Лигети, Дж. Шельси, С. Губайдулиной, А. Кнайфеля) позволяет выявить ключевые особенности упомянутых композиций: ограничение звукового «потенциала», компенсируемое с помощью других средств выразительности; использование приёмов, способствующих преодолению инерции слушательского восприятия; преобладающую сонористическую трактовку звука; относительно небольшую протяжённость. Автор статьи указывает, что преломление характеризуемой «идеи однозвучия» свидетельствует о несомненной эволюции в трактовке музыкального тона: от его толкования как сугубо акустического феномена – к насыщению символическим содержанием, расширяющему смысловые горизонты композиторского творчества.

Ключевые слова: композиция на один звук, авангардизм, композиционные техники XX столетия, микрохроматика, сонористика.

THE PHENOMENON OF ONE-TONE COMPOSITIONS IN THE XXth CENTURY MUSIC

The article is devoted to the artistic phenomenon which is very seldom found in academic music of the XXth century, namely one-tone compositions. The author considers them in the context of vanguard modern art tendencies. He tries to designate the major parameters of structure organization, and to define the most typical ways of the personal interpretation conformably to one-tone sounding in works of the last century. The «summarizing» description of the named form-types is attended by profound studying the problems of musical perception, and information features of composition. Besides, the researcher notes a priority role of reiteration in the specific conditions of one-tone pitch. The taken analysis of the concrete music material (works by I. Wyschnegradsky, A. Berg, K. Penderecki, A. Murov, G. Ligeti, G. Scelsi, S. Gubaidulina, A. Knayfel) is conducive to reveal the key peculiarities of the mentioned compositions such as limitation of the sound «potential» compensated with the aid of other expressive means, and use of methods which favour the overcoming of listeners' perception inertia, and the prevailing sonorous interpretation of a sound, and comparatively small duration. The author of the article notes that realization of the defined «one-tone-sounding» idea is evidence of a certain evolution in interpreting of musical tone: from its conception as a particularly acoustic phenomenon, to satiety with the symbolical contents expanding the significant horizons of composer's creative work.

Key words: one-tone compositions, avant-gardism, composition techniques in the XXth century, micro-chromatics, sonorous technique.

Молчанов Андрей Сергеевич
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Россия, 630099, Новосибирск
e-mail: mas-composer@mail.ru

Molchanov Andrey S.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Theory
Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire
Russia, 630099, Novosibirsk
e-mail: mas-composer@mail.ru

П. А. БЕЛИК
Астраханская государственная консерватория

«СИМФОНИЯ В ОБРЯДАХ» Л. ПРИГОЖИНА: К ПРОБЛЕМЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРИАЛА В УСЛОВИЯХ АКАДЕМИЧЕСКОГО ЖАНРА

Восьмичастная «Симфония в обрядах» для хора a cappella и гобоя Люциана Пригожина была завершена в 1978 году. Как позднее отмечал композитор, «...в ритуальности, обрядовости я чувствовал проявление непреходящих, вечных человеческих чувств и отношений. Через них из древности к нам тянется непрерывная, хотя и тонкая, ниточка. Пока человечество помнит своё прошлое и старается извлечь из него хоть какие-то уроки, оно живо. И поэтому такие "мосты через время" я считаю для себя чрезвычайно важными. Отсюда частое обращение к истории в... моих сочинениях ("Слово о полку Игореве", "Симфония в обрядах", "Повесть о Горе-Злосчастии", "Из Горация")» [4, с. 82–83]. По мнению Е. Ручьевской, «фольклор и интонации бытовых жанров, ритуалов» могут быть отнесены «к первозданным, неопосредованным истокам» творчества Л. Пригожина [5, с. 91].

Взаимодействие поэтического и музыкального текстов позволяет конкретизировать содержание «Симфонии в обрядах» Л. Пригожина. Русские народные песни привлекаются автором в качестве материала для профессиональной разработки посредством цитирования и стилизации. Способы претворения указанного материала, используемые композитором, – «*трансформация жанра* под воздействием чуждого ему контекста» и «*функциональная переориентация жанра*, превращение его в тематическую субстанцию, в фактор драматургического развития» [2, с. 20]. Опора на ряд целостных или относительно целостных фольклорно-поэтических образцов, согласно авторскому замыслу, выступает не отправным моментом для последующей «реставрации» народного искусства, а важным этапом формирования самобытной «картины мира» и целостной художественной концепции произведения. Фольклорные ритмоформулы и мелоформулы воспринимаются при этом в качестве репрезентантов музыкальных образов. Непосредственно репрезентируемой изменчивой импровизационной природой народной песни обусловлено доминирование принципа мотивной вариантности. В повторениях отдельных мотивов, обретающих многочисленные мелодико-ритмические варианты, прослеживается логика органического «прорастания» материала и его непрерывного развития.

«*Функциональная переориентация*» фольклорных образцов реализуется при помощи закономерных черт драматургии сонатно-симфонического цикла. Значительность музыкального содержания, внутренняя взаимосвязь восьми частей как составляющих единого «пространства смысла», особенности продуктивного композиторского диалога с фольклором, вытекающие из концепции рассматриваемого сочинения, предопределяют основополагающую роль семантических признаков жанра симфонии.

Специфика сонатной драматургии симфонии-действа[1] заложена в концепционном контрасте II (простая трёхчастная форма) и IV (сложная трёхчастная форма) частей, функционально уподобляемых главной и побочной партиям. Как и завязка в драматических жанрах, образно-смысловая суть поэтического текста IV части – *игривость* («А **кто** у нас белая?») – оспаривает первенствующее значение II-й – *таинство* («**Что** в лузе шумело?») [выделено мной. – П. Б.]. Возникающее действенное противоречие отражено в развёртывании музыкальных событий, устремлённом к итогу-финалу. Размышление (I часть), действенность (II-я, III-я и IV-я), медитация (V-я и VI-я) и финальное обобщение (VIII часть) являются семантическими признаками симфонического жанра.

Лейттембр гобоя во Вступлении, Интерлюдиях и финале благоприятствует достижению подобающей взаимосвязи «участков действа» (Ю. Тюлин) и формированию национального колорита. Инструментальный тембр, «предуведомляя» различные эпизоды (по образцу русской кадрили), выполняет композиционно-упорядочивающую и семантическую роль в сонатно-симфоническом цикле. Отметим также своеобразие серийной организации в

тематизме Вступления и Интерлюдий: отдельные повторяемые звуки в конце построений приобретают функцию тоникальности. При этом в тональных связях цикла реализуется стремление к независимости от классических традиций (e, D, Es, D, e, d, h, A). В частях «Симфонии», исполняемых хором, выдерживаются типичные для сонатно-симфонического цикла соотношения темпов: обрамляющие действенные части (II-я и VIII-я) – Allegro molto ♩ = 240, Allegro ♩ = 128; игровая IV-я – Allegro giocoso ♩= 160; медитативная VI-я – Andante ♩= 96.

Структурные особенности отдельных частей, тональные связи между ними, соотношения темпов благоприятствуют подготовке генеральной смысловой кульминации всего цикла в завершающей VIII части. Различные способы оформления кульминаций в каждой части «Симфонии» позволяют совместить калейдоскопичность образных смен и последовательную логику сюжетного развёртывания. Многоплановая кульминация финала утверждает и резюмирует концепционный замысел композитора. Здесь художественное время и пространство «сжимаются» в одновременном звучании нескольких образно-тематических пластов. На протяжении остальных частей доминируют процессы экспонирования и контрастного соотнесения различных сфер, а также уточняющей обрисовки деталей образно-смыслового содержания цикла.

Во Вступлении кульминационная зона «повествования» солирующего гобоя представлена посредством расширенного повтора начального мелодического построения – плавной восходящей фразы, увенчанной скачком в более экспрессивный регистр с последующим возвращением и спокойным утверждением исходного «тезиса» (тт. 25–32). Пятитактовое смещение кульминации (*gis*) от точки «золотого сечения» к концу, ярко выраженная динамическая и ритмическая устремлённость к интонационной вершине, её длительное утверждение и тихий, непродолжительный спад, а также переход attacca ко II части свидетельствуют о вступительной функции начального Moderato.

Кульминационная зона упомянутой II части «Что в лузе шумело?» (тт. 103–134) равным образом смещена от «божественной пропорции» (Леонардо да Винчи) к концу (на 2 такта); её подготовка осуществляется на протяжении 12 тактов (тт. 91–102). Подчёркнутая неспешность указанных этапов развития характеризует нарративную специфику драматургического процесса, сменяющегося активным завершением.

В III части (Интерлюдии) кульминация смещена от точки «золотого сечения» к концу (на 6 тактов). Краткость упомянутой кульминации и дальнейшего спада (по 3 такта) соотнесена с переходом attacca к последующему этапу развития.

В IV части «А кто у нас белая?» радикальное смещение кульминационной зоны к концу (на 18 тактов), её значительная протяжённость (23 такта) и неспешный «уход» (15 тактов) обусловливаются процессом длительного «накопления информации», её осмысления и радостного, эмоционально открытого «резюмирования».

В V части (Интерлюдии) кульминация смещается к концу на 7 тактов. Длительность кульминационной зоны – 5 тактов (тт. 26–30) – примерно соответствует масштабам дальнейшего спада напряжения.

В сквозной форме спокойной, неторопливой VI части «С гор на гору снеги сыплют» доминирует ровное, событийно однородное движение, не устремлённое к вершинной (итоговой) точке. Данная часть является образцом бескульминационной драматургии.

На протяжении VII части, самой лаконичной Интерлюдии (14 тактов), осуществляется переход к финалу. Связующая роль названной части выявляется благодаря лаконичной кульминации, достигаемой без подготовки (тт. 5–7), смещению этой кульминации от точки «золотого сечения» к началу (на 4 такта) и довольно протяжённому «уходу» (тт. 8-14).

В куплетно-вариантной форме VIII части «А я не в пиру была» кульминация наиболее заметно смещается к концу (на 23 такта). Её длительная подготовка (тт. 104–113) и удержание (тт. 114–132) вплоть до завершения всего сонатно-симфонического цикла надолго оставляют в памяти слушателей впечатление яркого, праздничного финала.

Упомянутая VIII часть «Симфонии в обрядах» наделена кульминационной ролью по отношению ко всему характеризуемому циклу. Приоритетное положение финала обусловливается его значительной ролью в раскрытии образно-смысловой концепции произведения. Взаимная сопряжённость частей, содержательные особенности поэтического и музыкального текстов предопределяются формированием «общечеловеческой (экзистенциальной) темы» [3, с. 242] рассматриваемого сочинения. В процессе взаимодействия фольклорных образов, чередования монологических и диалогических высказываний «Симфонии в обрядах» на первый план выдвигаются раздумья художника о судьбе русской женщины в её радостях и горестях. Целенаправленность музыкально-событийной логики способствует адекватному осмыслению авторской точки зрения,

подытоживаемой в кульминационном завершении цикла: «Я на свёкорку как на батюшку, я на свекровку как на матушку, да я на деверьку да как на братичку, да я на золицу да как на сестрицу, я на милого на себя сама».

Образные взаимодействия, реализуемые посредством музыкально-событийного ряда «Симфонии», выстраиваются исходя из общей «драматургии конечной цели» (М. Арановский). Одним из ведущих принципов указанной драматургии является музыкально-тематическая связь различных «участков действия», обусловленная их особыми драматургическими функциями, которые, в свою очередь, определяются концепционным замыслом композитора. Образно-тематические взаимосвязи частей «Симфонии в обрядах» отражены в следующей схеме:

Период Размышление Гобой	**I часть** ***Вступление***
Куплетно-варьированная форма (варьированная строфа) Действенность Хор	**II часть** ***Что в лузе шумело?***
Период Игривость Гобой	**III часть** ***Интерлюдия***
Сквозная форма Игривость Хор	**IV часть** ***А кто у нас белая?***
Период Размышление Гобой	**V часть** ***Интерлюдия***
Куплетно-вариантная форма Размышление Хор	**VI часть** ***С гор на гору снеги сыплют***
Период Размышление Гобой	**VII часть** ***Интерлюдия***
Куплетно-вариационная форма Праздник Хор + Гобой	**VIII часть** ***А я не в пиру была***

«Симфония в обрядах» Л. Пригожина – яркий образец органичного претворения фольклорного материала в условиях традиционного «инварианта» академического жанра. Выбранный исполнительский состав, влияние отечественной музыкальной классики, а также индивидуальные устремления композитора способствуют возникновению неповторимого сплава элементов фольклорной и академической систем мышления. Отражение вечных проблем человеческого бытия посредством сознательного и целенаправленного использования фольклора соотносится с воплощением в музыке индивидуального композиторского видения мира.

Предпринятый анализ партитуры позволяет выявить характерные черты «Симфонии в обрядах» Л. Пригожина: музыкальную «драматургию конечной цели» с обобщающим финалом, интонационно-тематическую взаимосвязь частей масштабного цикла, многоплановость кульминаций, стремление к оригинальному претворению жанрового «*инварианта*» (термин М. Арановского) и осмыслению достигнутого в процессе «поисков альтернативы канону» [1, с. 35, 81]. Стабильность используемых принципов формообразования сочетается в «Симфонии» Л. Пригожина с многообразием структурных вариантов сонатно-симфонического цикла, обусловленным как спецификой музыкального содержания произведения, так и особенностями хорового исполнительства a cappella. Логическая последовательность частей, обладающих относительной законченностью, раскрывающих отдельные грани целого, благоприятствует формированию гармоничной и завершённой музыкально-поэтической картины мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Анализ партитуры представлен по изданию: Пригожин Л. Произведения для хора: Симфония в обрядах для хора a cappella и гобоя; Круговорот: Поэма для хора a cappella. Л.: Сов. композитор, 1980. 80 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исслед. очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 288 с.
2. *Иванова Л.* Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореф. дис. … д-ра иск. СПб., 2005. 35 с.
3. *Казанцева Л.* Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. Астрахань: ИПЦ «Факел», 2001. 367 с.
4. *Пригожин Л.* Минувшее: Воспоминания. Л.: Сов. композитор, 1991. 96 с.
5. *Ручьевская Е.* Люциан Пригожин: монографический очерк. Л.: Сов. композитор, 1977. 104 с.

REFERENCES

1. *Aranovskiy M.* Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov [Symphonic Strivings: The Problem of Symphony Genre in Soviet Music of 1960–1975]: research essays. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. 289 p.
2. *Ivanova L.* Typologiya fol'klorizma v russkoy muzyke XX veka [Typology of Folklorism in Russian Music of the XXth Century]: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts. St. Petersburg, 2005. 35 p.
3. *Kazantseva L.* Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhaniya [The Grounds of the Musical Contents Theory]: educational supply. Astrakhan: Fakel Publishing House, 2001. 367 p.
4. *Prigozhin L.* Minuvshee: Vospominaniya [The Bygone Times: Memoires]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1991. 96 p.
5. *Ruch'evskaya E.* Lyutsian Prigozhin [Lucian Prigozhin]: monographic essay. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1977. 104 p.

«СИМФОНИЯ В ОБРЯДАХ» Л. ПРИГОЖИНА: К ПРОБЛЕМЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРИАЛА В УСЛОВИЯХ АКАДЕМИЧЕСКОГО ЖАНРА

Данная статья посвящена одному из крупных сочинений Л. Пригожина – «Симфонии в обрядах» для хора a cappella и гобоя solo (1978), рассматриваемой в качестве образца яркой и оригинальной «симфонизированной» трактовки фольклорного наследия. Как отмечает исследователь, отбираемый песенный материал претворяется на протяжении «Симфонии в обрядах» исходя из масштабной художественной концепции. При этом фольклорные жанры претерпевают различного рода «трансформации» и функциональные видоизменения в условиях восьмичастного цикла. Его сонатно-симфонические истоки, по мнению автора статьи, явственно корреспондируют с решаемыми образно-драматургическими задачами. Речь идёт, в частности, о гибком сочетании принципов эпического (повествовательного или картинно-созерцательного) изложения с последовательным и целеустремлённым сюжетно-драматическим развитием. Тем самым, указывает исследователь, заимствованный фольклорный материал переосмысливается композитором в соответствии с имманентной логикой академического жанра симфонии. Далее в статье характеризуются индивидуальные особенности преломления соответствующих выразительных средств – ладотональных, структурно-композиционных, темпоритмических – с учётом выбранного исполнительского состава и «обрядовости» как основополагающего модуса рассматриваемого цикла. Всё вышеизложенное свидетельствует о тяготении композитора к органичному взаимодействию фольклорной и академической традиций, наглядно репрезентирующему «гармонию мира» в указанном сочинении.

Ключевые слова: Л. Пригожин, «Симфония в обрядах», музыкальная драматургия, обрядовый фольклор, симфоническое развитие.

«THE SYMPHONY IN RITES» BY L. PRIGOZHIN: TOWARDS THE PROBLEM OF THE INDIVIDUAL TRANSUBSTANTIATION AS APPLIED TO FOLKLORE STUFF IN CONDITIONS OF THE ACADEMIC MUSICAL GENRE

The article is devoted to one of the prominent compositions by L. Prigozhin, namely «The Symphony in Rites» for a choir a cappella and oboe (1978), which is examined as a model of the striking and original «symphonized» interpretation conformably to the folklore heritage. As the researcher notes the selected song material is transubstantiated in this «Symphony» proceeding from the great-scale art conception. Besides, the folklore genres undergo the various transformations and functional changes in the eight-part cycle conditions. Its sonata and symphonic sources as the author of the article thinks clearly correspond with the image-dramaturgic problems be solved. The question in particular is the versatile combination of epic (narrative or pictorial-meditative) principles with consistent and purposeful subject-dramatic development. Because of this as the researcher notes the adopted folklore material is re-interpreted by the composer in accordance with an inherent logic of the academic symphony genre. Further some individual peculiarities conformably to the refracted appropriate means of expression (tonal, and composition-structural, and tempo-rhythmical) are described with regard for the selected stuff of performers and «rituality» as fundamental modus of the examined cycle. All foregoing observations are evidence of the composer's inclination to organic reciprocity between folklore and academic traditions. The latter clearly represents «the world harmony» in the named work.

Key words: L. Prigozhin, «The Symphony in Rites», musical dramaturgy, rite folklore, symphonic development.

Белик Пётр Алексеевич
кандидат искусствоведения, профессор кафедры народных инструментов
Астраханская государственная консерватория
Россия, 414000, Астрахань
e-mail: belikpa@mail.ru

Belik Pyotr A.
PhD in Art Studies, Professor at the Department of Folk Instruments
Astrakhan State Conservatoire
Russia, 414000, Astrakhan
e-mail: belikpa@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

Л. А. БУРЯКОВА
Таганрогский институт им. А. П. Чехова (филиал)
Ростовского государственного экономического университета (РИНХ)

ТРАДИЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВО ФРАНЦИИ: ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ СОЛЬФЕДЖИО XIX–XX ВЕКОВ

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ научного проекта № 16-06-00028

На протяжении длительной истории музыкального образования во Франции предмет сольфеджио постоянно развивался и совершенствовался, не только приобретая значение важнейшего компонента профессиональной подготовки, но и олицетворяя национальные традиции музыкальной культуры в целом. Краткий обзор французских методов преподавания сольфеджио XIX и XX столетий призван выявить эти традиционные особенности, которые закладывались в течение многих веков и бережно сохраняются и творчески преломляются в настоящее время.

Особый статус музыкальной грамотности, утвердившийся во французском обществе, был подкреплён министерскими директивами названного периода, предписывающими изучение нотной грамоты в рамках общего образования. Учитывая заметные достижения французских педагогов в обучении музыкантов-профессионалов и любителей, сложившаяся традиция преподавания сольфеджио во Франции выступает как культурный феномен и ценный опыт, нуждающийся в музыкально-теоретическом и методическом осмыслении. Подобного опыта аналитического рассмотрения и обобщения французских методов преподавания сольфеджио XIX–XX веков в отечественном музыкознании нами не обнаружено[1].

Особенно активный рост числа соответствующих учебников наблюдается в XIX веке, что мотивируется введением музыкальных занятий в систему национального образования Франции (1819). Главной формой деятельности на упомянутых занятиях было хоровое исполнительство; эта традиция оказалась довольно устойчивой и просуществовала вплоть до начала XX столетия. Вот как комментирует сложившееся предпочтение Марсель Брауншвиг: «Пение... и есть наиболее доступная для всех форма музыки... Ни один инструмент, как бы совершенен он ни был, не может, в сущности, так сильно влиять на нас, как живой инструмент, каковым является человеческий голос» [1, с. 154].

Среди специалистов, сыгравших значительную роль в разработке методики преподавания сольфеджио, выделяется целая когорта деятелей музыкального искусства, преимущественно композиторов. Перечень названий методических трудов, руководств и учебников по сольфеджио, принадлежащих упоминаемым далее авторам, представлен в архивах Национальной библиотеки Франции (BNF) и системного межбиблиотечного каталога Sudoc[2].

Французский учёный, композитор, философ и писатель Робер Франсе (1919–2012) квалифицирует овладение сольфеджио как сложный процесс «двойного обучения»: 1) освоения графического кода – знаков музыкального письма, которые ассоциируются с их вербальными наименованиями и 2) изучения звуковых элементов – музыкальных тонов, которые ассоциируются с упомянутыми знаками. Чтение нот представляет собой синтез этих двух направлений в обучении [6, p. 5].

Попытаемся проследить, как предлагают реализовать этот синтез различные авторы, используя следующие параметры: 1) ***психолого-педагогические ориентиры***, 2) ***организация преподавания***, 3) ***педагогические приёмы*** и 4) ***оценка результатов обучения***.

Психолого-педагогические ориентиры базируются на представлении о ценности предварительного музыкального опыта до изучения теоретических понятий[3]. Одним из первых педагогов-теоретиков, выдвинувших и пропагандировавших эти идеи в XIX веке, был П. Гален, который рекомендовал начинать обучение музыке с развития способности к слуховой дифференциации. Данную точку зрения разделял композитор и музыковед Морис Эммануэль (1862–1938): «Ребенок, чей слух уже обогащен слуховыми впечатлениями, постигает связь между звуком и его графическим изображением» (цит. по: [5, p. 185]).

В XX веке идеи первоначального музыкально-практического опыта успешно развивают А. Жедальж, М. Шеве и М. Мартено. Андре Жедальж аргументирует вышеизложенный принцип, используя аналогию с разговорным языком: «Ни один учитель, даже новичок, не осмеливается обучать чтению ребёнка, не умеющего говорить <…>. Рассказывать о музыке ребёнку, чей слух музыкально не воспитан, чья элементарная музыкальная память недостаточно развита, – значит общаться с ним на загадочном и недоступном языке <...>» (цит. по: [5, p. 186]). У М. Шеве читаем: «Ребёнок учится распознавать звуки с помощью слухового восприятия. Затем он узнаёт их названия, позже – знаки, которые им соответствуют, и, наконец, законы, которым подчиняются звуки и их обозначения» [3, p. 6].

Другая область психолого-педагогических проблем связана с возрастными характеристиками умственного развития и мнемоническими возможностями обучаемого. А. М. Пансерон полагает, что обучение сольфеджио продуктивно лишь в том случае, когда ребёнок способен усвоить ритм, запомнить и верно спеть мелодию. А. Жедальж настаивает: обучение музыке должно начинаться не ранее 6–7 лет, после того, как дети овладеют навыками чтения, письма и азами математики.

Рассматривая ***принципы организации*** предмета, способы преподнесения мелодических и ритмических элементов, можно обнаружить, что в XIX веке большинство авторов (Вилем, Гароде, Пансерон, Родольф, Батист, Каган, Папен, Галеви) предпочитали следующую последовательность: формулировка теоретических понятий; комплексы мелодико-ритмических упражнений на усвоение интервалов (от узких к широким); изучение ритмических элементов (посредством комбинирования целых, половинных, четвертных, восьмых нот и т. д.). Гален предлагает начинать занятия с определения относительной высоты звуков. Понятие ритма вводится незаметно, в процессе вокального интонирования, с помощью варьируемых длительностей. М. Шеве и А. Жедальж предпочитают первоначально изучать мелодические элементы, затем – ритмические. М. Мартено настаивает на приоритете ритмического воспитания, аргументируя это изначально свойственным человеку внутренним ощущением пульсации.

Следует признать, что, несмотря на внешнюю убедительность приводимых аргументов, некоторые из них привлекаются с целью оправдать предпочитаемый выбор. Звуковысотная организация, по М. Шеве (*до*, *до–соль*, *до–ми–соль*, *до–ре–ми–фа–соль*), базируется на суждении о врождённом тональном чувстве и относительно лёгком узнавании широкого интервала по сравнению с узким. Действительно, опыты группы учёных (в том числе Б. Теплова) показали, что ребенок шести лет способен отличать терцию от тона. Однако исследования Р. Франсе [7], М. Имберти [11] и А. Зенатти [14], напротив, опровергают врождённый характер тонального чувства. Как видим, в концептуальных обоснованиях и организации учебного процесса, и последовательности освоения тем существуют разногласия, связанные с дефицитом или неоднозначностью фактических данных, которые были бы подкреплены объективными научными исследованиями.

Что же касается ***приёмов обучения*** сольфеджио, то, в первую очередь, примечательно тяготение французских авторов к «визуализации» музыкальных элементов с целью выработки их пространственного ощущения: «вокальная лестница», «вокальный индикатор» Б. Вилема, «фономимия» Кагана помогают зрительно представить общее направление мелодии. Особое место принадлежит так называемому «бессловесному», или невербальному, подходу П. Галена. Он акцентирует внимание на различиях между временным и визуальным музыкальным восприятием, стремясь преодолеть статическое созерцание нотного знака своеобразным приёмом, вызывающим аналогию со слушательским восприятием: в тот момент, когда ученик прочитывает данную ноту, предыдущая «закрывается» учителем, а следующая нота, которую нужно прочитать, ещё отсутствует.

По мнению А. де Гароде, продуктивным является использование приёма имитации: тему сочинённого им канона изначально пели более подготовленные учащиеся, затем её подхватывали начинающие. П. Гален же считает, что сольфеджио должно осваиваться каждым учеником самостоятельно: «Учитель никогда не помогает ему (учащемуся. – *Л.* Б.), даже в трудных пассажах, так как если они хорошо исполнены, ученик не сочтёт их таковыми» [8, p. 47].

Среди разнообразных педагогических приёмов следует упомянуть предложенную ещё Ж.-Ж. Руссо цифровую нотацию, которая успешно используется при обучении сольфеджио и в настоящее время.

Сильной стороной французской традиции преподавания сольфеджио является ритмическое воспитание[4]. Ю. Бычков связывает это с большой ролью ритмической выразительности и сложных ритмов в современной музыке Франции [2]. Отметим также опору французской методики на интервальный принцип (в отличие от принятого в нашей стране ладового) освоения звуковысотных построений, который представляется актуальным в аспекте восприятия музыкального искусства нашего времени, прежде всего, атональной музыки. Сказанное выше позволяет сделать вывод о том, что методика обучения сольфеджио во Франции отражает тенденции исторического развития музыкального искусства.

Характеризуя ***оценку результатов*** применения той или иной методики, сошлёмся на свидетельства самих авторов. А. де Гароде: «В консерваториях и в детских церковных хоровых капеллах ученики успешно читают моё сольфеджио к концу 6-го месяца (обучения. – Л. Б.) и, вскоре, сложные задания со сменой ключей» [9, p. 7]. П. Гален: «Маленькие дети в возрасте от 7 до 9 лет могут к концу 8-го месяца… исполнять музыкальные отрывки в любом характере, ладу и ключе» [8, p. 6]. А. Жедальж утверждает, что воспитание слуха по его методу достигается к концу 15-го часа [10, p. 18].

Как видим, во французских методах XIX–XX веков заложены ценные основополагающие идеи, проверенные успешной практикой нескольких поколений.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Использованы в основном франкоязычные источники, в особенности ценные сведения, содержащиеся в статье Ж.-П. Миаларе [13].

[2] Системный университетский каталог Sudoc (Système Universitaire de Documentation) – французский каталог, созданный библиотеками и Центром документации высшего образования и научных исследований (http://www.sudoc.abes.fr).

[3] Эта концепция базируется на воззрениях Я. А. Коменского и Ж.-Ж. Руссо о необходимости учитывать возрастные особенности развития, формировать чувственность детей до изучения каких-либо правил. Приверженцы упомянутой концепции настаивают на том, что обучение должно иметь приятный и доступный характер.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брауншвиг М.* Искусство и дитя: очерк эстетического развития. СПб.: Б. М. Вольф, 1908. 205 с.
2. *Бычков Ю.* Курс сольфеджио в Парижской национальной консерватории // Проблемы высшего музыкального образования: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1975. Вып. 19. URL: http://yuri317.narod.ru/ped/parissol.htm.
3. *Chevais M.* Avant le solfège. Paris: Leduc, 1926. 49 p.
4. *Chevé N.* Science et art de l'intonation. Paris: L'auteur, 1868. 48 p.
5. *Favre G.* Ecrits sur la Musique et l'Éducation Musicale. Paris: Durand, 1966. 182 p.
6. *Francès R.* L'enseignement programmé du langage musical // Psychologie de la culture. 1971. Décembre. P. 5–83.
7. *Francès R.* Perception de la musique. Paris: Vrin, 1958. 408 p.
8. *Galin P.* Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique. Lyon: A. Baron, 1835. 248 p.
9. *Garaude (A. de).* L'enseignement mutuel et populaire de la musique. Paris: Hachette, 1847. 248 p.
10. *Gédalge A.* L'enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oraille. Paris: Gédalge, 1921. 276 p.
11. *Imberty M.* L'acquisition des structures tonales chez enfant. Paris: Klinchsieck, 1969. 226 p.
12. *Martenot M.* Principes fondamentaux d'éducation musicale et leur application. Paris: Magnard, 2010. 234 p.
13. *Mialaret J.-P.* Dimension psycho-pédagogique dans les principales méthodes francaises d'apprentissage du solfège aux XIX et XX siècles // L'éducation musicale en France: Histoire et méthode de recherches sur les civilisation de l'occident / textes reunis par D. Pistone. Paris: Presse de l'Univ. de Paris Sorbonne, 1983. C. 69–76.
14. *Zenatti A.* Le développement génétique de la perception musicale. Paris: C.N.R.S., 1969. 110 p.

REFERENCES

1. *Braunshvig M.* Iskusstvo i ditya: ocherk esteticheskogo razvitiya [Art and Child: An Essay of Aesthetic Development]. St. Petersburg: B. Wolf Publishing house, 1908. 205 p.
2. *Bychkov Yu.* Kurs sol'fedzhio v Parizhskoy natsional'noy konservatorii [Solfeggio Course at the Paris National Conservatoire]. Problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Problems of Higher Music Education]: collected works of Gnessins State Musical-Pedagogical Institute. Moscow, 1975. Issue 19. URL: http://yuri317.narod.ru/ped/parissol.htm.
3. *Chevais M.* Avant le solfège. Paris: Leduc, 1926. 49 p.
4. *Chevé N.* Science et art de l'intonation. Paris: L'auteur, 1868. 48 p.
5. *Favre G.* Ecrits sur la Musique et l'Éducation Musicale. Paris: Durand, 1966. 182 p.
6. *Francès R.* L'enseignement programmé du langage musical. Psychologie de la culture. 1971. Décembre. P. 5–83.
7. *Francès R.* Perception de la musique. Paris: Vrin, 1958. 408 p.
8. *Galin P.* Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique. Lyon: A. Baron, 1835. 248 p.
9. *Garaude (A. de).* L'enseignement mutuel et populaire de la musique. Paris: Hachette, 1847. 247 p.
10. *Gédalge A.* L'enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oraille. Paris: Gédalge, 1921. 276 p.
11. *Imberty M.* L'acquisition des structures tonales chez enfant. Paris: Klinchsieck, 1969. 226 p.
12. *Martenot M.* Principes fondamentaux d'éducation musicale et leur application. Paris: Magnard, 1970. 191 p.
13. *Mialaret J.-P.* Dimension psycho-pédagogique dans les principales méthodes francaises d'apprentissage du solfège aux XIX et XX siècles. L'éducation musicale en France: Histoire et méthode de recherches sur les civilisation de l'occident. Textes reunis par D. Pistone. Paris: Presse de l'Université de Paris Sorbonne, 1983. C. 69–76.
14. *Zenatti A.* Le développement génétique de la perception musicale. Paris: C.N.R.S., 1969. 110 p.

ТРАДИЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВО ФРАНЦИИ: ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ СОЛЬФЕДЖИО XIX–XX ВЕКОВ

Данная статья содержит обзорную характеристику французских методов преподавания сольфеджио, сформировавшихся в XIX–XX веках. Исследователем освещается процесс становления методологических ориентиров применительно к обоснованию целей и задач, организационных принципов, педагогических приёмов и критериев оценки достигаемых результатов обучения в указанной сфере. Особое внимание уделяется ряду ключевых проблем, разрабатываемых французскими авторами: формированию способности запоминать и дифференцировать звуковысотные соотношения до изучения теоретических понятий (А. Жедальж); освоению музыкального языка посредством оригинальных невербальных приёмов (П. Гален); предварительному мелодическому обучению как наиболее доступной форме приобщения к музыке (М. Шеве и А. Жедальж); первоначальному ритмическому обучению, которое базируется на идее органичного ощущения пульсации, изначально свойственного человеку (М. Мартено), а также соотносится с приоритетной ролью ритмической выразительности и сложных ритмов в современной французской музыке. Ретроспектива, представленная исследователем, позволяет интерпретировать эволюцию методов преподавания сольфеджио во Франции как отражение исторического развития музыкального искусства в целом, а высокий уровень музыкальной грамотности во французском обществе – как результат воздействия многовековых традиций национальной музыкальной педагогики.

Ключевые слова: музыкальное образование во Франции, национальная музыкальная педагогика, методы преподавания сольфеджио.

TRADITIONS OF MUSIC EDUCATION IN FRANCE: BASIC METHODS OF SOLFEGGIO TEACHING IN THE XIX–XXth CENTURIES

The article contains the review description of French solfeggio teaching methods that were formed in the XIX–XXth centuries. The researcher elucidates a process of methodological competences formation as applied to grounds of objects and aims, organizational principles, pedagogical modes and appraisal criteria of attained results of teaching. The special consideration is given to a number of key problems working out by French authors such as the formation of the ability for memorizing and differentiating height-of-pitch frequencies (A. Gédalge); assimilation of musical language by means of original non-verbal methods (P. Galin); preliminary melodic instruction being the most available form of access to music (M. Chevais and A. Gédalge); initial rhythmic instruction which is based upon the idea of the organic pulse sensation primordially inherent in a man (M. Martenot) as well as connected with a priority role of rhythmic expressiveness and complex rhythms in the French contemporary music. The retrospective review produced by the researcher furthers to interpret the evolution of solfeggio teaching methods in France as reflection of the historical development of musical art, and a high level of musical competence in the French society as a result of the centuries-old tradition of national musical pedagogy influence.

Key words: music education in France, French musical pedagogy, methods of teaching solfeggio.

Бурякова Любовь Александровна
кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального и художественного образования
Таганрогский институт им. А. П. Чехова (филиал)
Ростовского государственного экономического университета (РИНХ)
Россия, 347900, Таганрог
e-mail: l.bevza@mail.ru

Buryakova Lyubov A.
PhD in Pedagogics, Associate Professor at the Department of Music and Art Education
Taganrog A. Chekhov Institute (branch) of Rostov State Economic University (RINH)
Russia, 347900, Taganrog
e-mail: l.bevza@mail.ru

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В данной публикации использованы преимущественно франкоязычные источники, в особенности ценные сведения, содержащиеся в статье Ж.-П. Миаларе [13].

[2] Системный университетский каталог Sudoc (Système Universitaire de Documentation) – французский каталог, созданный библиотеками и Центром документации высшего образования и научных исследований (http://www.sudoc.abes.fr).

[3] Эта концепция базируется на воззрениях Я. А. Коменского и Ж.-Ж. Руссо о необходимости учитывать возрастные особенности развития, формировать чувственность детей до изучения каких-либо правил. Приверженцы упомянутой концепции настаивают на том, что обучение должно иметь приятный и доступный характер.

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

А. М. СВЯТЫШЕВА, А. В. КРАСНОСКУЛОВ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«СИНХРОНИЗАЦИЯ» ЗВУКОВОГО ОБРАЗА КИНОФИЛЬМА

Звуковое кино, являясь синтетическим видом искусства, вбирает в себя различные элементы других искусств (литература, музыка, театр) и соединяет их, рождая художественное произведение нового качества [4]. «Отдельные виды искусства пользуются только своими собственными средствами выражения; в кинофильме эти средства действуют либо параллельно, либо скрещиваясь, либо в контрапункте. В различные моменты отдельные выразительные средства... берут на себя основную нагрузку, выдвигаясь на первый план, в то время как остальные несколько отступают назад. Правда, зритель всегда воспринимает фильм как *целостность*, но более глубокий анализ позволяет нам выделить из этой целостности то, что в данную минуту представляет главный драматургический фактор» [2, с. 40].

Звук в современном кино наделён важными драматургическими функциями. Он не только синхронно сочетается с элементами зрительного ряда, но и гармонично дополняет их, обогащая эмоционально, создавая более глубокое по содержанию художественное целое. Таким образом, звук оказывается в состоянии усилить выразительность визуального компонента и даже, при необходимости, контрапунктически противостоять ему своим содержанием.

Специфика музыкального компонента звука состоит в том, что он не воссоздаёт какие-то конкретные события и явления, он – не «изображающее искусство». Музыка позволяет воображению домысливать художественные образы, она всегда многозначна. Изображение более «понятно» в своём содержании – мы, до известной степени, видим именно то, что изображено на экране. Поэтому в кинофильме звук и изображение взаимодействуют и взаимно дополняют друг друга: зрительный ряд конкретизирует звуковую составляющую; звук же, в свою очередь, обогащает и углубляет смысл изображения, привнося в него специфические эмоциональные состояния и смысловые подтексты.

Ещё одно существенное различие между зрительным и звуковым элементами кинокартины связано с несовпадением их структурного воплощения в отдельно взятых фрагментах фильма и во всём фильме как целостном художественном произведении. Зрительный ряд, взятый из отдельного краткого фрагмента, не всегда тяготеет к непрерывности изображения того события, которое заключено в эпизоде: может быть представлен лишь набор определённых фаз события, его разных планов, ракурсов, чередующихся и дополняющих друг друга в единой «картинке». Звук, напротив, «течёт» непрерывно, свободно минуя скачки фаз зрительного изображения, все изменения угла съёмки, перспективы, приближения и удаления камеры, объединяя и сглаживая рваный ритм смены образов.

Однако «...в масштабе всего кинопроизведения происходит совершенно противоположное. Через все фазы кинофильма проходит единое развитие фабулы, связывающее отдельные разрозненные эпизоды, отрезки, сцены, кадры в целостность высшего порядка», – указывает З. Лисса [2, с. 85]. Звук, сопровождающий становление этой целостности, напротив, в таком контексте чаще всего теряет непрерывность развития, становится фрагментарным, структурно прикреплённым к визуальным эпизодам.

В итоге получается, что обе сферы – звуковая и зрительная – одновременно и прерывны, и непрерывны. Звук (особенно его музыкальный компонент) непрерывен на протяжении отдельных коротких отрезков фильма, но прерывен в контексте всего кинопроизведения. Зрительный ряд, напротив, дискретен в кратких фрагментах, но целостен в развитии фабулы.

Эта противоположность позволяет обоим элементам взаимно поддерживать друг друга по принципу комплементарного сочетания прерывности одного с непрерывностью другого. Такое «...единство звука и изображения представляет собой единство противоположностей» [2, с. 81]. Упомянутый сложный симбиоз является основой для многообразнейших звукокинематографических приёмов, свойственных данному виду искусства [1; 3].

Взаимодействие звука и изображения часто приобретает *синонимический* характер – звук прямо соотносится с пластикой экранных образов. Но встречается и другой принцип их взаимосвязи – *антонимический*, когда звучание и изображаемое на экране не совпадают по смыслу или эмоциональному содержанию, контрастируют и даже диссонируют. Третий, *контрапунктический* принцип, основанный на противопоставлении и взаимном перекрещивании двух основных сфер кинофильма, содействует ощутимому расширению образного содержания, выявлению «подводных течений» драматургического действия, что предопределяет значение указанного принципа как важнейшего художественного приёма современного кинематографа.

Наряду с «внутренней» – художественной – природой звукового образа, аналогичную направленность обнаруживают и его «внешние», технические параметры – высота, сила и глубина. Звук сам по себе (шумовой, синхронный) способен характеризовать место действия благодаря своей пространственной конфигурации в экранной среде: он как бы компенсирует плоскость экрана, подчёркивая третье измерение – перспективу. Визуальные образы, формируемые с помощью плана, ракурса, света, цвета, композиции, базируются на законах линейной перспективы. Поэтому чрезвычайно важное значение приобретает перспектива звуковая, синхронизируемая с изобразительной, подчёркивающая и усиливающая эффект пространства. Более того, перспектива, создаваемая посредством звука, обогащает и семантику изображения. Например, показ на экране персонажа, играющего на гармони, и, соответственно, звучание этого музыкального инструмента чаще всего предполагают только сюжетно-описательную функцию. Однако аналогичное звучание гармони в глубине закадрового пространства на фоне пейзажа (поле, берег реки, лесная просека) может стать носителем иного, «обобщённо-пространственного» («деревня», «далёкое селение», «человеческое жильё») смысла и связанных с ним эмоциональных реакций.

Нетрудно понять, что в условиях столь сложных и многогранных взаимоотношений между звуковым и визуальным пластами одной из важнейших задач является достижение художественно и технически «правильных» сочетаний изображения и звука. По сути, в широком смысле *синхронизация* звука и визуального компонента становится одной из главных проблем звукорежиссёра, работающего над кинокартиной.

«Синхронность» не только подразумевает соответствие изображения и звука во времени, т. е. «по вертикали» временной шкалы. Есть и другие «координаты», не так просто поддающиеся измерению, но при этом не становящиеся менее значимыми. В широком смысле, «синхронность» – это полное соответствие звука изображению в четырёх измерениях («ширина», «высота», «глубина» сцены, а также линейные и нелинейные эффекты времени). Естественно, добиться «синхронности» по всем «направлениям» практически невозможно. К тому же в кино зачастую возникают проблемы, не имеющие, в той или иной степени, «корректного» звукового решения. Например, изменение фокусного расстояния объектива позволяет приблизить объект съёмки или, наоборот, «отдалиться» от него. Как поступить со звуком при такой плавной смене визуальных планов, особенно если речь идёт о музыкальном компоненте? Однозначного ответа на этот вопрос сегодня не существует, равным образом пока отсутствуют и вполне когерентные «трансфокатору» приёмы звукового дизайна. К тому же весьма субъективной остаётся оценка художественной оправданности подобной звукоизобразительной взаимозависимости.

В современном кино звуковой компонент существует одновременно в двух пространствах: реальном и виртуальном. Изображение, по сути, всегда «виртуально», поскольку существует только в плоскости экрана; даже стереосистемы трансляции изображения, преобладающие сегодня в кинозалах, не снабжены реальными «слева», «справа» и «сзади». Таким образом, «эффект присутствия» в визуальной сфере создаётся при помощи сложной корреляции сменяющихся планов и, до некоторой степени, благодаря динамике полноэкранного движения (здесь не учитываются экспериментальные кинотеатральные системы, обеспечивающие 360° обзор). Впрочем, некогда звук в кино также был «виртуален»: традиционная звуковая стереосистема воздействовала аналогично изображению – динамикой планов и интенсивной работой с панорамой. Однако благодаря активному внедрению (как в кино,

так и в домашних условиях) многоканальных систем пространственного звучания (в том числе Dolby Digital, Dolby TrueHD и др.) звуковой компонент был наделён возможностью совмещать «виртуальное» и реальное пространства. Это, естественно, поставило перед создателями фильмов непростые задачи – не только «синхронизации» картинки и звука, но и применения технологий, позволяющих эффективно осуществлять такую «синхронизацию». Особая трудность, по-видимому, заключается в том, что «виртуальное» звуковое пространство не зависит от конкретного места воспроизведения фильма, а реальное полностью подчинено акустике помещения.

Ошибки в пространственном решении звука обычно обходятся не так дорого, как отсутствие «вертикальной синхронизации», однако значимость подобных «дефектов» от этого не уменьшается. Например, в обычных условиях просмотра некоторое отсутствие «синхронности» на речевом уровне может остаться незамеченным; между тем, пространственные ошибки с большой долей вероятности будут услышаны. Слух, подобно охранной системе, фиксирует несоответствия «виртуального» экранного и звукового пространств; возникает чувство дискомфорта, которое не даёт зрителю покоя. Слух человека легко определяет особенности геометрии помещения, в котором он «находится», и соотносит их с реальным пространством зала или комнаты. Почти всегда имеются звуки, сопоставляя прямые и отражённые сигналы которых, мы «измеряем» помещение. Наш слух учитывает множество параметров сигнала при локализации положения источника звука, причём уровень звукового давления и громкость не играют здесь ключевой роли: шёпот вблизи мы легко отличим от крика вдалеке. Обычный неподготовленный слушатель способен без труда различить передний, задний и средний планы, не говоря уже о «левой» и «правой» сторонах.

К сожалению, приходится констатировать, что сегодня возможности кинотеатральных систем объёмного звучания используются едва ли наполовину. Сложность задач, которые необходимо решить для «синхронизации» аудио- и визуального пространств, равно как соображения экономии финансов и времени, часто вынуждает прибегать к некоему «суррогату», по сути – имитации звукового пространства (см.: [5]). Для работы с последним активно используется упрощённый подход: не обязательно стремиться к полной гармонии пространств изображения и звука, достаточно обеспечить их усреднённое совпадение. Разумеется, когда на экране мы видим салон автомобиля, а звуковое «виртуальное» пространство соответствует размерам большой студии, обнаруживается явный дисбаланс. Однако стремиться к передаче специфических черт реверберации в салонах автомобилей разных марок, пожалуй, также излишне. На соответствующую «подгонку» звучания требуется дополнительное время, что не позволяет реализовать пространственный потенциал звука в тех ситуациях, где это действительно необходимо с художественной точки зрения.

В фильме, помимо «синхронизации» по времени, должна быть обеспечена пространственная «синхронность», то есть совмещение характеристик звукового сигнала с особенностями пространства, в котором происходит действие. Решать эту задачу надлежит индивидуально в каждом конкретном случае. Иногда приходится выбирать компромиссный вариант, например, жертвуя звуковыми свойствами пространства ради отчётливой речи: когда нужно обеспечить ясность восприятия диалогов, пространство поневоле отходит на второй план (см.: [6]). Ещё один вид «синхронности» – интонационно-смысловое соответствие изображения и звука. Бессмысленно добиваться «синхронности» артикуляции или пространства, если неустраним логический диссонанс. Это, впрочем, относится и к шумовому оформлению фильма, и даже (хотя и в гораздо меньшей степени) к музыкальной его составляющей.

Грамотно «синхронизированное» звуковое сопровождение любого фильма является одним из важнейших слагаемых кинопроизводства. Успех кинокартины во многом зависит от того, насколько правильно и целесообразно представлен в ней звук, насколько безупречно он «оформлен» технически и насколько свободно, органично звук «имплантируется» в кинодейство.

Однако подобная тщательность в «синхронизации» звука достигается в результате огромного и кропотливого труда, неотъемлемой частью которого служит работа со звуковым и визуальным пространствами. Этой работе сопутствуют многочисленные сложности, она требует от звукорежиссёра как обладания многими качествами, необходимыми в любом звукозаписывающем процессе – изобретательностью, тонким музыкальным слухом, чувством стиля, развитым художественным вкусом, – так и особого умения почувствовать и воссоздать пространство кинематографического действия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Динов В.* Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре: учеб. пособие. СПб.: Геликон Плюс, 2002. 488 с.
2. *Лисса З.* Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 496 с.
3. *Чернышов А.* Киномузыка: Теория технологий // Медиамузыка: Электронный научный журнал. 2014. № 3. URL: http://mediamusic-journal.com.
4. *Hanson D.* The History of Sound in the Cinema. URL: http://cinematechnologymagazine.com/pdf/dion%20sound.pdf.
5. *Malham D., Myatt A.* 3-D Sound Spatialization using Ambisonic Techniques // Computer Music Journal. 1995. Vol. 19. No. 4. P. 58–70.
6. Sound in Filmmaking. URL: http://thecinematheque.ca/inpoint/pdf/LanguageofFilm07.pdf.

REFERENCES

1. *Dinov V.* Zvukovaya kartina: Zapiski o zvukorezhissure [Sound Picture: Notes about Sound Engineering]. St. Petersburg: Gelikon Plyus Press, 2002. 488 p.
2. *Lissa Z.* Estetika kinomuzyki [Aesthetics of a Film Music]. Moscow: Muzyka Press, 1970. 496 p.
3. *Chernyshov A.* Kinomuzyka: Teoriya tekhnologii [Film Music: The Theory of Technology]. Mediamuzyka [Media-Music]: electronic research magazine. 2014. No. 3. URL: http://mediamusic-journal.com.
4. *Hanson D.* The History of Sound in the Cinema. URL: http://cinematechnologymagazine.com/pdf/dion%20sound.pdf.
5. *Malham D., Myatt A.* 3-D Sound Spatialization using Ambisonic Techniques. Computer Music Journal. 1995. Vol. 19. No. 4. P. 58–70.
6. Sound in Filmmaking. URL: http://thecinematheque.ca/inpoint/pdf/LanguageofFilm07.pdf.

«СИНХРОНИЗАЦИЯ» ЗВУКОВОГО ОБРАЗА КИНОФИЛЬМА

Как отмечают авторы публикуемой статьи, звук является неотъемлемой частью современной кинокартины, будучи одним из приоритетных выразительных средств кинодраматургии наших дней. Звуковое пространство кинофильма имеет весьма сложное внутреннее строение: четыре его компонента (музыка, речь, шум, тишина) постоянно находятся в динамике многочисленных взаимодействий, противопоставлений, сопряжений, но при этом сохраняют и собственную автономию. Звук и изображение аналогичным образом взаимодействуют и взаимно дополняют друг друга на протяжении кинокартины. В связи с этим целенаправленная художественная и техническая «синхронизация» звукового и зрительного рядов выступает одной из важнейших проблем сегодняшней звукорежиссуры. Авторами статьи уделено особое внимание «контрапунктическому» принципу взаимосвязи между изображением и звуком, воплощаемому в условиях кинофильма. Указанный принцип обретает первостепенную значимость благодаря корреспондирующим звуковым пространствам – реальному и «виртуальному». Широко трактуемая «синхронность» также предполагает сопряжённость временного и пространственного аспектов звукового ряда. Прежде всего, речь идёт о совмещении характеристик звукового сигнала с особенностями пространства, в котором происходит действие. Следует учитывать и необходимость достижения интонационно-смыслового соответствия изображения и звука.

Ключевые слова: звуковое пространство кинокартины, звукорежиссура, звуковой и зрительный ряды фильма, «синхронизация» звука в кинопроизводстве.

«SYNCHRONIZATION» OF THE FILM'S SOUND IMAGE

As the authors of the published article note, a soundtrack is the integral part of a modern film and one of the priority expressive means conformably to the film dramaturgy of our days. The sound space in a film has a quite complicated inner structure: its four components (music, speech, noise and silence) are constantly in dynamics of numerous interactions, contrapositions, interconnections, but have keeping their own autonomy too. A soundtrack and visual picture interact analogously and supplement each other mutually during a film. In this connection, the purposeful artistic and technical «synchronization» of the sound and visual lines become as one of the most important today's sound-producing problems. The authors of the article are given the special consideration for the «contrapuntal» principle of intercommunication (between a soundtrack and visual picture) which is embodied in the conditions of a film. The indicated principle finds paramount significance because of the corresponding sound spaces, the real and the virtual one. The loosely interpreted «synchronism» makes provision for interconnection between the temporal and spatial aspects of the sound line. First of all the question is a combination of the sound signal parameters with the features of space where the action takes place. It should be allow for the necessity to reach the intonation-semantic accordance between a sound and visual picture.

Key words: sound space of a film, sound engineering, sound and visual film lines, «synchronization» of sound in the film industry.

Святышева Анна Михайловна
преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры и информационных технологий
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: svyatysheva@gmail.com

Красноскулов Алексей Владимирович
кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой музыкальной звукорежиссуры
и информационных технологий, профессор кафедры специального фортепиано
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: rostcons@yandex.ru

Svyatysheva Anna M.
lecturer at the Department of Sound Engineering and Information Technologies
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: svyatysheva@gmail.com

Krasnoskulov Alexey V.
PhD in Art Studies, Head of the Department of Sound Engineering
and Information Technologies, Professor at the Department of Special Piano
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: rostcons@yandex.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

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

ТЕОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Становление и развитие отечественного исполнительства на духовых инструментах симфонического оркестра охватывают период чуть более трёх столетий. Начало этому процессу, не в последнюю очередь, было положено благодаря победе войск Петра I над шведами в Полтавской битве. Сражение увенчалось разгромом неприятельской армии и захватом богатых трофеев, включая многочисленные музыкальные инструменты. Тогда же в русском плену оказалось немало музыкантов из шведских военных оркестров. Часть этих специалистов, оставшаяся на службе в России, способствовала возникновению сравнительно массового обучения на духовых инструментах европейского типа. При этом, разумеется, теоретические и практические знания в течение длительного времени передавались ученикам изустным методом. Даже в российских консерваториях, начиная со второй половины XIX века, названный метод был главенствующим, а всевозможные методические материалы, изданные на французском или немецком языках, ввозились из зарубежья.

Развитие отечественной теории исполнительства и методики обучения на духовых инструментах началось, главным образом, в XX веке, что было вызвано разными обстоятельствами. Если до 1917 года упомянутое развитие инспирировалось формированием отечественной основы профессиональной деятельности, то в 1930-е годы оно явилось свидетельством восстановления утраченного в ходе гражданской войны творческого потенциала. Наряду с этим, несомненно, возрастали и уровень исполнительского мастерства музыкантов, и сложность исполняемых ими произведений, что представлялось отнюдь не случайным. Подобная диалектическая взаимосвязь нашла отражение в общей теории исполнительства, основу которой заложил С. В. Розанов [6]. Таким образом, преподавание методики обучения игре на духовых инструментах благоприятствовало относительной унификации знаний об исполнительском искусстве.

Позднее, в 1960–1970-е годы, появились труды Р. П. Терёхина [7], И. Ф. Пушечникова [5], В. Н. Апатского [1], опирающиеся на изучение тех или иных явлений исполнительского процесса объективными методами, которые предполагали применение технических средств исследования. Данная тенденция в теории исполнительства наблюдается и в настоящее время.

Объективные сведения об исполнительском процессе всегда сохраняли актуальность: во-первых, овладение звуковым потенциалом инструмента – важнейшая задача музыканта любой специальности; во-вторых, постоянно возрастающие требования к исполнительской технике, обусловленные самим ходом развития мировой музыкальной культуры, побуждают педагогов и исполнителей к поиску новых средств выразительности и кратчайших путей к овладению этими средствами. Новые знания, приобретаемые в ходе развития теории исполнительства, нуждаются в тщательном описании с употреблением ясных, выверенных и уточнённых терминов.

Как отмечалось выше, теория исполнительства на духовых инструментах очень молода: её общее состояние можно сравнить с детством человека. Детству же присущи подражание, заимствование, многозначное употребление слов, обусловленное ограниченностью знаний. Нечто подобное наблюдается и в указанной теории исполнительства.

Употребление обобщающих понятий и терминов – явление, широко известное науке. Ведь по мере накопления знаний о том или ином изучаемом объекте, как правило, происходит «детализация» понятийного аппарата. (Так, например, в анатомии, имеющей многовековую историю, голосовые связки были сравнительно недавно «разделены» на связки и складки, о чём было принято решение на Токийском конгрессе оториноларингологов в 1974 году.) В теории исполнительства и методике обучения игре на духовых инструментах обнаруживается немало терминов и понятий, допускающих многозначное толкование явлений исполнительского процесса. Рассмотрим наиболее известные из них.

Обучение любому делу, любому ремеслу начинается с постановки. «Термин "постановка"… – пишет Б. А. Диков, – означает совокупность правил, относящихся к взаимоположению корпуса, головы, рук, ног играющего и инструмента» [2, с. 67]. Следовательно, постановка – это правила «взаимоположения» частей тела?

Подавляющее большинство педагогов-методистов склонны считать, что «постановка – это положение...» (далее обычно следует полное или частичное перечисление компонентов исполнительского аппарата). В частности, В. Н. Апатский отмечает: «Понятие "постановка фаготиста" включает в себя постановку корпуса, головы, рук и ног <…> а также постановку губ, резонаторов и дыхания». О самом же термине «постановка» он пишет: «Под правильной постановкой мы подразумеваем наиболее рациональное приспособление организма исполнителя к игре на музыкальном инструменте» [8, с. 51]. Итак, постановка – это положение компонентов исполнительского аппарата и адаптация организма к нагрузкам, не предусмотренным природой?

Нетрудно заметить, что определения Б. А. Дикова и В. Н. Апатского, при всех существенных различиях, объединены принципиальным подходом к постановке, а именно констатацией её статичности. Игра же на любом инструменте – это чрезвычайно разнообразные и многочисленные исполнительские движения. Если же признать, что постановка и адаптация – понятия идентичные, то, во-первых, подобное признание приведет к явной подмене или смешению причины и следствия: адаптация сопровождает постановку, а не наоборот. Во-вторых, из процесса постановки выпадают два активных компонента – обучение постановке и овладение постановкой.

В связи с этим, несомненный интерес представляет определение, данное В. Д. Ивановым: «Постановка исполнительского аппарата – процесс овладения совокупностью приёмов и правил рационального взаиморасположения и взаимодействия всех компонентов исполнительского аппарата музыканта с инструментом» [3, с. 77]. Впрочем, несмотря на констатацию временной протяжённости рассматриваемого явления, цитируемое определение не свободно от статики и не отличается необходимой ясностью.

Общим же недостатком всех вышеуказанных дефиниций следует признать отсутствие заметной связи с исполнительской техникой, которая существует как бы сама по себе, ни на что не опираясь. Очевидно, понятие постановки должно включать в себя три компонента, отражающих двигательную структуру игры, процесс обучения (овладения) и связь с техникой игры на данном инструменте.

Благодаря конкретизации исполнительских представлений об изучаемом объекте, понятие приобретает более ясные очертания. С позиции педагога, *постановка – это обучение игровым движениям и действиям*; с позиции ученика, *постановка – овладение игровыми движениями и действиями*. В таком случае, *исполнительская техника есть владение игровыми движениями и действиями;* её уровень определяется степенью владения указанными движениями и действиями. (Разумеется, понятие техники, толкуемое в широком смысле, включает в себя прежде всего умение играть на музыкальном инструменте.)

Процесс постановки исполнительского аппарата или его компонентов всегда сопровождается звукоизвлечением и звукообразованием. В практике обучения игре на духовых инструментах названные термины в большинстве случаев рассматриваются как синонимы. Причина подобного, явно ошибочного, восприятия может быть связана с обыденной речью, где употребляется словосочетание «извлечённый звук», которое, на поверхностный взгляд, служит синонимом словосочетания «образовавшийся звук» (хотя второе словосочетание и свидетельствует о некоторой спонтанности явления, его непреднамеренности). Термины же «звукоизвлечение» и «звукообразование» не могут быть синонимами, ведь их смысловыми опорами являются совершенно разные по своему значению слова – «извлечение» и «образование». Кардинальное различие понятий, фиксируемых данными терминами, определяется тем, что звук в процессе звукоизвлечения может и не образоваться: работает дыхание, действуют губы, язык совершает требующиеся движения, но вместо звука слышится лишь шипение воздуха.

Итак, *звукоизвлечение – это действия музыканта, направленные к образованию звука; звуко-*

образование – акустический процесс возбуждения, усиления и распространения звуковых волн.

Звукообразование всегда начинается с атаки звука. Термин «атака» оказался настолько привлекательным для педагогов и исполнителей, что его ныне употребляют в самых разных значениях. К примеру, в методической литературе упоминаются основная и вспомогательная, простая и комбинированная, двойная и тройная, мягкая и твёрдая разновидности «атаки».

Слово «атака» (в переводе с романских языков – нападение, наступление) заимствовано из акустики. Соответствующий термин фиксирует вполне конкретное понятие: атака – период перехода автоколебательной системы из состояния покоя в режим автоколебаний. Слух воспринимает атаку как скрип, хрип, «песок в звуке», поскольку в данный момент звукообразования звук ещё не является музыкальным, это скорее шум. Может ли подобный шум быть «твёрдым» или «мягким»? Ответ однозначен – нет, не может. При игре на духовых инструментах ценится звукообразование, которое не обременено треском или хрипом. Явно слышимый переходный процесс вызывает иллюзию скрипучего тембра. Следовательно, восприятие «твёрдости» или «мягкости» переходного процесса лишено смысла.

Как показало экспериментальное исследование, проведённое нами при помощи объективных методов, различия в восприятии «твёрдости» атаки возникают вследствие громкостных модуляций в начале стационарной части звука. Мягкая атака предполагает ровное звуковедение или некоторое усиление громкости, твёрдая атака требует ослабления громкости (чем стремительнее падение силы звука, тем сильнее иллюзия твёрдой атаки). Таким образом, термин «атака» с прибавляемым определением «твёрдая» или «мягкая» характеризует не собственно атаку в акустическом понимании, а звуковедение в начале стационарной части, которое и порождает иллюзию различной степени «твёрдости».

Далее, нетрудно заметить, что словосочетание «простая атака» (равно как «основная», «двойная» и т. п.) не имеет какого-либо прямого отношения к атаке звука: в данном случае подразумеваются игровые движения языка, связанные с процессом звукоизвлечения. «Комбинированную атаку», по-видимому, следовало бы назвать «комбинированным звукоизвлечением» (по крайнее мере, предлагаемый вариант правильно отражает текущий процесс), но подобное определение звучит очень непривычно и, вследствие этого, вряд ли скоро войдёт в обиход.

Проблемы терминологии неизменно представляются весьма сложными для разрешения. С одной стороны, расширение познания ведет к уточнению понятий и дифференциации терминов, с другой, – термин, введённый без должной осмотрительности, порождает широкое толкование зафиксированного понятия, что размывает границы соответствующего смысла, вовлекает специалистов в бесплодные дискуссии и, в итоге, сдерживает продуктивное познание закономерностей исполнительского процесса. Поэтому главной задачей терминологии является точное, не допускающее двойного толкования, закрепление существующих понятий теории и практики исполнительства на духовых инструментах посредством ясных терминов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Апатский В.* Факторы тембра и динамики фагота: автореф. дис. ... канд. иск. Киев, 1971. 28 с.
2. *Диков Б.* Методика обучения игре на духовых инструментах: учеб. пособие. М.: Музгиз, 1962. 116 с.
3. *Иванов Вл.* Словарь музыканта-духовика. М.: Музыка, 2007. 128 с.
4. *Платонов Н.* Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах // Методика обучения игре на духовых инструментах: сб. ст. М.: Музыка, 1964. Вып. 1. С. 8–61.
5. *Пушечников И.* Значение артикуляции на гобое // Методика обучения игре на духовых инструментах: сб. ст. М.: Музыка, 1971. Вып. 3. С. 62–91.
6. *Розанов С.* Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. Изд. 2-е, испр. М.: Музгиз, 1938. 52 с.
7. *Терёхин Р., Апатский В.* Методика обучения игре на фаготе: учеб. пособие. М.: Музыка, 1988. 208 с.
8. *Терёхин Р., Рудаков Е.* Вибрато на фаготе // Методика обучения игре на духовых инструментах: сб. ст. М.: Музыка, 1964. Вып. 1. С. 144–203.

REFERENCES

1. *Apatskiy V.* Faktory tembra i dinamiki fagota [Factors of a Timbre and Dynamics in Bassoon Playing]**:** Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Kiev, 1971. 23 p.
2. *Dikov B.* Metodika obucheniya igre na dukhovykh instrumentakh [Methods of Training to Play Wind Instruments]: educational supply. Moscow: Muzgiz Press, 1962. 116 p.
3. *Ivanov Vl***.** Slovar' muzykanta-dukhovika [Dictionary of the Musician – Wind Instrument Player]. Moscow: Muzyka Press, 2007. 166 p.
4. *Platonov N***.** Voprosy metodiki obucheniya igre na dukhovykh instrumentakh [Methodic Problems of Training to Play Wind Instruments]. Metodika obucheniya igre na dukhovykh instrumentakh [Methods of Training to Play Wind Instruments]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1964. Issue 1. P. 8–61.
5. *Pushechnikov I.* Znachenie artikulyatsii na goboe [Importance of Articulating in Oboe Playing]. Metodika obucheniya igre na dukhovykh instrumentakh [Methods of Training to Play Wind Instruments]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1971. Issue 3. P. 62–91.
6. *Rozanov S.* Osnovy metodiki prepodavaniya igry na dukhovykh instrumentakh [Methodology Bases of Teaching to Play Wind Instruments]. The 2nd revised edition. Moscow: Muzgiz Press, 1938. 52 p.
7. *Teryokhin R., Apatskiy V***.** Metodika obucheniya igre na fagote [Methods of Training to Play Bassoon]: educational supply. Moscow: Muzyka Press, 1988. 208 p.
8. *Teryokhin R., Rudakov E.* Vibrato na fagote [Vibration in Bassoon Playing]. Metodika obucheniya igre na dukhovykh instrumentakh [Methods of Training to Play Wind Instruments]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1964. Issue 1. P. 144–203.

ТЕОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье отмечается, что теория исполнительства на духовых инструментах очень молода: её нынешнее состояние допустимо сравнить с детством человека. Детству же присущи подражание, заимствование, многозначное употребление слов, обусловленное ограниченными знаниями. Нечто подобное характерно и для теории исполнительства. Отсюда проистекает необходимость уточнения основополагающих понятий «постановка исполнительского аппарата», «исполнительская техника», «звукоизвлечение» и «звукообразование», «атака звука». С позиции педагога, «постановка» – это обучение игровым движениям и действиям; с позиции ученика, – овладение игровыми движениями и действиями. В таком случае «исполнительская техника» есть владение игровыми движениями и действиями, уровень её определяется степенью владения последними. «Звукоизвлечение» – это действия музыканта, направленные к образованию звука; «звукообразование» – акустический процесс возбуждения, усиления и распространения звуковых волн. «Атака звука» – это период перехода автоколебательной системы из состояния покоя в режим автоколебаний. Степень твёрдости или мягкости атаки определяется исполнителями с учётом изменений в начальной фазе стационарной части звука. Автор статьи полагает, что дальнейшая коррекция терминологического аппарата в данной сфере теории исполнительства должна способствовать её продуктивному развитию.

Ключевые слова: духовые инструменты, теория исполнительства, терминологический аппарат, объективные методы исследования, исполнительская техника.

THE THEORY OF WIND INSTRUMENTS PLAYING: TERMINOLOGICAL ASPECT

There is noted in the article the theory of wind instruments playing is very young: its contemporary status is comparable with the human childhood. An imitation, and adoption, and the multiple-valued use of the words caused by limited knowledge are inherent in the childhood. Such something is typical of this performing theory, too. Hence it follows the necessity to specify some basic concepts as «training of the performing organs», «performing technique», «phonation» and «sound formation», «sound attack». From a teacher's position, «training of the performing organs» is the training in performing motions and actions; from a pupil's position, the named training is a mastering by this motions and actions. In that case, «performing technique» is possession of performing motions and actions, and its level is defined by degree of this possession. «Phonation» includes the actions of a musician directed to formation of a sound. «Sound formation» is an acoustic process of excitation, strengthening and diffusion of sound waves. «Sound attack» is the period of self-oscillatory system transition from a state of peace to a mode of self-oscillations. Degree of attack hardness or softness is defined by musicians with regard for changes conformably to the initial phase of the stationary sound part. The author of the article supposes that further correction of terminological apparatus in the named sphere of performing theory would be conducive to its productive development.

Key words: wind instruments, theory of performing art, terminological apparatus, objective research methods, performing technique.

Леонов Василий Анатольевич
доктор искусствоведения, профессор кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: lenvas2@rambler.ru

Leonov Vasiliy A.
Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: lenvas2@rambler.ru

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

ФАНТАЗИИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО 1980–1990-х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА

Фантазия – жанр инструментальной музыки, возникший в органной традиции XVI века и на протяжении барочной эпохи концентрировавший в себе размышления религиозного плана (фантазия исполнялась после обедни как «бессловесный» комментарий к услышанной проповеди). Названный жанр стимулировал развитие импровизационного начала, поскольку в процессе полифонических преобразований исходная тема ритмически и фактурно преображалась.

Указанный процесс наглядно запечатлён в «Хроматической фантазии» Я. П. Свелинка: здесь три волны композиционного развёртывания соотнесены с неуклонным ритмическим сжатием, использованием всё более мелких длительностей, вследствие чего образно-эмоциональный «тезис» произведения утрачивает свой монументальный характер. В основе главной темы – риторические фигуры Божественного триединства и passus duriusculus, символизирующие космическую Гармонию и Хаос, смятение, низвержение в ад соответственно. Хроматические фрагменты в названной пьесе противостоят диатоническим (что отмечает В. Берков [1, с. 19]), а смысловая коллизия предвосхищает грядущие «фаустианские дискуссии».

В органной Фантазии (Прелюдии) и фуге g-moll BWV 542 И. С. Баха доминирует религиозно-философское осмысление проблем Жизни и Смерти, обусловленное противостоянием трагедийного (переживание человеком неизбежно близящегося смертного часа) и мистического («реакция» Божественного первоначала) пластов вселенского бытия. Ещё более примечательны 12 фантазий для скрипки соло Г. Ф. Телемана, интерпретируемые нами в контексте «Деяний святых апостолов» (см. об этом: [3]). Телемановскую трактовку жанра отличают эмоционально-образная просветлённость и лаконичность высказывания. Авторский тематизм формируется из афористичных фраз, ясных и чётких в интонационном и ритмическом аспектах. В некоторых фантазиях прослеживается опора на «диалогизм» церковной сонаты, с характерным сопоставлением медленной I части (Largo или Adagio) и фугированной II-й. В пьесе № 6 возникают аллюзии на Первую сонату Баха, что мотивируется точным совпадением жанрово-композиционных параметров и образной динамики названных циклов. В фантазиях №№ 9 и 11, напротив, заметно тяготение к сюитности; при этом танцевальной основой соответствующих пьес выступают полонезы, мазурки и тарантеллы, как бы «предваряя» инструментальные опусы романтиков.

Развитие фантазии как философско-концептуального жанра свойственно классической и романтической эпохам. Наглядным тому подтверждением является c-moll'ная Фантазия KV 475 В. А. Моцарта, где в основу масштабной композиции (с чертами «редуцированного» сонатно-симфонического цикла) положена так называемый «мотив креста», соотносимый с пассионной сферой. Л. Бетховен создаёт грандиозную Фантазию c-moll, op. 80 для фортепиано, хора и оркестра, в которой впервые утверждается ликующая «тема радости» финала Девятой симфонии. Позднее, в XIX столетии, характеризуемый жанр ассимилирует и сонатно-циклические закономерности, и черты романтической миниатюры (вальс, ноктюрн, хорал, марш). Мифологема Пути романтического художника-творца красной нитью проходит через ряд фортепианных опусов Ф. Шуберта (Фантазия «Скиталец», использующая тематизм одноимённой Lied), Р. Шумана (Фантазия C-dur со скрытой авторской программой и мистическим эпиграфом из Ф. Шлегеля), Ф. Шопена (грандиозный гимн Художнику-творцу в Фантазии f-moll). Эти сочинения принято рассматривать как своего рода «лабораторию», способствовавшую формированию поэмности и композиционных принципов моноцикла в музыке Ф. Листа.

В скрипичном творчестве романтиков получила распространение эффектная фантазия для скрипки с оркестром (или фортепиано) в виде транскрипции на темы известных оперных и балетных произведений. Фантазии К. Эрнста, Г. Венявского, П. Сарасате на темы из опер «Кармен» Ж. Бизе, «Фауст» Ш. Гуно,

«Отелло» Дж. Россини позволяли скрипачам в сжатой форме представлять собственные версии содержания популярных сочинений, демонстрируя индивидуальные технические ресурсы (подобно «автопортретам» исполнителей). Большинство сочинений такого рода, как правило, ориентировались на структурную логику сонатно-симфонических концертных моноциклов или симфонизированных сюит.

В XX веке скрипичная фантазия развивается по нескольким направлениям: 1) философско-религиозная фантазия, в ряде случаев наделяемая чертами литургии (Г. Канчели, А. Шнитке); 2) фантазия на темы из опер (Е. Цимбалист, М. Кастельнуово-Тедеско, Ф. Ваксман, И. Фролов); 3) «мемориальная» фантазия, исторически связанная с появившейся в XX веке «инновационной» жанровой моделью «Музыка для…» (см.: [2, с. 155–156]); 4) фантазия, близкая каприччио (воспринимаемому благодаря Н. Паганини в качестве квинтэссенции скрипичных «невозможностей»). Порой авторский замысел включает в себя и некую программную фабулу, направляющую образно-драматургическое развитие.

Финский композитор Ю. Кайпанен[1] не называет фантазией свою поэму-импровизацию «L'Anello di Aurora» («Кольцо Авроры»), вообще не обозначая жанр и предоставляя исполнителю воссоздать то, что он услышит в этой музыке. На протяжении данного произведения взаимодействуют логические принципы двойных вариаций, сонатного allegro и рондо («идея кольца»). Исходные разделы поэмной формы соответствуют здесь не музыкальным темам, а звуковым «зонам».

Первый и второй этапы изложения материала с точки зрения сонатного allegro уподобляются вступлению и экспозиции. Во вступительном разделе при помощи «рассредоточенных» флажолетов и тонов различной высоты формируется пространственно-временной континуум, охватывающий весь скрипичный диапазон. Звуковые «точки» образуют 12-ступенную серию, но в последующем развитии додекафонные закономерности не выдержаны. Автор изначально использует обширный штриховой «спектр»: legato, martele, staccato, ricochet, glissando, штрих Бартока. Сочетание микротематизма с более масштабными пассажно-тембровыми линиями обусловлено запечатлеваемой живописной картиной рассвета: вначале рождается световая точка на тёмном фоне, из неё как бы прорастают лучики, возникает зарево, предвещая скорый восход солнца. «Дискретное» музыкальное пространство «зоны» главной партии вбирает в себя разновысотные микропопевки и различные ритмоформулы. Побочная «зона» воссоздает образ нарастающих волн и потоков солнечного света. Композиционная идея, связанная с образом рассвета, была ранее предложена М. Равелем в III картине балета «Дафнис и Хлоя», а также Э. Изаи в 1 части («Аврора») Пятой сонаты для скрипки соло. В побочной «зоне» тематические функции поручены виртуозным комплексам, «отталкивающимся» от трели *d–es*: пассажные «всплески» характеризуются непрерывным увеличением количества звуков в единицу времени (ритмические группы насчитывают от 8 до 40 звуков) при уменьшении длительностей до шестьдесятчетвёртых, с непрерывным варьированием интервальных и аккордовых структур.

В центре композиции – протяжённая разработка, 3-й раздел которой близок скерцо, 4-й – медленной части симфонического цикла. Для рассматриваемого поэмного моноцикла не свойственно монотематическое единство: Кайпанен явно ориентируется на поэмы Р. Штрауса, А. Дворжака, С. Франка, отступавших от листовской модели. Разработка ассоциируется с несколькими «рассветными волнами», постепенно охватывающими звёздное небо, которое мало-помалу тускнеет под лучами утреннего солнца. Первая и третья волны соотносятся с музыкальным материалом преимущественно главной, вторая – побочной «зоны». Лирическая четвёртая волна (Tranquillo, delicato come improvvisando), с тональным сдвигом на секунду вниз, тематически предельно удалена от побочной сферы (благодаря «зеркальному отражению» интервальных структур первой волны). Разработка насыщена приёмами звукописи, воссоздающими «звуки и краски» утра: шумы и шорохи, постепенно усиливающееся пение птиц, шелест листьев и трав, разливающиеся лучи света, вспышки солнечных «зайчиков», россыпи капель росы на цветах.

Логика развития в «Кольце Авроры» связана с барочным принципом последовательного «прорастания» исходного тематического ядра (движение «по спирали»). Вопреки строгой детерминированности упомянутого процесса, автором достигается прямо противоположное художественное впечатление господствующей стихии импровизации. Первая и четвёртая волны – средоточие интимно-лирических настроений, благоговейное созерцание пробуждающейся природы, которую олицетворяет богиня утренней зари. Второй волне сопутствует тематический комплекс агрессивного характера с жанровыми чертами скерцо-токкаты, рядами поступенно восходящих трелей и пассажей, резкими динамическими нарастаниями и спадами.

В репризе купирован вступительный раздел. Главная партия, обретающая значительную масштабность, звучит на терцию выше, что технически усложняет исполнение (новые аппликатурные варианты оказываются менее удобными). Кульминация совпадает с побочной «зоной», где цитируется фрагмент «Авроры» Изаи (в качестве прямого указания на прообраз освещаемой пьесы Кайпанена). Присутствует в «Кольце Авроры» и цитата из Скрипичного концерта Я. Сибелиуса – как «зримое воплощение» художественного идеала и своеобразная «отсылка» к официальному заказу, полученному Кайпаненом от оргкомитета соответствующего Международного конкурса скрипачей. Поэму-фантазию венчает яркая, радостно-импульсивная заключительная «зона», в которой чередующиеся трели, комбинации интервалов и арпеджированных аккордов исполняются штрихом sautille, охватывая весь диапазон инструмента.

Применение ряда современных композиторских средств на протяжении разработки позволяет считать «Кольцо Авроры» одним из наиболее сложных образцов данного жанра в XX веке. Разучивая упомянутое сочинение, следует в деталях изучить предложенную ритмическую сетку, освоить весь богатейший арсенал используемых штрихов и приёмов, осмыслить логику образно-драматургического развития, что позволит предложить слушателям индивидуальную концепцию прочтения этого опуса. Небольшие темповые сдвиги в побочной «зоне», скорость ведения смычка в исходных звуковых «точках», градации распевности в мелодических фрагментах, скорость исполнения пассажей могут совершенно преобразить художественный облик целого.

К пьесам, отличающимся более свободной трактовкой программности, принадлежат «Импровизация» Г. Заборова и Фантазия «Памяти Д. Ойстраха» И. Фролова. Обоими авторами изначально акцентируется «непредсказуемость» композиционного процесса – тематическая, стилевая, виртуозно-техническая; при этом, однако, подразумевается некий жанровый прообраз (прелюдия, интермеццо, этюд, каприс, etc.). «Импровизация» Заборова ассоциируется с раскручивающейся спиралью «виртуально-космических» масштабов. Произведение открывается лирической квинто-квартовой темой – своего рода «вариациями» на исходный фрагмент из 4 тактов. Композиция пьесы трёхфазна; центром формы является виртуозно-пассажный раздел, обрамляемый рондально-вариационными и развивающими эпизодами (что напоминает Шестую сонату Изаи, представленную здесь несколькими скрытыми цитатами). Тяготение к синтезу элементов рондо, сонатного allegro, вариаций свидетельствует о завуалированной цикличности как организующем факторе упомянутого сочинения. Здесь явственно доминирует конструктивное начало, связанное с варьированием центрального элемента: исходный оборот (чистая квинта) последовательно «сжимается» до кварты, а затем возвращается к начальному положению. Первый этап развития графически подобен очертаниям венчика цветка: повтор интонационного ядра сменяется тремя вариантами последнего и утверждением исходного комплекса. Второй этап (связующий) – виртуозный фрагмент (15 тактов) с дальнейшим чередованием аккордовых и интервальных вариантов указанного ядра (трёхчастная «микроформа» с центром на DII g-moll). Пассажный «шлейф», высвобождаясь из доминантовой сферы притяжения, в момент «тритоновой» кульминации (с использованием полилада Cis–G) достигает секунды d^4–cis^4; благодаря этому вершинные точки «суммируются», фиксируя временный «итог» варьирования аккордово-интервального ряда и сопутствующих ему пассажей. Изящно-прихотливая побочная тема насыщена терпкими квартотерцовыми и квинтовыми интонациями, пассажами glissando, флажолетами, диссонирующим двухголосием. Комбинирование заданных интервалов, ускорение ритмических процессов как бы предваряют пассажно-вариационную динамику разработки, где каждая «волна», отталкиваясь от исходного g^1, всякий раз намечает обновлённый «маршрут» интервального движения. Вертикальное «сжатие» упомянутых «волн» в аккордовый пласт, возвращение квинто-квартового комплекса, окружённого секстами и секундами, знаменуют начало репризы – «зеркального отражения» экспозиционного раздела с постепенным переходом к интонационному ядру. На его фоне проводится новая, резюмирующая двухголосная лирическая тема. Как видим, ассоциативная концепция «виртуальной вселенной» опирается на улавливаемое слухом взаимодействие спиралеобразных разработочных «волн».

Фантазия «Памяти Д. Ойстраха» Фролова представляет собой двухчастную поэмную композицию. Авторский замысел обусловливается интенсивными сопряжениями «музыкальных портретов» Д. Ойстраха и Д. Шостаковича, в частности, их звуковых монограмм. Крупными штрихами воссоздан целостный портрет скрипача, исполнительская деятельность которого охватила разные эпохи и всевозможные

ресурсы скрипичной техники. В первом, скорбно-мемориальном разделе запечатлён ряд сопоставлений импозантно-блестящего (пассажные и аккордовые элементы) и экспрессивно-лирического (ламентозные и декламационные «реплики») тематизма. Пятикратному проведению элегической «темы скорби» (d-moll) сопутствуют резкие «вторжения» гаммообразных и арпеджированных пассажей, баховская цитата (Adagio из Второй сонаты для скрипки соло) и монограмма Ойстраха. Развитие указанной темы происходит путём комбинирования важнейших составляющих, а также внедрения различных интонационно-жанровых вариантов. Скорбно-трагический «зов» нисходящих секундовых мотивов заключает в себе извечную семантику молитвенного прошения. Последнему противостоит патетический взлёт по звукам неполного большого минорного септаккорда (*d–f–cis*), насыщенный характерными интонациями упомянутых монограмм Шостаковича и Ойстраха. В семантическом пространстве данного раздела фигурируют несколько рядов содержательных ассоциаций: секундовые мотивы связаны с трагической эмблематикой, диссонантные сцепления тритонов – с образной сферой греховности; кварты, соединяемые секундой, образуют «комплекс противления». Полифоническая насыщенность, информационная ёмкость, обилие контрастов и амбивалентных сопряжений, присущие вышеупомянутому тематизму, свидетельствуют о философско-религиозном подтексте образно-драматургического развития.

Виртуозно-блестящий второй раздел приближается к свободной рондо-сонатной композиции с чертами вариационности (на это указывают многократно проводимые варианты первой, лирической темы). В данном разделе господствуют барочные токкатные элементы, фигура passus duriusculus и «мотив креста»; прослеживаются тематические связи с фугой d-moll Шостаковича и каденцией его Первого концерта для скрипки с оркестром. Поражает диссонантная экспрессия этой музыки, пронизанной секундовыми «вздохами», изобилующей тритонами, септимами и нонами. Отправным моментом для каждой из пяти «волн» развития здесь неизменно становится звуковая монограмма Ойстраха (*d–f–es–a–h*). При этом активность пассажей, проистекающих из упомянутого интонационного «ядра», неуклонно возрастает, как бы демонстрируя мощный темперамент скрипача, его страстную натуру, артистический размах. В целом же эмоционально-образный строй данного раздела перекликается с наступательной агрессивностью главной партии «Литургической симфонии» А. Онеггера. В контексте мемориального сочинения подобное художественное решение вызывает ассоциации с натиском бездушного социума, угрожающим великому скрипачу. Последний «укрощает» пассажи невероятной сложности благодаря исключительному потенциалу динамической экспрессии, выходя победителем из схватки с силами Зла. Тем самым Фантазия обнаруживает концепционное родство с религиозно-философской трагедией, воплощаемой в Первом скрипичном концерте Шостаковича – любимого композитора Ойстраха.

В свете вышесказанного обнаруживается некая параллель и с «Посвящением Паганини» для скрипки соло А. Шнитке – одним из наиболее ярких инструментальных образцов авторской полистилистики. Названное сочинение сжато и лаконично репрезентирует композиционно-драматургическую модель «множественного портрета» (представленного ранее в метацикле Шести сонат Изаи – см.: [4]). Автором целенаправленно формируется атмосфера «стилевой плюралистики» [5, с. 188], подобно тому, как это было осуществлено ранее в его Третьей симфонии. Прямо или косвенно, цитируя или тонко «намекая», Шнитке воссоздаёт определённые вехи эволюции скрипичной музыки, начиная с аллюзии темы «Фолии» А. Корелли, плавно перетекающей в цитату из Чаконы И. С. Баха. Далее цитируются отрывки из 13 каприсов Н. Паганини (своего рода «антология» виртуозного инструментализма XIX века) и Вариаций на тему «Фолии» А. Корелли (аналогичная «школа техники» рубежа XVIII столетия), фрагменты Скрипичного концерта А. Берга и «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова. Подобная «игра воображения» соотносится в памяти исполнителей и слушателей с обликом гениального скрипача на портрете Э. Делакруа. Напряжённый излом мелодических линий, присущий им экзальтированный пафос явно ассоциируются с «демонически взвихренным» романтизмом, который запечатлён в рахманиновском цикле. Этому противостоит размеренная ритмическая пульсация сарабанды у Корелли и Баха. Всё перечисленное выше объединено и органически сплавлено экспрессивной хроматикой Скрипичного концерта Берга. Шнитке удаётся отобразить средствами скрипки характерные черты фортепианного стиля Рахманинова и оркестрового мышления Берга. Ладотональное развитие в «Посвящении...» изначально опирается на устой *d*, затем поочерёдно используются остальные 11 ступеней хроматической

тональности: «...в конце пьесы устой *d* становится уже парящим, так как под него подводятся новые и нестойкие опоры: сначала субдоминанта *g*, а под конец путём скольжения глубоко вниз вводный тон *cis* <…>» [5, с. 191]. При этом, в духе барочного исполнительства, нижняя струна скрипки многократно перестраивается на полтона вниз или вверх.

Итак, в *полижанровых фантазиях* Кайпанена, Заборова, Фролова, Шнитке наблюдается интенсивный процесс жанрового и стилевого взаимодействия. Синтезирующие тенденции охватывают наследие барокко и романтизма, композиционные и исполнительские ресурсы XX века, стихия импровизации сочетается с целенаправленным конструктивистским подходом в развитии интонационно-тематического материала. Благодаря этому ярко воссоздаётся обобщённый портрет скрипача минувшего столетия – «музыканта на все времена».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Финский композитор Юни Кайпанен (род. 1956) – автор 2 симфоний, многочисленных инструментальных трио и квартетов, вокальных циклов (6 поэм на стихи Р. Шара, 4 канцоны на стихи Ф. Гарсиа Лорки), оперы-миракля о Св. Константине, ряда сольных сочинений для скрипки, трубы, кларнета, виолончели и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берков В.* «Хроматическая фантазия» Я. Свелинка (Из истории гармонии). М.: Музыка, 1972. 136 с.
2. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 224 с.
3. *Нестеров С.* Соната или фантазия? (Сочинения И. С. Баха и Г. Ф. Телемана для скрипки соло) // Старинная музыка сегодня: Материалы науч.-практ. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 92–100.
4. *Нестеров С.* Цикл сонат Эжена Изаи для скрипки соло // Научная мысль Кавказа. 2009. № 2. С. 165–171.
5. *Холопова В, Чигарёва Е.* Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 351 с.

REFERENCES

1. *Berkov V.* «Khromaticheskaya fantaziya» Ya. Svelinka (Iz istorii garmonii) [«Chromatic Phantasia» by J. P. Sweelinck (From the History of Harmony)]. Moscow: Muzyka Press, 1972. 136 p.
2. *Lobanova M.* Muzykal'nyi stil' i zhanr: istoriya i sovremennost' [Music Style and Genre: History and Modernity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 224 p.
3. *Nesterov S.* Sonata ili fantaziya? (Sochineniya I. S. Bacha i G. F. Telemana dlya skripki solo) [Sonata or Phantasia? (Works by J. S. Bach and G. Ph. Telemann for violin solo)]. Starinnaya muzyka segodnya [Ancient Music Nowadays]: materials of research-practical conference. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2004. P. 92–100.
4. *Nesterov S.* Tsikl sonat Ezhena Izai dlya skripki solo [The Cycle of Sonatas by Eugene Ysaye for Violin Solo]. Nauchnaya mysl' Kavkaza [Caucasus Research Ideas]. 2009. No. 2. P. 165–171.
5. *Kholopova V., Chigaryova E.* Al'fred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke: An Essay of the Life and Work]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 351 p.

ФАНТАЗИИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО 1980–1990-х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА

Сочинения для скрипки соло Ю. Кайпанена, И. Фролова, Г. Заборова и А. Шнитке представлены в публикуемой статье как образцы *полижанровой* инструментальной фантазии XX века и новаторские вехи в истории скрипичного искусства. Указанные трактовки жанра, по мнению исследователя, корреспондируют с философскими концепциями барочных и классицистских фантазий, раскрывая глобальные проблемы Жизни и Смерти, Бытия и Инобытия, Космоса и Хаоса. Современными авторами синтезируются композиционные принципы сонатно-симфонического моноцикла, вариаций, рондо, элементы импровизации; развитие музыкального тематизма соотносится с барочным «прорастанием» исходного мотивного комплекса, интервальной комбинаторикой, фольклорно-песенным варьированием. При этом конкретный художественный замысел включает в себя и некую программную фабулу, направляющую образно-драматургическое развёртывание. Так, «Кольцо Авроры» Кайпанена запечатлевает пантеистическую картину утреннего пробуждения природы, «Импровизация» Заборова ассоциируется с процессом формирования виртуальной Вселенной, «Посвящение Паганини» Шнитке – с обобщённым портретом «скрипача на все времена» в контексте эволюции скрипичной музыки XVIII–XX столетий. Фантазия «Памяти Д. Ойстраха» Фролова трактуется исследователем в русле «мемориального диалога» (Д. Ойстрах – Д. Шостакович) великих творцов, преображающих мир своим искусством.

Ключевые слова: жанр фантазии, скрипичное искусство, полижанровость, Ю. Кайпанен, И. Фролов, Г. Заборов, А. Шнитке.

FANTASIAS FOR VIOLIN SOLO OF THE 1980–1990s IN CONTEXT OF THE GENRE HISTORY

The works for solo violin by Yu. Kaypanen, I. Frolov, G. Zaborov, A. Schnittke are represented in the published article as examples of *poly-genre* fantasia in the XXth century and innovatory milestones in history of violin art. In the researcher's opinion the named interpretations of the genre correspond with the philosophical concepts of baroque and classicist fantasias, revealing the global problems of Life and Death, Existence and Different Existence, Cosmos and Chaos. The modern authors synthesize the composing principles of sonata and symphony monocycle, variations, rondo, elements of improvisation. The development of music thematicism is correlated with the baroque «germination» of initial tune complex, and interval combinatory, folk song variation. Moreover the concrete artistic idea includes some program plot which directs the music-dramaturgical expansion. So «Aurora's Ring» by Kayponen engraves a pantheistic picture of morning nature awakening, and «Improvisation» by Zaborov is associated with the process of a virtual universe formation, and «Dedication to Paganini» by Schnittke with generalized portrait of «a violinist at all times» in context of the XIX–XXth centuries violin music evolution. The researcher interprets fantasia «In memory of David Oistrach» by Frolov in the channel of «a memorial dialog» between the great creators which transform our world with their art.

Key words: genre of fantasia, violin art, polygenrity, Yu. Kaypanen, I. Frolov, G. Zaborov, A. Schnittke.

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. А. ХАФИЗОВА
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

О КОМПОЗИТОРСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ СТИХОТВОРЕНИЯ «АНГЕЛ» А. ПУШКИНА В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ Ц. КЮИ, Н. МЕТНЕРА И Б. БРИТТЕНА

Вокальные циклы на стихи А. Пушкина нередко включают в себя авторские интерпретации определённых текстов, ранее или впоследствии претворяемых другими композиторами. Благодаря подобному разнообразию музыкальных «версий» наше восприятие литературного первоисточника обогащается различными эмоциональными и смысловыми оттенками. При этом фактор индивидуальной неповторимости композиторских стилей выступает основополагающей предпосылкой для возникновения всё новых и новых художественных прочтений того или иного поэтического текста.

Целью настоящей статьи является анализ композиторских интерпретаций пушкинского стихотворения «Ангел» (1827), представленных в вокальных циклах Ц. Кюи («25 стихотворений А. Пушкина» ор. 57, 1899), Н. Метнера («Шесть стихотворений А. Пушкина» ор. 36, 1918–1919) и Б. Бриттена («Эхо поэта» ор. 76, 1965). Исходя из этого, нами будет использоваться методика сравнительного анализа музыкальных интерпретаций. К числу важнейших принципов указанной методики, в частности, относится корреляция процессов исследовательского и художественного творчества: «…для достижения... эффективного результата интерпретатор должен пройти часть пути, который был ранее пройден автором данного произведения. Разумеется, это никогда не будет “тот самый путь”. Речь идёт о типологическом подобии этапов движения мысли композитора и мысли интерпретатора» [5, с. 148]. Далее, заслуживают особого рассмотрения индивидуальные подходы к претворению поэтического текста в рамках вокального цикла и взаимосвязи авторских прочтений конкретного стиха с определёнными историко-культурными традициями.

Современные литературоведы относят стихотворение «Ангел» к области романтической поэзии. В данном тексте аллегорически противопоставляются светлое и тёмное начала бытия и человеческой натуры. Исходя из этого, исследователями предлагаются различные варианты как творческой предыстории «Ангела», так и возможного автобиографического истолкования соответствующего сюжета.

К примеру, одна из версий предположительно связывает с образами ангела и демона знаменитую красавицу Е. Воронцову и влюблённого в неё А. Раевского, другая – В. Вяземскую и самого А. Пушкина [1, с. 87]. Между тем, в письме от 3 ноября 1826 года, адресованном В. Вяземской, поэт иначе трактовал рассматриваемую антитезу: «С. П. мой добрый ангел, но *другая* – мой демон; это как нельзя более некстати смущает меня в моих поэтических и любовных размышлениях» [4, с. 796]. Принято считать, что за инициалами С. П. скрыто имя Софьи Пушкиной, дальней родственницы поэта, в которую он был безответно влюблён, «демоном» же именуется Анета Вульф, соседка Пушкина, питавшая к нему аналогичное чувство. Процитируем ответное письмо В. Вяземской: «Неужели добрый ангел или демон Вас до сих пор занимает? <…> Я думала, что Вы... давно отделались от них обоих. Кстати, Вы так часто меняли ваш предмет, что я уже не знаю, кто эта другая» [1, с. 87–88]. Так или иначе, присутствие личностных мотивов и возможность реальной персонификации образов данного стихотворения выглядят очевидными. Кроме того, «Ангел» может рассматриваться как «авторский отклик» Пушкина на более раннее стихотворение «Демон» [1, с. 77].

Поэтический сюжет «Ангела» скрывает в себе антитезу Добра и Зла – одну из «вечных» тем в истории художественной культуры. Вот почему образный строй и лексика стихотворения подчинены принципу сквозного противопоставления. Обратимся к наиболее существенным особенностям рассматриваемого текста:

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.

«Прости, – он рек, – тебя я видел,
И ты не даром мне сиял:
Не всё я в небе ненавидел,
Не всё я в мире презирал».

Стихотворение, написанное четырёхстопным ямбом, состоит из трёх строф-четверостиший. Указанный размер, как отмечают специалисты, особенно характерен для лирико-романтической поэзии Пушкина. Общий речевой темпоритм стихотворения «Ангел» характеризуется строгостью и регулярностью, с равномерной метрической пульсацией в звучании каждой строки. Здесь преобладает строгая и неспешная интонация с оттенком эпичности, в стиле объективного, «оценивающего» повествования-рассказа. Наряду с этим, в фонетике стиха доминирует мягкий тон звучания (благодаря преобладанию звонких согласных *л, м, н*).

В содержательном и формообразующем аспектах каждая поэтическая строфа рассматриваемого текста отличается своеобразием. Так, 1 строфа, явно экспозиционного плана, подразделяется на двустишия, воплощающие два картинно «зримых» образа – ангела и демона. Во 2 и 3 строфах повествуется о демоне (что как бы «противоречит» названию стихотворения). Кроме того, 3 строфа представляет собой прямое высказывание от лица демона, привносящее оттенок речевой свободы. Здесь же происходит трансформация в толковании демонического начала, привлекающая особое внимание композиторов – создателей упомянутых романсов.

Драматургическая роль, отводимая «Ангелу» в названных вокальных опусах, представляется различной. Так, Н. Метнер открывает соответствующим романсом цикл ор. 36, как бы «анонсируя» важнейшие характеристики этого сочинения – философичность и повествовательность. Романс «Ангел» уподобляется преамбуле цикла, запечатлевающего жизнь и творчество поэта (в разных проявлениях – личностном и гражданственном) при помощи мифологических образов (ангел, демон, Арион, Элизий, Лета). Иной подход прослеживается в ор. 57 Ц. Кюи – данный опус можно назвать «альманахом» пушкинского творчества. Объединяющая смысловая линия в указанном произведении отсутствует. Вместе с тем, «Ангел» (№ 20) наделяется здесь переломной драматургической функцией: светлый тон повествования, доминировавший на протяжении основной части цикла, уступает место драматической экспрессии в заключительных романсах.

Напротив, «Ангел» Б. Бриттена расположен в центре музыкально-поэтического цикла, состоящего из шести романсов. Содержание этого цикла определяется магистральной темой – речь идёт о высоком предназначении поэта в нашем мире. Бриттена привлекает образ художника-мыслителя, трактуемый «вне времени», подобно условному пророку, чья величественная фигура возвышается над исторической действительностью. Данная особенность композиторского замысла репрезентируется в самом названии вокального цикла – «Эхо поэта». По сути, каждый романс предстаёт музыкально-поэтическим «отзвуком» пушкинского творчества, так или иначе отображающим художественную рефлексию мироздания в этом творчестве. Отнюдь не случайно идея единства и контраста, звука и отзвука присутствует во всех стихотворениях Пушкина, отобранных композитором (ангел – демон, соловей – роза, мудрец – невежда и т. п.).

Центральное местоположение «Ангела» в цикле «удостоверяется» примечательной авторской ремаркой для исполнителей – *Agitato* (итал. взволнованно, возбуждённо). В латинском языке «agitātio» переводится как «приведение в движение», «бурное течение» или «неустанная деятельность» [3, с. 49]. Производными от *agitatio* являются слова *агитация* (согласно В. Далю, «...народные или сословные смуты, подговоры, наущенья и волнение, тревога» [2, с. 4]) и *ажитация* (фр. сильное волнение, возбуждённое состояние). Приведённый этимологический «спектр» значений соотносится с ораторским пафосом или приподнято-декламационной, «театральной» интонацией. Тем самым репрезентируется идея «двуединства», изначально свойственного поэту как выразителю исконной сути бытия.

Как же реализуются вышеупомянутые музыкальные интерпретации стихотворения «Ангел» в контексте определённых циклических замыслов?

Ц. Кюи претворяет указанный текст в песенно-романсовом духе, прежде всего опираясь на традиции русского бытового романса второй половины XIX столетия. При этом стилевыми ориентирами для композитора здесь становятся «классическая доминанта»

воплощаемого стиха, ясность и лаконичность художественного высказывания, присущие поэзии Пушкина. Стремясь рельефно запечатлеть архитектонику поэтической формы, автор романса как бы музыкально декламирует стихотворение. Философская антитеза, полагаемая в основу «Ангела», претворяется в романсе Кюи преимущественно фактурными средствами. На фоне камерного звучания вокальной партии в среднем регистре, фортепианный аккомпанемент зримо воссоздаёт контрастную сопряжённость двух начал: «ангельского» хорала (аккордовая пульсация восьмыми на *p*) и вихреобразного «демонического» движения (арпеджированные пассажи тридцатьвторыми).

Вокальная партия располагается «внутри» многоголосного аккордового комплекса фортепиано. Так создаётся эффект «храмового» звучания. В соответствии с поэтическим текстом, композитор формирует 1 и 2 музыкальные строфы из двух предложений с различными типами интонирования – тихая строгая речитация (нюанс – *p*), которая соотносится с ангельским началом, контрастирует лирико-драматическому высказыванию романсового плана (*mf, f, ff*), репрезентирующему демоническое начало. Во второй половине каждой музыкальной строфы осуществляется crescendo.

Вопреки упомянутой образно-тематической антитезе, романс выдержан в светлых тонах: основной тональностью является D-dur, демоническому началу во 2 строфе сопутствует переход в Fis-dur. На протяжении 3 строфы развитие устремлено к первоначальной тональности, символизируя подчинение демонического начала светлой идее добра. В партии фортепиано здесь наблюдается совмещение «по вертикали» триольной арпеджированной пульсации восьмыми (образная «сфера демона») с торжественным звучанием хоральных аккордов. При этом в завершающих трёх тактах тесситура предельно расширяется, вокальная мелодия достигает звука *fis*^{2}, а динамическое нарастание – уровня громкости *ff*. Сопрягаемые аккордовые репетиции и заключительные восходящие арпеджио в партии фортепиано зримо символизируют момент «примирения» демонического и ангельского начал (Пример 1). Таким образом, в романсе возникает своего рода музыкально-интонационный сюжет. Формируется строгий, рельефно очерченный художественный образ, претворяющий духовное начало, которое доминирует в пушкинском стихе.

И Кюи, и Метнер называют рассматриваемые нами вокальные циклы «стихотворениями», подчёркивая тем самым роль поэтического начала во взаимодействии музыки и слова. Декламация у Кюи носит обобщённый и надвременной характер. У Метнера же «распевание» пушкинского текста протекает под неусыпным «аналитическим контролем». Композитор организует музыкальное развитие, мысля вокальными фразами. Сохранение повествовательности, присущей поэтическому первоисточнику, позволяет гибко оттенить продлеваемые окончания музыкально-поэтических построений, подчёркивая размеренность художественного высказывания.

Метнер выстраивает фактурное пространство «Ангела» сообразно линеарному принципу, характерному для барочной традиции. В музыкально-жанровом решении данного романса содержатся черты «прелюдийности». Так, примечательны использование арпеджированной фактуры в партии фортепиано и обращение к светлому колориту тональности C-dur, зачастую открывающей циклы фортепианных прелюдий. Близкое к линеарности изложение музыкального материала увенчано «барочным» аккордовым кадансом. В размере ¾ счётной единицей, согласно указанию композитора, является более короткая длительность – восьмая, что также перекликается с традицией исполнения барочной музыки. Приостановка размеренной пульсации восьмыми совпадает с последним слогом музыкально-поэтической строки, где появляется четвертная длительность.

Вокальная партия естественно вплетается в общую музыкальную ткань, репрезентируя возвышенные смысловые мотивы пушкинского текста. Музыкально-поэтические фразы плавно перетекают одна в другую. Обратим внимание на авторскую ремарку legatissimo в начале романса, характеризующую мягкость и текучесть развёртываемого музыкального материала. В мелодике главенствует песенное начало, преобладают секундовые сопряжения интонаций, практически отсутствуют скачки на широкие интервалы, равно как и повторения одного звука, свойственные речитации.

Мелодика всех голосов этого романса характеризуется ведущей ролью поступенного движения. Показательно полифоническое сочетание трёх равнозначных фактурных линий. Нижний голос фортепианной партии в 1 и 2 музыкальных строфах, подобно вокальной партии (верхний голос), изложен восьмыми длительностями. Средний фактурный пласт включает в себя скрытое двухголосие. Здесь опорные звуки восьмыми дублируют средние звуки триольной пульсации шестнадцатыми (Пример 2). Учитывая преимущественную ритмическую синхронность движения крайних голосов, допустимо усматривать в этом

своеобразное претворение гетерофонных принципов, родственных русской песенности.

В отличие от Кюи, «Ангелу» Метнера свойственно возрастающее эмоциональное напряжение от строфы к строфе. Кульминация приходится на 3 музыкальную строфу, где завершающий слог вокальной партии выдерживается на самом высоком звуке – g^2. Подобный приём используется и в романсе Кюи, но у Метнера эффект динамизации существенно усилен: заключительное g^2 длится более 4 тактов! Отмеченный итог музыкально-интонационного развития усугубляется мощным и протяжённым аккордовым резюме фортепиано (Maestoso, динамический нюанс – *ff*).

Б. Бриттен интерпретирует стихотворение Пушкина наиболее драматично, «театрализуя» соответствующий сюжет. Каждое слово поэтического текста преподносится композитором «укрупнённо», в оперном плане. Полярность двух художественных образов (ангела и демона) изначально акцентируется в фортепианном вступлении, подобно оперным характеристикам (Пример 3). «Демоническое начало» характеризуется взлетающими ввысь короткими и мрачными арпеджированными мотивами в октавном удвоении. «Ангельское начало» репрезентируется светлым звучанием аккордов. Контрастная сопряжённость «тьмы» и «света» усилена тесситурным противопоставлением: звучание в низком и среднем регистрах символизирует образную сферу Зла, в высоком – сферу Добра, что напоминает лейтмотивную характеристику персонажей в опере.

Аналогично интерпретациям «Ангела», принадлежащим Кюи и Метнеру, каждая последующая музыкально-поэтическая строфа в романсе Бриттена звучит по-новому. Однако последний более склонен к детально-иллюстративному толкованию смысла отдельных слов: ритмическое дробление и ускорение пульсации мелких единиц соответствуют образно-эмоциональной характеристике «демонического» начала, ритмическая степенность в музыке присуща поэтическим фразам, связанным с «ангельским» началом. В первом двустишии, где упоминается ангел, приподнято-экспрессивному тону вокальной декламации сопутствует мерное движение преимущественно четвертными длительностями (авторская ремарка – Agitato). Мелодия здесь отмечена последовательно восходящей направленностью (anabasis). В партии фортепиано доминирует упомянутый выше «лейтмотив ангела». На протяжении второго двустишия, повествующего о демоне, в вокальной партии используется противоположный приём – нисходящее хроматическое движение (catabasis). Ритм вокальной партии здесь сближается с излагаемым у фортепиано «лейтмотивом демона».

Во 2 музыкальной строфе неустойчивая ритмическая пульсация (со скачками на септиму, триолями, синкопами) воссоздаёт эмоциональную атмосферу «отрицанья и сомненья». Партия фортепиано характеризуется поочерёдными проведениями «лейтмотивов» демона и ангела, претворяющими конфликтное противопоставление двух начал. В 3 музыкальной строфе интонации Зла впервые насыщают вокальную партию. При этом, в отличие от рассматриваемых романсов Кюи и Метнера, здесь происходит динамический спад. Благодаря смене размера ($^3/_4$ вместо $^2/_2$) преодолевается равномерная «метричность» четырёхстопного ямба, что вызывает ассоциацию с прямой речью от лица демона. Обе партии – вокальная и фортепианная – выдержаны в характере tranquillo на *pp*. Возникает образный перелом, демоническое начало подчиняется ангельскому.

В целом, освещаемые выше композиторские прочтения «Ангела» могут быть уподоблены своего рода музыкально-творческим «отзвукам» пушкинской поэзии. Образно-эмоциональное богатство и яркая музыкальность, несомненно, благоприятствуют появлению новых высокохудожественных интерпретаций этого поэтического текста в будущем.

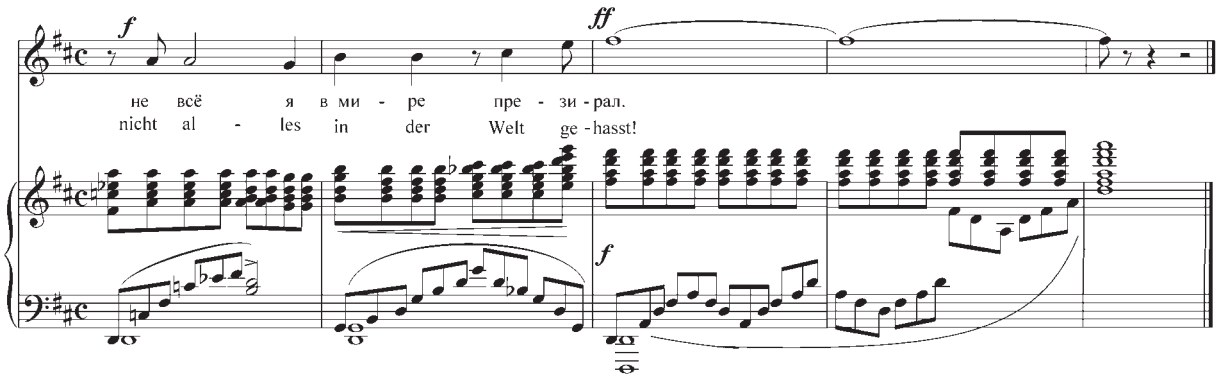
ЛИТЕРАТУРА

1. *Губер П.* Донжуанский список А. С. Пушкина. Пг.: Петроград, 1923. 280 с.
2. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1989. Т. 1. XCVI+701 с.
3. *Дворецкий И.* Латинско-русский словарь. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Русский язык, 1976. 1096 с.
4. *Пушкин А.* Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Наука, 1966. Т. 10: Письма. 902 с.
5. *Москаленко В.* Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие. Киев: Клякса, 2012. 272 с.

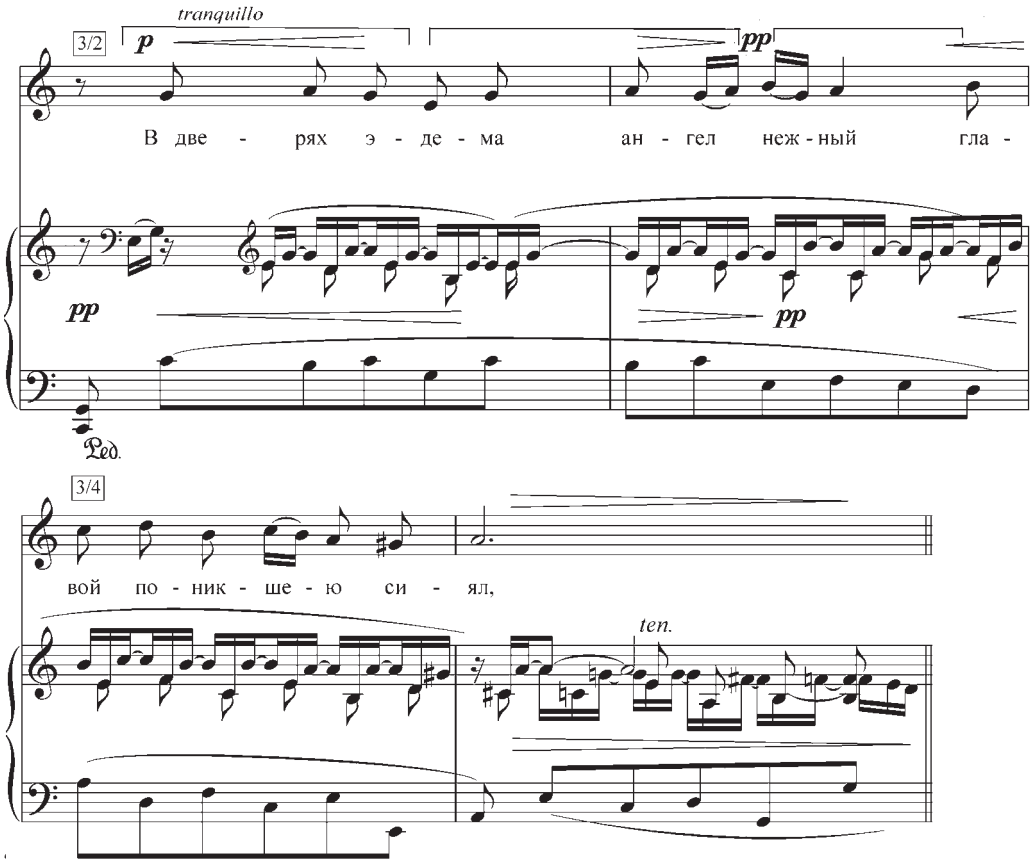
REFERENCES

1. *Guber P.* Donzhuanskiy spisok A. S. Pushkina [A. Pushkin's Don Juan List]. Petrograd: Petrograd Press, 1923. 280 p.
2. *Dal' V.* Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]: in 4 vol. Moscow: Russkiy yazyk Press, 1989. Vol. 1. XCVI+701 p.
3. *Dvoretskiy I.* Latinsko-russkiy slovar' [Latin-Russian Dictionary]. The 2nd revised and supplemented edition. Moscow: Russkiy yazyk Press, 1976. 1096 p.
4. *Pushkin A.* Polnoe sobranie sochineniy [Complete Works]: in 10 vol. Moscow: Nauka Press, 1966. Vol. 10: Letters. 902 p.
5. *Moskalenko V.* Lektsii po muzykal'noy interpretatsii [Lections on Music Interpretation]: educational supply. Kiev: Klyaksa Press, 2012. 272 p.

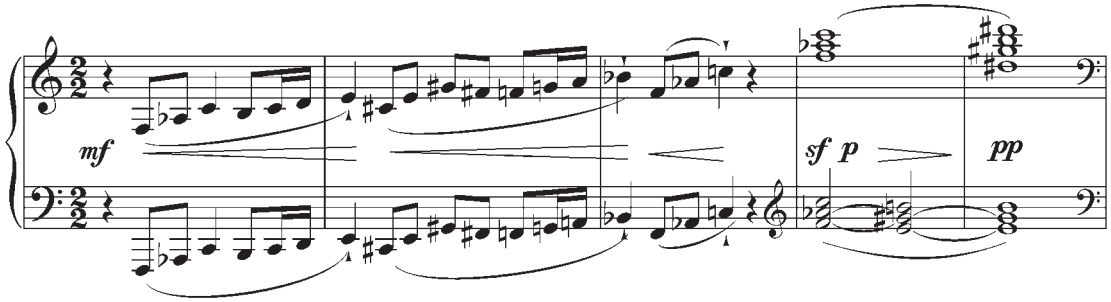
Пример 1
Ц. Кюи. Ангел



Пример 2
Н. Метнер. Ангел



Пример 3
Б. Бриттен. Ангел



О КОМПОЗИТОРСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ СТИХОТВОРЕНИЯ«АНГЕЛ» А. ПУШКИНА В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ Ц. КЮИ, Н. МЕТНЕРА И Б. БРИТТЕНА

Статья посвящена сравнительному анализу композиторских интерпретаций стихотворения «Ангел» в вокальных циклах «25 стихотворений А. Пушкина» ор. 57 Ц. Кюи, «Шесть стихотворений А. Пушкина» ор. 36 Н. Метнера и «Эхо поэта» ор. 76 Б. Бриттена. Используемый автором аналитический подход к вышеперечисленным прочтениям связан с углублённым постижением особенностей творческого процесса А. Пушкина и вытекающих из этого образно-смысловых интенций конкретного поэтического текста, воссоздаваемых композитором. В соответствующем аналитическом описании ключевая роль отводится критериям выбора определённого стихотворения с учётом индивидуально оцениваемых предпосылок его музыкальной интерпретации. Другой важнейший принцип исследования обусловлен функциональной ролью и местоположением данного романса в том или ином вокальном цикле. По мнению автора статьи, Ц. Кюи претворяет упомянутое стихотворение наиболее «классично», выявляя жанровые истоки пушкинского текста и с подобающей рельефностью интерпретируя «quasi-библейский» сюжет поэтического первоисточника. Н. Метнер, напротив, тяготеет к обобщённо-лирическому толкованию «Ангела»; Б. Бриттен же трактует выбранное стихотворение с подчёркнутым драматизмом, в оперном плане, последовательно опираясь на систему музыкально-поэтических «сопряжений», близкую лейтмотивной.

Ключевые слова: А. Пушкин, композиторская интерпретация стихотворения, вокальный цикл, романс, Ц. Кюи, Н. Метнер, Б. Бриттен.

ABOUT COMPOSER'S INTERPRETATIONS OF THE VERSE «ANGEL» BY A. PUSHKIN IN THE VOCAL CYCLES BY C. CUI, N. MEDTNER AND B. BRITTEN

This article is devoted to comparative analysis of composer's interpretations the verse «Angel» in the vocal cycles «Twenty-Five Verses by A. Pushkin» op. 57 by C. Cui, «Six Verses by A. Pushkin» op. 36 by N. Medtner, «The Poet's Echo» op. 76 by B. Britten. The analytical approach used by the author in conformity with the above-named interpretations is connected with the profound comprehending features of A. Pushkin's creative process and imaginative-semantic intentions of the concrete poetical text which are following from these features and recreated by composers. A key part in the suitable analytical description is assigned to the criteria of selection as applied to a certain verse with regard for individually appraised prerequisites of its musical interpretation. The other paramount principle of research is conditioned by the functional role and situation of the examined romance in either vocal cycle. As the author of article thinks C. Cui recreates the mentioned verse in the most «classical» way by revealing the genre sources of A. Pushkin's text and interpreting the «quasi-Bible» plot of the verse with a proper relief. N. Medtner on the contrary gravitates towards an integrated-lyrical approach of «Angel», and B. Britten interprets the chose verse with dramatic emphasizing, in opera plan, basing upon the system of musical-poetic «interactions» similar to leitmotif one.

Key words: A. Pushkin, composer's interpretation of a verse, vocal cycle, romance, C. Cui, N. Medtner, B. Britten.

Хафизова Анна Александровна
соискатель кафедры теории и истории музыкального исполнительства
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского
Украина, 01001, Киев
e-mail: khafisova-bizyuk@mail.ru

Khafizova Anna A.
applicant at the Department of Theory and History of Musical Performing Art
National P. Tchaikovsky Music Academy of the Ukraine
Ukraine, 01001, Kiev
e-mail: khafisova-bizyuk@mail.ru

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

ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ В ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ А. ХАЧАТУРЯНА: ПУТИ СОПРЯЖЕНИЯ

Фортепианный концерт Арама Хачатуряна – эпохальное сочинение, во многом предопределившее облик национального симфонизма Востока XX столетия. Как отмечает Н. Шахназарова, «в европейскую музыку Хачатурян вносит непривычную для её профессиональных форм непринуждённость высказывания, элемент творчества здесь же, на месте, свойственные народным импровизациям, процессу складывания и исполнения народных мелодий. Новизна для Европы – и в сочетании импровизационности и строгой классичности форм, в необычайной динамичности ритма и импульсивности кратчайшего мелодического зерна, в самих методах разработки материала, в отсутствии конфликтности тем в пределах сонатного аллегро. Новизна для Востока – в художественно значимой доказательности тезиса о существовании внутренних возможностей развития в самой восточной музыке, в использовании этих ресурсов "изнутри", в органичности и естественности синтеза восточного тематизма с так называемыми европейскими методами музыкального мышления. Короче говоря, в создании высокохудожественной восточной симфонической музыки» (цит. по: [6, с. 92–93]). Исходя из этого, важнейшей особенностью данного сочинения предстаёт индивидуальный «сплав» традиционных и новаторских черт, реализуемый в «художественном пространстве» конкретного музыкального жанра – фортепианного концерта классико-романтического типа.

Как известно, сам композитор неоднократно упоминал о своей вполне сознательной и целенаправленной ориентации на выдающиеся образцы указанного жанра: «...я просмотрел несколько концертов – Брамса, Чайковского, Листа, Прокофьева; впрочем, я их специально не анализировал. Мне особенно нравился Третий концерт Прокофьева, но я очень люблю и его Второй и Первый» [8, с. 81–82]. (Здесь, вероятно, следовало бы назвать и концерты Рахманинова, высоко ценимые Хачатуряном с юношеских лет, а также, по-видимому, Метнера и Равеля).

«Просмотр», о котором идёт речь, заведомо предполагал решение двух взаимосвязанных задач. Первую из них сформулировал С. Прокофьев, беседуя с молодым коллегой в начальный период работы над указанным сочинением: «Концерт написать – это очень нелегко, – сказал он, – нужно, чтобы обязательно была выдумка. Советую вам записывать все фактурные находки, не дожидаясь созревания всего замысла. Записывайте отдельные пассажи, интересные куски, не обязательно подряд. Потом из этих "кирпичей" вы сложите целое» [4, с. 402]. Естественно, поиск соответствующих «находок» отнюдь не обязательно предполагал буквальное «изобретение», «придумывание», здесь вполне допускалось и «переосмысление» уже «изобретённого», последовательная его адаптация к собственному замыслу. Наглядный тому пример – изложение темы главной партии в экспозиции I части: утверждаемый солистом и оркестром величественный звуковой образ несколько патетического характера (авторские ремарки – maestoso, pesante) явственно ассоциируется с начальными разделами Первых концертов Чайковского и Прокофьева (показательно даже совпадение основной тональности Des-dur, довольно редко встречающейся в сочинениях данного жанра!), однако ничуть не «подражает» им. Аналогичные трансформации претерпевают и «листовское martellato», и виртуозно-романтические пассажи с подменой рук, охватывающие всю клавиатуру, и «рахманиновские» аккордовые проведения «кантиленных» тем на фоне «бурных» фигураций (см.: [6, с. 98–103]).

Решение второй задачи предполагало последовательный отбор композиционных и драматургических средств, адекватных индивидуальной художественной концепции. Так, несомненное воздействие концертов Листа предопределялось гибким претворением монотематических принципов (хотя и в границах полномасштабного, а не «редуцированного» сонатно-симфонического цикла). Интерес к произведениям Чайковского, прежде всего – к Первому концерту, обусловливался гениальной

изобретательностью русского классика в многообразных сольно-оркестровых «превращениях» заимствованного фольклорного материала. Изучение прокофьевских концертов позволяло постичь «стержневую» функцию ритмики как сквозного упорядочивающего, «цементирующего» фактора по отношению к сопрягаемым контрастным эпизодам или темам, etc.

Естественно, оба указанных аспекта рассматривались Хачатуряном в неразрывном единстве, определяемом поставленной целью: созданием «*национального фортепианного концерта*». В области фактурного «изобретения» упомянутая цель предполагала синтез классико-романтических средств и своеобразно претворяемого «...конкретного звучания народных инструментов с характерным строем и вытекающей отсюда шкалой обертонов» (цит. по: [10, с. 90]). В сфере композиции и драматургии предстояло определить разновидность концертного жанра, должным образом корреспондирующую с авторским замыслом, и конкретные приёмы формообразования, не вступающие в «конфликт» с органическими чертами фольклорного тематического материала. Иными словами, опора на традиционное в рассматриваемом аспекте закономерно сопутствовала новаторским устремлениям автора Фортепианного концерта.

Фольклорные истоки характеризуемого произведения подробно освещены в целом ряде исследований (см.: [6, с. 85–93; 9, с. 136–149; 10, с. 89–91] и др.). Исходя из этого, Л. Раабеном репрезентируется общий «спектр» творческих проблем, успешно решаемых Хачатуряном в «триаде» инструментальных концертов 1930–1940-х годов: «...композитором... было найдено исключительно яркое и цельное решение национальной формы...», связанное с «...жанровым, объективным, описательным симфонизмом. Концерты характеризовались картинностью, сочной красочностью, рельефностью и зримой конкретностью праздничных сцен, танцевальных и лирических образов». При этом был достигнут «уровень высокого художественного обобщения», порождаемого органичным сплавом «личного и типизированного», эпоса и лирики «в пределах жанровой фольклорности», etc. [5, с. 93].

Присущее Хачатуряну свободное претворение указанных истоков («...он не "заимствует" и не "черпает" из народного творчества свою мелодику, интонации, ритмы, а непосредственно живёт ими, как подлинно народный художник. Для него народное искусство есть его собственный мир звуков, с которым он пришёл в профессиональную музыку...» [5, с. 94]) обусловливает и самобытность авторского подхода к созданию «целостной музыкальной концепции», соответствующей избранному академическому жанру. По мнению цитируемого исследователя, «Хачатурян сумел прийти к особого рода драматургии, сочетающей в себе симфоничность с народной рапсодичностью, к драматургии, в которой сонатно-симфонические и "сюитные" принципы соединились вместе. *Конфликтность в сонатных формах, столь характерная для классического симфонизма, была заменена... контрастностью образов, близких друг другу по своей природе*. Форма строилась на последовательности контрастирующих разделов, в качестве же разработочных приёмов использовались народная импровизация и инструментального типа, вариационность и орнаментальность. <…> Стихию импровизационности Хачатурян... скрепляет властным остинатным ритмом и чёткими структурными рамками. <…> *Все эти приёмы естественно приводили к господству инструментально яркой, блестящей концертной виртуозности*» ([5, с. 95–96]; курсив мой. – С. Б.).

Таким образом, продуктивный «диалог» фольклорной и академической традиций в условиях инструментального концерта, по мнению Л. Раабена, предполагает исходную ориентацию автора на «виртуозную» разновидность упомянутого жанра, сочетаемую с фундаментальными принципами «жанрово-картинного» симфонизма. Отступления от указанной модели, полагает исследователь, неизбежно таят в себе опасность утраты стилевого единства: «...скрипичный концерт (Хачатуряна. – С. Б.) имеет чисто жанровое содержание, в фортепианном жанровость соседствует с драматизированной лирикой и даже героичностью. Однако композитору более всего удаются жанровые обобщения <…> Драматическая сфера образов его (фортепианного. – С. Б.) концерта оказалась менее самобытной. Традиционное в них восторжествовало над свежим, оригинальным, а драматизм был не столь многогранен и глубок, чтобы противостоять живой стихии жанровых сцен. В нём проступали черты рахманиновского драматизма, что при общей жанрово-танцевальной основе влекло за собой стилевую разноречивость. Наоборот, скрипичный концерт захватывал своей цельностью – в нём ничто не нарушало ликующей жанровости» [5, с. 97].

Приведённая характеристика, безусловно, имеет право на существование; вместе с тем, противопоставляя «драматическую сферу» Фортепианного концерта господствующей в нём «живой стихии жанровых сцен», исследователь

упускает из виду некоторые существенные моменты. Во-первых, «рахманиновский драматизм» отнюдь не чужд ориентации на «жанрово-стилевую основу», о чём свидетельствует целый ряд сочинений С. Рахманинова – от юношеской оперы «Алеко» (отличающейся, кстати, весьма изобретательным претворением «восточного» музыкального материала!) до «Симфонических танцев». Во-вторых, «противостояние» двух сфер, о котором идёт речь, характерно для вполне определённого – лирико-драматического – типа драматургии, тогда как в условиях лирико-эпической художественной концепции наблюдается относительное равновесие «драматизма» и «жанровой картинности»[1]. В-третьих, слушательское восприятие «многогранности и глубины» драматизма некоторых эпизодов Концерта, по справедливому замечанию Р. Хараджаняна, существенно корректируется интерпретаторским прочтением: «*...сплав различных, казалось бы, состояний – восторженности с драматической взволнованностью, внутренним беспокойством... к сожалению, подчас остаётся не замеченным исполнителями*, что весьма обедняет трактовку <...>». В связи с этим Р. Хараджанян отмечает, что «эталонное» воплощение Фортепианного концерта, принадлежащее Л. Оборину и служившее образцом для нескольких поколений отечественных пианистов, «*...порой входит в известное противоречие со стилем композитора*», коль скоро «*...передача сильных душевных движений* подвластна ему (Л. Оборину. – С. Б.) в значительно меньшей мере», чем «элегический лиризм», «повествовательность» и т. п. ([6, с. 89, 107]; курсив мой. – С. Б.).

Наконец, в-четвёртых, суждение о драматургических «изъянах» данного сочинения плохо согласуется с оценками авторитетнейших «экспертов» – гениальных симфонистов XX века С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Последний, отзываясь о Фортепианном концерте Хачатуряна по прошествии четверти века (!), особо подчеркнул: «При большом виртуозном блеске этого сочинения в нём чувствовалась большая, глубокая мысль и ещё больший *симфонический размах*, чем в Первой симфонии (того же автора. – С. Б.). В этом концерте Хачатуряну удалось сочетать виртуозное богатство с *глубиной содержания*» (цит. по: [10, с. 91]; курсив мой. – С. Б.). Прокофьев же, знакомившийся с данным опусом ещё в процессе работы (и порой критиковавший отдельные фрагменты за отсутствие фактурной изобретательности, «выдумки» в изложении материала, – см.: [6, с. 84–85]), позднее без каких-либо оговорок называл Фортепианный концерт «талантливым» произведением, чья премьера явилась «радостным событием» в отечественной музыкальной жизни второй половины 1930-х годов [4, с. 224]. (Гораздо более сдержанно высказывался Прокофьев о Скрипичном концерте Хачатуряна, обнаруживая в этом сочинении «отсутствие [подлинного] симфонизма» [3, с. 203][2].) Учитывая, что фундаментальные основы симфонического мышления Шостаковича и Прокофьева были во многом различными (вплоть до противоположности некоторых принципов), можно считать подобное единодушие в оценках весьма показательным и заслуживающим внимания.

«Глубина мысли», улавливаемая Шостаковичем в Фортепианном концерте, по нашему мнению, соотносится не только с процессами драматургического развития, но и с образно-смысловыми потенциями тематического материала. Стереотипное восприятие фольклора как идеальной «сокровищницы народных мелодий», возвышенно-поэтически претворяемых композитором, к середине 1930-х годов уже было основательно поколеблено И. Стравинским, Б. Бартоком, А. Бергом, Дж. Гершвином, да и самим Шостаковичем. Композиторы XX века, «авторизуя» фольклорное наследие, последовательно включали в соответствующую «орбиту» всё новые и новые явления музыкального быта. Хачатурян вспоминал о своём изначальном восприятии «фольклорного», сложившемся в детские годы: «Старый Тифлис (ныне Тбилиси. – С. Б.) – звучащий город, музыкальный город. <…> вот из открытого окна слышится характерное звучание хоровой грузинской песни, рядом кто-то перебирает струны азербайджанского тара, пройдёшь дальше – наткнёшься на уличного шарманщика, наигрывающего модный в ту пору вальс. Южный город... встречает каждое утро музыкальными выкриками торговцев... и завершает свой день сложной многоголосной полифонией несущихся со всех сторон армянских, грузинских, русских напевов, обрывков итальянских оперных арий, громких военных маршей, доносящихся из городского сада, где играет духовой оркестр... Нередки и встречи и с хранителями древней народной культуры, певцами-сказителями, ашугами, аккомпанирующими себе на народных инструментах <…> Народные песни, широко бытовавшие тогда “жестокие” романсы, популярные мелодии бальных танцев – всё смешивалось в пёстрой звуковой картине. И всё это неудержимо влекло к себе. <…> Ранние впечатления глубоко запали в душу, они определили основу моего музыкального мышления... как бы заложили фундамент... творческой индивидуальности, которая формировалась затем на протяжении последующих лет учёбы и композиторской деятельности» [7, с. 29–30].

Таким образом, фактической основой для формирующейся в дальнейшем «национальной формы» инструментального концерта (Л. Раабен) явилась бесспорно «многонациональная» звуковая среда, к тому же вобравшая в себя многочисленные явления музыкального быта, не совпадающие с фольклором! И возникающие благодаря этому явные и скрытые «игры смыслов» или образные «подтексты» (в том числе – драматические) заведомо не могли совпасть с картинами «ликующей жанровости», упоминаемыми Л. Раабеном. Подобная «многоликость» жанрово-бытовой стихии, изумительно ярко воссоздаваемая в творчестве Шостаковича 1930-х годов (вспомним хотя бы Первый фортепианный концерт или Прелюдии ор. 34), не была чужда и Хачатуряну[3], что с покоряющей убедительностью продемонстрировал Я. Флиер – безусловный «антипод» Л. Оборина в плане исполнительского воплощения характеризуемого Концерта.

Размышляя о хачатуряновском творчестве 1930–1940-х годов, Б. Асафьев писал о «…довлеющем языке и строе *концертантности*, с присущими этому строю блеском и щедростью изложения и "витийством" произнесения». При этом отмечалось нерасторжимое двуединство, «…с одной стороны, прирождённо свойственных композитору *интонаций национального склада* (уходящих к музыкально-языковым культурам в глубь веков "художеств Востока приираннского"), с другой же стороны… своеобразной культуры *объективно-представительного концертного симфонического стиля и виртуозно-красочного "вещающего" художественного мастерства*» ([1, с. 17]; курсив мой. – С. Б.). Постижение, а затем – индивидуальное преломление указанного двуединства традиционных и новаторских составляющих, несомненно, является приоритетной задачей современного музыканта-исполнителя, обратившегося к Фортепианному концерту Арама Хачатуряна.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В связи с этим заслуживает внимания одно из определений музыкально-драматургического «профиля» Фортепианного концерта – «эпико-лирическая концепция» (см.: [6, с. 92]).

[2] Цитируемое суждение относится к середине 1940-х годов. Выступая в ходе обсуждения вновь созданных произведений советских композиторов, Прокофьев отметил, что Вторая симфония – «...важный этап в творчестве Хачатуряна, так как в его предшествующих сочинениях часто отмечалась недостаточная любовь к симфонизму. Я уже высказывался по поводу *одного из его концертов – несмотря на превосходный материал, отсутствие [подлинного] симфонизма вызвало разочарование*» ([3, с. 203]; курсив мой. – С. Б.). К этому времени Хачатуряном уже были созданы Фортепианный и Скрипичный концерты, но Прокофьев подразумевал именно последний, что подтверждается некоторыми мемуарными свидетельствами. В частности, пианист В. Топилин вспоминал «...о том, как они с (Давидом. – С. Б.) Ойстрахом решили показать Прокофьеву новинку – только что написанный Скрипичный концерт Хачатуряна – и о том, как на это реагировал Сергей Сергеевич. <…> Слушал он стоя, засунув руки в брюки и немного раскачиваясь <…> После прослушивания, выпятив нижнюю губу и не переставая раскачиваться, изрёк: "Музыка для кисловодского кафе"» (цит. по: [2, с. 182]).

[3] В беседах с Г. Шнеерсоном, характеризуя важнейшие принципы композиторского развития фольклорно-песенных тем, Хачатурян напомнил о главной теме Andante con anima из Фортепианного концерта: «Эта лирическая песенная тема создана мной путём решительной модификации... *довольно легковесной по характеру городской восточной песенки*, слышанной мною когда-то в Тбилиси и хорошо известной любому жителю Закавказья <…> Здесь у меня был какой-то задор... в особенности, когда композитор Каро Захарян, один из немногих узнавших первоисточник моей темы, сказал мне: "Ну что ты впускаешь в свой концерт *такую пошлую уличную тему*?" Да, это *уличная тема*, но я... многое пересочинил и всё переосмыслил. Я – *хозяин своих мелодий, сочиняю их сам*» ([8, с. 87–88]; курсив мой. – С. Б.). Аналогичные дискуссии неоднократно возникали после премьерных исполнений шостаковичевских концертов, прежде всего – Первого фортепианного и Второго виолончельного.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Пути развития советской музыки // Очерки советского музыкального творчества. М.–Л.: Музгиз, 1947. Т. I. С. 5–19.
2. *Пинчук Е.* Всеволод Топилин: триумф и трагедия // Шлях до майстерності в реаліях мистецькоі практики та освіти: зб. наук. ст. Харків: Вид-во «С. А. М.», 2012. (Проблеми взаемодіі мистецтва, педагогіки та теоріі і практики освіти: Вип. 37.) С. 160–184 [Путь к мастерству в реалиях художественной практики и образования: сб. науч. ст. Харьков: Изд-во «С. А. М.», 2012. (Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: Вып. 37.) С. 160–184].
3. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 287 с.
4. С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания / сост. и ред. С. Шлифштейна. Изд. 2-е, доп. М.: Музгиз, 1961. 708 с.
5. *Раабен Л.* Советский инструментальный концерт. Л.: Музыка, 1967. 308 с.
6. *Хараджанян Р.* Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ереван: Айастан, 1973. 196 с.
7. *Хачатурян А.* О музыке, музыкантах, о себе / ред.-сост. М. Тер-Симонян, Я. Хачикян. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1980. 327 с.
8. *Хачатурян А.* Страницы жизни и творчества: Из бесед с Г. Шнеерсоном. М.: Сов. композитор, 1982. 200 с.
9. *Хубов Г.* Арам Хачатурян: моногр. М.: Сов. композитор, 1962. 442 с.
10. *Юзефович В.* Арам Хачатурян: моногр. М.: Сов. композитор, 1990. 296 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Puti razvitiya sovetskoy muzyki [The Ways of Soviet Music Development]. Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva [Essays of Soviet Music Creative Work]. Moscow–Leningrad: Muzgiz Press, 1947. Vol. I. P. 5–20.
2. *Pinchuk E.* Vsevolod Topilin: triumf i tragediya [Vsevolod Topilin: the Triumph and the Tragedy]. Shlyakh do maysternosti v realiyakh mystets'koyi praktyky ta osvity [A Way to Mastery in the Realities of Artistic Practice and Education]: collected research articles. Kharkov: «S. A. M.» Press, 2012. (Problems of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education Interactions: Issue 37.) P. 160–184.
3. Prokof'ev o Prokof'eve: Stat'i, interv'yu [Sergey Prokofiev about Sergey Prokofiev: Articles, Interviews]. Edited and compiled by V. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1991. 287 p.
4. S. S. Prokof'ev: Materialy. Dokumenty. Vospominaniya [Sergey Prokofiev: Materials. Documents. Recollections]. Edited and compiled by S. Shlifshteyn. The 2nd supplemented edition. Moscow: Muzgiz Press, 1961. 708 p.
5. *Raaben L.* Sovetskiy instrumental'nyj kontsert [Soviet Instrumental Concerto]. Leningrad: Muzyka Press, 1967. 308 p.
6. *Kharadzhanyan R.* Fortepiannoe tvorchestvo Arama Khachaturyana [Piano Works by Aram Khachaturian]. Erevan: Ayastan Press, 1973. 196 p.
7. *Khachaturyan A.* O muzyke, muzykantakh, o sebe [On Music, on Musicians, on Myself]. Edited and compiled by M. Ter-Simonian and Ya. Khachikian. Erevan: The Armenian Soviet Socialist Republic Academy of Sciences Press, 1980. 327 p.
8. *Khachaturyan A.* Stranitsy zhizni i tvorchestva: Iz besed s G. Shneersonom [Pages of the Life and Creative Work: From the Conversations with G. Shneerson]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1982. 200 p.
9. *Khubov G.* Aram Khachaturyan [Aram Khachaturian]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1962. 442 p.
10. *Yuzefovich V.* Aram Khachaturyan [Aram Khachaturian]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 296 p.

ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ В ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ А. ХАЧАТУРЯНА: ПУТИ СОПРЯЖЕНИЯ

Статья посвящена одному из этапных произведений в истории фортепианного концерта, наметившему перспективные пути развития указанного жанра не только в республиках Закавказья и Северного Кавказа, но и в странах Востока на протяжении XX столетия. Концерт А. Хачатуряна рассматривается исследователем в двух аспектах: самобытного претворения традиций романтической жанровой «ветви» концертности (связанной с именами Ф. Листа, И. Брамса, П. Чайковского, С. Рахманинова, а также С. Прокофьева) и формирования ярко новаторского «восточного» направления в упомянутой сфере. По мнению автора статьи, специфика данного направления определяется как последовательной ориентацией на соответствующий тематизм (фольклорный или традиционный профессиональный), так и поиском адекватных приёмов его исполнительского воплощения. Возникающий при этом неповторимый «сплав» жанрово-стилевых элементов, репрезентирующих европейское концертно-академическое искусство и народный инструментализм, зримо олицетворяет художественный «диалог Запада и Востока». Весьма существенным представляется и тяготение композитора к современным формам бытования традиционного исполнительства, соприкасающимся с массовой музыкальной культурой XX века. Отсюда, по замечанию исследователя, проистекает своеобразие драматургических процессов, характерных для рассматриваемого Концерта.

Ключевые слова: А. Хачатурян, Фортепианный концерт, музыкальная драматургия, традиционное музыкальное исполнительство Востока, концертно-академическое фортепианное искусство.

TRADITIONAL AND INNOVATORY TENDENCIES IN PIANO CONCERTO BY A. KHACHATURIAN: THE WAYS OF INTERACTION

The article is devoted to one of the important stage works in the history of the piano concerto genre. This work traced the perspective ways conformably to the development of the named genre not only in the republics of Trans-Caucasian and North Caucasian regions but also in the East countries during the XXth century. The researcher examines Piano Concerto by A. Khachaturian in two aspects. The first of them is the original transubstantiation of romantic concerto genre traditions (connected with the names of F. Liszt, J. Brahms, P. Tchaikovsky, S. Rachmaninov, and S. Prokofiev too). The second one is formation of the strikingly innovatory «oriental» tendency in the mentioned sphere. In the author's opinion, this tendency is conditioned by the purposeful directing to the appropriate thematism (folklore or traditional professional), and the search of adequate devices in conformity with its performing realization. Moreover, the appearing unique «alloy» of genre and style elements representing European concert-academic art and folk instrumentalism visibly personifies the artistic «dialogue of the East and the West». The composer's inclination to the modern forms of traditional performing art occurring which are adjoined with popular music culture of the XXth century is substantial too. Hence, the peculiarity of dramaturgic processes typical for examined Concerto results from as the researcher observes.

Key words: A. Khachaturian, Piano Concerto, music dramaturgy, traditional musical performing art of the East, concert-academic piano art.

Бугаян Софья Мироновна
доцент кафедры специального фортепиано
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: sofia_bug@mail.ru

Bugayan Sofya M.
Associate Professor at the Department of Special Piano
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: sofia_bug@mail.ru

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Л. Т. КЯЗИМОВА
Институт архитектуры и искусства Национальной академии наук Азербайджана

ЭВОЛЮЦИЯ ПРОГРАММНОСТИ В СИМФОНИЯХ ДЖ. ГАДЖИЕВА (1950–1990-е ГОДЫ)

Динамические «сопряжения» программности и непрограммности, бесспорно, принадлежат к числу важнейших характеристик симфонического наследия Дж. Гаджиева. Истоки данного феномена, по-видимому, связаны с магистральными тенденциями советской музыкальной культуры второй половины 1950-х – начала 1970-х годов. Следует заметить, что для указанного периода был характерен ярко выраженный интерес отечественного музыковедения к постижению сущностных аспектов программности (М. Арановский, Л. Ауэрбах, М. Сабинина, Ю. Тюлин, Ю. Хохлов, Е. Шишова-Горская). Основополагающей методологической установкой при этом являлось рассмотрение программной и непрограммной инструментальной музыки в качестве автономных сфер композиторского творчества: «...программная музыка не может... рассматриваться как высший вид музыкального искусства сравнительно с непрограммной музыкой, как не может она рассматриваться и в качестве *низшей* сравнительно с ней разновидности» [8, с. 145]. Тем самым изначально мотивировались отсутствие какой-либо иерархии между названными сферами, закономерная дифференциация выразительных средств, ключевая роль индивидуального художественного замысла как предпосылки определённого композиторского решения.

Впрочем, ощутимую заинтересованность в осмыслении соответствующей проблематики проявляли и отечественные композиторы. Среди высказанных ими разнообразных суждений о программной музыке особенно весомым представляется лаконичное резюме Д. Шостаковича – одного из величайших мастеров XX века, в значительной мере определившего пути развития мирового симфонизма 1950–1980-х годов: «Лично я отождествляю программность и содержательность. Не может быть полноценной, живой, прекрасной музыки без определённого идейного содержания <…>. А содержание музыки – это не только богато изложенный сюжет, но и её обобщённая идея или сумма идей. Самый богатый замысел, выраженный словами, но не нашедший должного раскрытия в музыкальных образах, оказывается ненужным слушателю музыки... Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но он обязан иметь её как идейную основу своего произведения. <…> У меня лично... программный замысел всегда предшествует сочинению музыки» [9, с. 146].

Обозначаемый великим художником «диапазон» программности, по нашему мнению, примечателен не только с позиции «автокомментирования» шостаковичевских симфонических концепций упомянутого периода. Сходные устремления обнаруживаются в трактовке инструментальных «программных замыслов» другими композиторами – учениками и последователями Шостаковича, к числу которых, как известно, принадлежал и Гаджиев. Именно самобытным преломлением важнейших черт программности, характерных для симфонизма Шостаковича (как центрального, так и позднего периодов творчества), обусловливаются некоторые особенности масштабных симфонических циклов, создаваемых Гаджиевым начиная со второй половины 1950-х годов.

Так, монументальная «историческая трилогия» последнего (Четвёртая симфония, «Квартет-поэма» и Пятая симфония, 1956–1972) вызывает прямые ассоциации с «историко-революционной дилогией» Шостаковича (Один-

надцатой и Двенадцатой симфониями). Речь идёт о создании музыкальными средствами некоей «панорамы» эпохальных преобразований, относящихся к советскому периоду[1]. Соответственно авторскому замыслу, Четвёртая симфония была снабжена «мемориальным» заглавием («Памяти В. И. Ленина») и «поясняющим» эпиграфом из М. Горького («Нет сил, способных затемнить факел, поднятый Лениным в душной тьме обезумевшего мира»), Пятая симфония – заглавием «Человек. Земля. Космос». Однако пути фактического воплощения избранных программ оказались различными.

Четвёртая симфония в драматургическом и композиционном аспектах преимущественно ориентировалась на модель «укрупнённого» конфликтно-драматического цикла наподобие Восьмой симфонии Шостаковича. Между тем, в упомянутом произведении Дж. Гаджиева удельный вес «нарративных элементов» оказался гораздо более существенным[2], что мотивировалось и последовательной опорой на традиционные принципы восточного (мугамного) инструментализма, и общей логикой «исторического повествования», превалирующей над «сценически-действенными» процессами. По-видимому, преобладанию эпических тенденций на протяжении Четвёртой симфонии[3] изначально благоприятствовало утверждаемое автором предельно обобщённое толкование «жизни героя» в духе «прометеевского мифа» (оно своеобразно «удостоверялось» выбранным эпиграфом). Таким образом, программность в Четвёртой симфонии фактически обрела «редуцированные» формы, соотносимые с общей логикой «интонационно-фабульных» процессов и ассоциативным «спектром» выбранных жанров («сказовый» характер Речитатива-фантазии, «траурно-маршевая» семантика Пассакалии, «празднично-картинная» атмосфера скерцо и т. д.).

Пятая симфония, при несомненном родстве избираемого подхода к воплощению программной концепции, репрезентировала несколько иную логику «повествовательного» процесса. Как отмечает современный исследователь, в данном цикле была воплощена «...совершенно оригинальная и как будто не имеющая аналогов структура: симфония, подобно литературному произведению, строилась в виде двух частей и семи глав. Разделение сюжетной линии, указывающей на эпическое мышление, придало дискретные черты общему развитию. Однако в симфонии более активной выглядела центростремительная конструкция» [2, с. 31], усугубляемая заострёнными образно-эмоциональными контрастами, фактической «спаянностью» смежных частей, исполняемых attacca (II и III, IV и V, VI и VII), последовательным использованием монотематических приёмов и различных реминисценций (интонационно-ритмических, гармонических и др.). Благодаря этому обнаруживалась несомненная близость Пятой симфонии композиционным процессам «историко-революционной дилогии» Шостаковича, в которой доминирующему сквозному развитию закономерно сопутствовали «разомкнутые» (контрастно-составные) формы отдельных частей. Следует заметить, что видимая «универсализация» подразумеваемого «сюжета» (в котором зачастую фигурировали предельно «общие... эмоциональные состояния», чуждые программно-смысловой конкретности, – см.: [3, с. 35]) на протяжении цикла «восполнялась» различными жанрово-стилевыми «сопряжениями». По сути, «...скрытым музыкально-драматургическим “стержнем” рассматриваемого произведения... выступила логика ретроспекции – подобно тому, как формообразующие принципы, близкие современному “монтажу кинокадров”, весьма интенсивно корреспондировали с характерными закономерностями сюитно-циклических и контрастно-составных композиций далёкого прошлого» [4, с. 41]. Подобные «странствия», охватывающие целый ряд культурно-исторических эпох, должны были воссоздать многовековой процесс восхождения земной цивилизации «к звёздам» – процесс, увенчавшийся триумфами советской космонавтики 1950–1960-х годов и наглядно свидетельствовавший, по мнению композитора, о безграничном могуществе человеческого разума.

Первоначальная редакция Шестой симфонии (1979), согласно оценкам исследователей, опиралась на вышеуказанную «литературоцентричную» схему: «...три части подразделялись на девять глав, каждой из которых был предпослан эпиграф из классической или современной поэзии. Симфония имела программный подзаголовок – “Октябрь 1917–1977”. Это – своеобразная музыкальная летопись, история первого в мире государства рабочих и крестьян, увиденная глазами очевидца, прочувствованная сердцем художника...», etc. [6, с. 26]. В дальнейшем, обратившись к упомянутому произведению на рубеже 1980–1990-х годов, композитор основательно переработал симфонию. Её вторая редакция («К высотам»), подтверждая «верность художника эпико-драматическому типу высказывания», вместе с тем, выявила «...ещё более условный характер структурного деления на три части и пять глав.

Произведение, в сущности, было решено как... одночастная композиция» с чертами листовской «сонатной» поэмности [2, с. 38]. «Структурные метаморфозы», о которых идёт речь, порождались радикально переосмысляемой художественной концепцией: «историческая трилогия» 1950-х – начала 1970-х годов, повествующая о «судьбах народных» и достославных свершениях человечества, сменилась аналогичной «трилогией» конца 1980-х и 1990-х, призванной запечатлеть эпохальные «сломы» наших дней сквозь призму авторской «исповеди души» (см.: [7]). Составными частями названной «трилогии» явились обновлённая редакция Шестой, а также Седьмая (камерно-оркестровая версия ансамблевого диптиха «Памяти Д. Шостаковича») и Восьмая симфонии.

Исходя из приоритетной роли субъективно-рефлектирующего начала, программность в поздних симфониях Гаджиева получила более детализированное и многоаспектное толкование. Прежде всего, воплощаемая здесь концепция «музыкального приношения Учителю» – Шостаковичу повлекла за собой активную интонационно-тематическую разработку соответствующего «заимствуемого» материала (так, в Шестой симфонии «персонализованная» монограмма DSCH наделяется функцией лейттемы, Седьмая изобилует аналогичными стилевыми аллюзиями). Здесь же, в отличие от предшествующих циклов, фигурируют программные названия частей, большинство из которых воспринимаются как «парафразы» или точные «повторения» заголовков широко известных сочинений Шостаковича[4]. Опора на композиционные модели шостаковичевских шедевров (Пятой, Восьмой, Одиннадцатой и Пятнадцатой симфоний, Пятнадцатого квартета) дополняется в рассматриваемой «трилогии» характерными драматургическими «перекличками». К примеру, в одной из «глав» Шестой симфонии Гаджиев цитирует фрагмент из собственной фортепианной пьесы «Сказка» (она была включена автором в детский цикл миниатюр «Музыкальные картинки»), благодаря чему возникает ассоциация с финальным романсом «Бессмертие» из «Сюиты на слова Микеланджело Буонарроти», где Шостакович сходным образом цитирует «самого себя» (опять-таки фортепианную миниатюру, сочинённую в юные годы). Всё перечисленное выше позволяет нам заключить: в освещаемой «трилогии» обнаруживается тяготение Гаджиева к детализированной и «последовательно-сюжетной» программности, фактически «вырастающей» из творчества Шостаковича 1950–1970-х годов[5].

Допустимо ли полагать, что наблюдаемая эволюция программного симфонизма в полной мере обусловливается конкретными авторскими замыслами сочинений-«мемориалов»? Такого рода утверждение, очевидно, слишком упрощает характеризуемую проблему. Возникновение того или иного масштабного замысла в творчестве Гаджиева, как правило, инспирировалось «духом времени», социокультурной атмосферой, питавшей художественные интенции мастера и более-менее определённо «материализовавшейся» в его произведениях. «Ситуация диалога» со слушателем, издавна формируемая жанром «большой симфонии» и предельно активизируемая Шостаковичем в целях духовного воспитания слушательской аудитории «бывшего СССР», отнюдь не утратила актуальности на постсоветском пространстве. И «эпоха безвременья», и тесно связанная с ней «релятивистская» культура постмодерна вплоть до настоящего времени отнюдь не предложили весомых «альтернатив» указанному жанру. Его «утрата», периодически декларируемая композиторами и музыковедами наших дней, должна была представляться Гаджиеву невероятным абсурдом. Новый подход к программности, реализуемый выдающимся художником-симфонистом в «исторической трилогии» рубежа 1980–1990-х годов, свидетельствовал о неприятии этого абсурда. Гаджиев, подобно его младшему современнику А. Меликову, сохранял убеждённость в том, что «главное в музыке – драматургия, художественная концепция и ещё – самое главное, – волнует она человека или нет. <…> Наверное, все существующие стили появились для того, чтобы художник мог лучше выразить себя и в конечном итоге добиться... эмоционального воздействия. <…> Любая музыка, если она способна волновать слушателя, если она выстрадана (хотя выстрадать сегодня большую симфоническую форму... совсем не просто), “обречена” на бессмертие» [5, с. 168, 170].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Напомним, что сочинение Четвёртой симфонии было хронологически «обрамлено» 30-летием со дня смерти В. Ленина и 40-летием Октябрьской революции 1917 года, Пятая приурочивалась к 100-летию со дня рождения основателя Советского государства и 50-летию образования СССР. В биографической литературе о Гаджиеве указанная «трилогия» нередко именуется «ленинской».

[2] На это указал и сам Шостакович, присутствовавший на премьере симфонии в Баку: «Большое впечатление произвела на меня Четвёртая симфония Джевдета Гаджиева. <…> Музыка Симфонии увлекает слушателя во всех своих пяти частях. Особо хочется выделить скорбно-торжественную четвёртую часть – "Пассакалию", а также жизнерадостное скерцо (третья часть), удачно контрастирующее с другими частями. *Быть может, Симфония несколько перегружена героико-трагедийными образами. Произведение, несомненно, выиграло бы, если бы Дж. Гаджиев шире использовал принцип контрастности. На пользу Симфонии пошло бы и некоторое сжатие материала*. Однако делать это следует лишь в том случае, если автор сам почувствует внутреннюю необходимость таких сокращений, поскольку *Симфония принадлежит к числу произведений глубоко прочувствованных и продуманных*» ([10, с. 62]; курсив мой. – *Л*. К.).

[3] Как отмечает современный исследователь, в подобном контексте мугамность наделяется «...выразительно-смысловой функцией, *аналогичной былинности* в русской музыке» ([1, с. 158]; курсив мой. – *Л*. К.).

[4] В частности, «20 января» из Шестой симфонии отсылает слушателя к «9 января» из Одиннадцатой Шостаковича, «Гамаюн» и «Бессмертие» из Седьмой – к одноимённым шостаковичевским романсам (из вокальных циклов «Семь стихотворений А. Блока» и «Сюита на слова Микеланджело Буонарроти» соответственно), «Вторжение» из Восьмой ассоциируется со знаменитым «эпизодом нашествия» из «Ленинградской» симфонии, и т. д.

[5] Эта «целенаправленность», как нам представляется, не равнозначна какой-либо хронологической «локализации» рассматриваемых «диалогов с Учителем»: появление фрагментов из современной кинохроники в финале Восьмой симфонии Гаджиева явно перекликается с кино- и театральными работами Шостаковича конца 1920-х и 1930-х годов (что, однако, не приобретает концепционной роли в упомянутой «исторической трилогии»).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абасова Э., Касимов К.* Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана: 1920–1956. Баку: ЭЛМ, 1970. 180 с.
2. *Дадашзаде З.* Пространство симфонии: Азербайджанская симфония в 1970–1980-х годах: основные тенденции: моногр. Баку: Нурлан, 1999. 184 с.
3. *Клотынь А.* Восхищение и размышления [о фестивале искусств «Закавказская весна»] // Советская музыка. 1975. № 11. С. 24–36.
4. *Кязимова Л.* Азербайджанская симфония на рубеже 1960–1970-х годов: магистральные тенденции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1. С. 36–42.
5. *Меликов А., Мирзазаде Х.* Вариации (интервью с А. Амраховой) // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 167–172.
6. *Тагизаде А.* Джевдет Гаджиев: моногр. Баку: Ишыг, 1979. 104 с.
7. *Таирова Ф.* Дмитрий Шостакович и азербайджанская музыкальная культура: исслед. Баку: Нурлан, 2006. 322 с.
8. *Хохлов Ю.* О музыкальной программности: Очерки. М.: Музгиз, 1963. 148 с.
9. *Шостакович Д.* О времени и о себе: 1926–1975 / сост. М. Яковлев. М.: Сов. композитор, 1980. 376 с.
10. *Шостакович Д.* Съезд композиторов Азербайджана // Советская музыка. 1956. № 6. С. 61–65.

REFERENCES

1. *Abasova E., Kasimov K.* Ocherki muzykal'nogo iskusstva Sovetskogo Azerbaijana: 1920–1956 [Essays of Musical Art in the Soviet Azerbaijan: 1920–1956]. Baku: ULM Press, 1970. 180 p.
2. *Dadashzade Z.* Prostranstvo simfonii: Azerbaydzhanskaya simfoniya v 1970–1980-kh godakh: osnovnye tendentsii [A Space of Symphony: Azerbaijan Symphony in the 1970–1980s]: monograph. Baku: Nurlan Press, 1999. 184 p.
3. *Klotyn' A.* Voskhischenie i razmyshleniya (o festivale iskusstv «Zakavkazskaya vesna») [Admiration and Reflections (About the Festival of Arts «Transcaucasian Spring»]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1975. No. 11. P. 24–36.
4. *Kyazimova L.* Azerbaydzhanskaya simfoniya na rubezhe 1960–1970-kh godov: magistral'nye tendentsii [Azerbaijan Symphony on the Boundary of the 1960–1970s: The Main Tendencies]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2013. No. 1. P. 36–42.
5. *Melikov A., Mirzazade Kh.* Variatsii (beseda s A. Amrakhovoy) [Variations (discussion with A. Amrakhova)]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2002. No. 1. P. 167–172.
6. *Tagizade A.* Dzhevdet Gadzhiev [Jevdet Hajiev]: monograph. Baku: Ishyg Press, 1979. 104 p.
7. *Tairova F.* Dmitriy Shostakovich i azerbaydzhanskaya muzykal'naya kul'tura [Dmitry Shostakovich and Azerbaijan Music Culture]: research work. Baku: Nurlan Press, 2006. 322 p.
8. *Khokhlov Yu.* O muzykal'njy programmnosti [About Musical Programness]: essays. Moscow: Muzgiz Press, 1963. 148 p.
9. *Shostakovich D.* O vremeni i o sebe: 1926–1975 [On the Time and Himself: 1926–1975]. Compiled by M. Yakovlev. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1980. 376 p.
10. *Shostakovich D.* S'ezd kompozitorov Azerbaydzhana [Congress of Azerbaijan Composers]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1956. No. 6. P. 61–65.

ЭВОЛЮЦИЯ ПРОГРАММНОСТИ В СИМФОНИЯХ ДЖ. ГАДЖИЕВА (1950–1990-е ГОДЫ)

Данная статья посвящена программности как основополагающей характеристике симфонического мышления Дж. Гаджиева (1917–2002) – одного из крупнейших азербайджанских композиторов второй половины XX столетия. По мнению исследователя, эволюция программности в симфониях Гаджиева 1950–1990-х годов явственно корреспондирует с аналогичными процессами, доминирующими в позднем симфоническом творчестве Д. Шостаковича – учителя и духовного наставника азербайджанского мастера. При этом показательная тенденция к более детализированному и наглядному воплощению композиторских программных замыслов соотносится автором статьи с определённой динамикой, отмечаемой в «коммуникативном пространстве» культуры бывшего СССР. В частности, наблюдается тяготение Шостаковича и его учеников к жанровой модели «большой симфонии», трактуемой с позиций своего рода «театрализованного» повествования или «проповеди» о судьбах родной страны и мира в целом. Исследователем констатируется приоритетная роль «интонационно-фабульной» драматургии, «репрезентируемых» и «вуалируемых» цитат, разнообразных символов-«шифров» как составляющих «поэтики иносказаний», утвердившейся в советском симфонизме. «Свободный диалог поверх барьеров», инициируемый композиторами, на рубеже 1980–1990-х годов обретает черты публицистичности и хроникальности. Как отмечает автор статьи, вышеупомянутые процессы находят самобытное претворение в симфониях Гаджиева.

Ключевые слова: Дж. Гаджиев, национальный симфонизм, Д. Шостакович, программность, «большая симфония», музыкальная драматургия.

THE EVOLUTION OF PROGRAMNESS IN THE SYMPHONIES BY J. HAJIEV (THE 1950–1990s)

The article is devoted to programness as fundamental characteristic of symphonic thinking by J. Hajiev (1917–2002) – one of the greatest Azerbaijan composers in the second half of the XXth century. As the researcher thinks, evolution of programness in the symphonies by Hajiev clearly corresponds with analogous processes in the late symphonic work by D. Shostakovich (he was the tutor and spiritual mentor for the Azerbaijan maestro). Moreover, the significant tendency towards more detailed and obvious realization of composer's program conceptions is correlated by the author of the article with the certain dynamics which is noted in «communicative space» of the former USSR. In particular the inclination of Shostakovich and his followers to the «great symphony» genre model to be interpreted from a position of peculiar «narration» or «sermon» about the Motherland and the whole world fates is observed. The researcher establishes the priority roles of «intonation-plot» dramaturgy, and the «represented» or «veiled» quotations, and various symbols-codes in the capacity of constitutive elements as applied to «allegorical poetics» which became firmly established in the Soviet symphonicism. «A free dialogue over barriers» initiated by composers finds the marks of publicism and chronicleness. As the author of the article notes the afore-said processes obtain the distinctive transubstantiation in Hajiev's symphonies.

Key words: J. Hajiev, national symphonicism, D. Shostakovich, programness, «great symphony», music dramaturgy.

Кязимова Лала Тофик кызы
Doctor philosophiae, старший научный сотрудник отдела музыкального искусства
Институт архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана
Азербайджан, AZ1001, Баку
e-mail: lalikka@yahoo.com

Kyazimova Lala T. kyzy
Doctor philosophiae, Senior researcher at the Department of Musical Art
Institute of Architecture and Fine Arts of Azerbaijan National Academy of Sciences
Azerbaijan, AZ1001, Baku
e-mail: lalikka@yahoo.com

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE

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

МЮЗИКЛ И РОК-ОПЕРА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ 1980-х ГОДОВ: К ИСТОКАМ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ (статья 1)

1980-е годы запечатлелись в истории отечественного музыкознания как период заинтересованного и довольно активного «диалога» с массовыми жанрами. Именно к этому десятилетию относится и появление первых музыковедческих научных работ, посвящённых мюзиклу и рок-опере[1]. Как бы предваряя упомянутый процесс (во вступительной статье к тематическому сборнику статей «Советский музыкальный театр: проблемы жанров», опубликованному под эгидой ВНИИ искусствознания), М. Тараканов заметил, что «на смену прежней оперетте ныне пришёл куда более разномастный жанр... известный ныне под расплывчатым определением "мюзикл"… и сложившийся в недрах *американской и английской культуры* как закономерный итог давней музыкально-театральной традиции этих стран. *В советской литературе проблема мюзикла практически ещё не ставилась всерьёз* (если не считать отдельных статей и высказываний, не дающих достаточно развёрнутого анализа специфических проблем жанра). Чтобы судить о перспективах его развития в нашей стране, необходимо предварительно разобраться в природе данного музыкально-театрального представления на примере *постановок и фильмов, признанных типичными, наиболее характерными образцами мюзикла*». Далее цитируемый исследователь указывал: «Современный мюзикл по-новому ставит *проблему синтеза всех компонентов действия*, где решающую роль приобретает диктуемый музыкой ритм сценического движения, требующий едва ли не "прецизионного" сочетания всех слагаемых синтеза – вокального и речевого интонирования, пластики хореографических линий. Такой синтез предполагает полное подчинение ритму, заданному музыкой», обусловливая первостепенную значимость соответствующей «исполнительской традиции» ([10, с. 16–17]; курсив мой. – Е. А.).

Приведённая цитата, с одной стороны, вызывает интерес в качестве «декларации о намерениях» отечественных исследователей, удостоверяя серьёзность анонсируемого подхода к изучению «легкомысленного» (М. Тараканов) жанра, ориентацию на ключевые проблемы его «актуального бытия» etc. С другой стороны, отдельные неточности, фигурирующие в тексте (мюзикл как детище «американской *и английской*» культур, фактическое отождествление «постановок *и фильмов*», то есть киномюзиклов, в качестве «жанровых репрезентантов»), свидетельствуют о безусловно ощущаемом дефиците материала для углублённого постижения и осмысления. Здесь подразумевается не только ограниченное знакомство со специальной литературой по соответствующей проблематике (хотя бы отечественной), но и сравнительно узкий круг музыкальных сочинений, привлекаемых для аналитического описания и последующего «резюме» о фундаментальных закономерностях упомянутого жанра.

Действительно, в наши дни гипотетическая оценка реального состояния и перспектив развития мюзикла на рубеже 1980-х, опирающаяся на характеристики «типичных... постановок и фильмов» минувших десятилетий

(«Оклахома» и «Милая Черити», «Вестсайдская история» и «Моя прекрасная леди», «Оливер» и «Смешная девчонка», «Звуки музыки» и «Хэлло, Долли», «Скрипач на крыше» и «Человек из Ламанчи»), выглядела бы как минимум проблематичной. Между тем, названный принцип оказался доминирующим в исследовательском очерке М. Гринберга и М. Тараканова «Современный мюзикл» из вышеупомянутого сборника статей о жанровых проблемах советского музыкального театра (см.: [5])[2]. Помимо весьма распространённой «инерции», присущей изысканиям в области академического музыкального театра (на страницах трудов о «современных» операх или балетах подобное «расширительное» толкование вообще встречается сплошь и рядом), выдерживаемая «фигура умолчания», скорее всего, мотивировалась элементарной труднодоступностью клавиров и партитур, аудио- и видеозаписей, которые могли бы содействовать репрезентации по-настоящему «актуальных» спектаклей. С «атмосферой современности», вероятно, в большей степени корреспондировали отсылки к отечественным мюзиклам (Г. Гладкова, М. Дунаевского, В. Дашкевича, А. Колкера и др.), однако соответствующий раздел статьи оказался слишком лаконичным. Другая «актуальная» сфера исследования – «мюзиклы в стиле рок» – удостоилась ещё более кратких и формальных отзывов (причём авторы статьи ограничились упоминанием только рок-опер «Волосы» Г. Макдермота и «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера). Вероятно, авторы статьи намеревались «компенсировать» заведомую «дискретность» изложения пространным экскурсом в историю мюзикла, рассуждениями о его жанровых и стилевых истоках – вплоть до середины XIX столетия, но обилие столь разнородной (и, заметим, не всегда фактически достоверной) информации лишь дезориентировало читателей.

Впрочем, и сами исследователи вынуждены были констатировать: «Практика спектаклей, с бо́льшим или меньшим основанием относимых к жанру мюзикла, показывает крайнюю их неоднородность, выявляет *практическую невозможность рассматривать данный жанр как нечто вполне сложившееся, обладающее устойчивыми признаками*. Речь может идти о разных типах мюзикла, об основных типах его развития. При этом мюзикл вбирает в себя свойства многих ранее утвердившихся жанров музыкального театра, порой даже приближаясь к ним вплотную. Поэтому *вопрос о том, что же такое мюзикл и в чём его отличительные черты, есть прежде всего вопрос о типологии музыкально-театральных представлений, в которых собственно музыкальные номера прослаиваются разговорными диалогами. Вместе с тем, это вопрос и о тех качественно новых свойствах синтеза основных компонентов такого рода представлений, благодаря которым становится возможным отказаться от традиционных определений (оперетта, музыкальная комедия, ревю и т. д.) и применить в связи с данными явлениями определение мюзикла*» ([5, с. 232–233]; курсив мой. – Е. А.). Подобный малоутешительный вывод, фактически дезавуирующий представленные результаты исследования (включая перспективную констатацию «нового... синтеза всех компонентов действия»), мог быть инспирирован только одним обстоятельством. Реконструируемый авторами генезис указанного жанра, его художественная эволюция, особенности музыкальной и сценической драматургии, наконец, вытекающие из этого «родовые» черты мюзикла не сложились в итоговую картину, призванную запечатлеть целостный облик упомянутого «музыкально-театрального представления». Как следствие, не выкристаллизовалась «универсальная» *дефиниция*, позволяющая уточнить местоположение «разномастного жанра» (М. Тараканов) в музыкально-театральном «пространстве» XX века, выявить роль мюзикла в историческом развитии указанного пространства и т. д.

Рискнём утверждать, что сформулированная задача вряд ли могла быть успешно решена в «дебютном» исследовательском очерке на рубеже 1970–1980-х годов при отсутствии необходимого научного «фундамента»[3]. Отечественное музыковедение ещё только приближалось к реализации полномасштабных изысканий в сфере «легкожанрового» музыкального театра, обращаясь к малоизученным ответвлениям последнего, накапливая необходимый аналитический опыт и т. д. Подтверждением сказанного явилась публикация интересной книги Т. Кудиновой «От водевиля до мюзикла» [8], включавшей в себя три монографических раздела (они посвящались водевилю, оперетте и мюзиклу соответственно). Исходя из предзаданных основных характеристик «развлекательного искусства», автор книги стремилась выявить специфику мюзикла посредством целенаправленного отбора конкретных и легко «обозримых» проблем: «Содержание и герои», «Романтическое и героическое», «Междужанровые связи», «Пение в мюзикле как компонент характеристики героя», «Музыка – участник драматургии» etc. Художественный материал, используемый Т. Кудиновой, практически не отличался от заявленного в статье М. Гринберга

и М. Тараканова (те же «Оклахома!», «Моя прекрасная леди», «Вестсайдская история», «Человек из Ламанчи», «Звуки музыки», «Хэлло, Долли», с прибавлением отдельных сцен из «Аллегро» Р. Роджерса, «Целуй меня, Кэт» К. Портера, «Как сделать карьеру» Ф. Лёссера)[4]. Бесспорная жанрово-стилевая ограниченность привлекаемых «музыкальных иллюстраций» (Т. Кудинова особо подчеркнула сознательную ориентацию на «...те американские мюзиклы, которые наиболее известны советскому зрителю» [8, с. 126]) обусловила столь же закономерную «дистанцированность» исследователя от «глобальных» утверждений и выводов. Предварительно заметив: «К термину "мюзикл" обычно прибегают в тех случаях, когда имеют в виду спектакль, перекликающийся с интересами и запросами сегодняшнего дня, предлагающий современный или осовремененный сюжет и музыку, отвечающую модным веяниям "легкожанровой" эстрады» [8, с. 123], – и считая необходимым конкретизировать упомянутое «слишком общее» представление, автор книги постаралась избежать каких-либо «строгих» терминологических определений. Весьма уместными выглядели здесь периодически используемые параллели между композиторскими решениями в жанровых условиях мюзикла и оперетты – это позволяло рельефно оттенить самобытность последних. Кроме того, в отличие от М. Гринберга и М. Тараканова, цитируемый исследователь констатировала: «...в настоящее время мюзикл уже оформился в *самостоятельный жанр.* Это не значит, что для него характерны признаки окаменелости. Напротив, *такие его свойства, как способность обогащаться путём усвоения "поступлений извне", постоянный поиск новых выразительных средств, известная противоречивость внутреннего развития... которая, как показывает история мюзикла, успешно им преодолевается, служат залогом жизнеспособности жанра и его дальнейшего совершенствования*» ([8, с. 168]; курсив мой. – Е. А.). Отмечаемые Т. Кудиновой исконные черты мюзикла – тяготение к непрерывному саморазвитию и синтезирующие интенции – в дальнейшем были весьма подробно освещены отечественными исследователями «легкожанрового» музыкального театра.

Важным шагом на пути к научному осмыслению вышеуказанной проблематики явилось второе, расширенное издание книги «О мюзикле», принадлежащей эстонскому музыковеду Э. Кампусу [7][5]. Прежде всего, готовя новую публикацию данной работы, автор в содружестве с редактором А. Ореловичем дополнил текст современными фактами и наблюдениями; развёрнутая характеристика «истории жанра на советской сцене» была представлена в специальном разделе «От "Моей прекрасной леди" к "Свадьбе Кречинского"». Не будет преувеличением утверждать, что для своего времени указанная книга явилась наиболее полным (и, вместе с тем, достаточно «компактным») изложением основных событий, относящихся к «биографии» упомянутого жанра в США и Европе – вплоть до конца 1970-х годов. Помимо этого, Э. Кампус весьма обстоятельно охарактеризовал «генеалогию мюзикла», осветил важнейшие проблемы, связанные с хронологической периодизацией последнего; здесь же были помещены лаконичные заметки о жизни и творчестве «классиков жанра» (от Дж. Керна и Дж. Гершвина до С. Сондхайма и Дж. Кандера). Авторская характеристика издания – «...популярный очерк о мюзикле, его жанровых особенностях, его истоках и его истории, о наиболее замечательных произведениях и их авторах» [7, с. 4] – изначально позволяла Э. Кампусу «уклониться» от рассмотрения дискуссионных проблем, связанных с многочисленными дефинициями «героя повествования». Тем не менее, во вступительном разделе «Что такое мюзикл?» автор процитировал некоторые определения жанра, снабдив их подробными комментариями. В целом же указанный «описательный» подход, не претендующий на теоретическую «безупречность», позволил с достаточной корректностью репрезентировать весьма обширную информацию, которая сохраняет определённое значение и для сегодняшних специалистов – исследователей «легкожанрового» музыкального театра.

Как видим, опыты «универсальной» характеристики мюзикла, предпринятые отечественными музыковедами и театроведами в конце 1970-х – начале 1980-х годов (Л. Михеева и А. Орелович, Л. Данько, С. Бушуева, М. Гринберг и М. Тараканов), закономерно уступили место «дифференцированным» описаниям сценической и музыкальной драматургии, стилистики, исполнительских средств (Т. Кудинова) либо историко-эволюционных аспектов бытия упомянутого жанра (Э. Кампус). Тем более закономерной представляется аналогичная «дифференциация» по отношению к рок-опере и киномюзиклу, необходимость «автономного» рассмотрения которых осознавалась большинством цитируемых авторов[6]. В некоторых случаях декларируемое «размежевание» музыкально-театральных сфер осуществлялось настолько «радикально», что к «полноценным» рок-операм могли

причисляться лишь отдельные проекты – в отличие от более многочисленных рок-мюзиклов. Отмеченный «радикализм», к примеру, утверждался в статье «Эстетика рока и советская рок-опера» А. Порфирьевой [9] – первой специальной работе отечественного исследователя на указанную тему. Так, обращаясь к сочинениям названного жанра, которые датировались 1970-ми и первой половиной 1980-х годов, автор статьи сочла необходимым подчеркнуть: «...музыкально-драматические произведения советских композиторов, которые можно с той или иной степенью достоверности квалифицировать как рок-оперы, весьма различны по количеству и качеству присутствующего в них рока, а также по соотнесённости его с другими музыкально-стилевыми явлениями. "Мюзикльная" основа проявляется в советских рок-операх гораздо сильнее, чем в зарубежных. Зачастую мюзикл и становится главным жанровым стереотипом, слегка приправленным кайенским перцем рок-бита» [9, с. 132]. Кроме того, надлежало учитывать и собственно художественные критерии оценки подобных «рок-проектов», далеко не всегда «выдающихся» или хотя бы «интересных» с музыкальной точки зрения.

Всё вышесказанное, по мнению цитируемого исследователя, позволяло сосредоточиться на рассмотрении буквально двух-трёх по-настоящему значимых образцов – «Иисуса Христа – Суперзвезды» Э. Ллойда-Уэббера, «Орфея и Эвридики» А. Журбина, «Фламандской легенды» Р. Гринблата [9, с. 129–132][7]. При этом, однако, признавалась творческая продуктивность «сопряжений» рок-оперы и мюзикла: «Последний за сорок лет существования проявил такие удивительные способности к мимикрии и адаптации разнообразных модных стилей, что его альянс с роком на гребне рок-волны не является чем-то неожиданным. <…> Мюзикл предоставил року устоявшиеся, до виртуозности доведённые музыкально-сценические формы, направленные на безошибочное массовое воздействие, а сам заимствовал у рока злободневное содержание и тот новый тип музыкальной интенции, который можно было бы назвать фактором приобщения. Песенная природа одного и другого обеспечила естественность жанрово-стилистического микста, из которого выросла рок-опера» [9, с. 131]. Приводимые наблюдения в дальнейшем оказались весьма плодотворными для отечественных музыковедов, обращавшихся к обозначенным «альянсам».

Иное «разграничение» жанровых сфер декларировалось немецким киноведом М. Ханишем, чья книга «О песнях под дождём», посвящённая киномюзиклам, была тогда же опубликована (с некоторыми дополнениями и комментариями) на русском языке [11][8]. По мнению указанного исследователя, к рассматриваемой области музыкального кинематографа не следовало причислять экранизации «...таких *религиозных мюзиклов*, как "Годспел" и "Иисус Христос – Суперзвезда", которые, снискав большой успех у публики, не оказали, однако, никакого влияния на развитие киномюзикла в целом», аналогичные версии «*рок-опер*» («Томми») и т. п. ([11, с. 13]; курсив мой. – Е. А.). Невзирая на очевидную терминологическую путаницу и отсутствие более-менее внятных обоснований указанного тезиса, предлагаемую дифференциацию весьма сочувственно восприняла отечественный киновед И. Шилова (см.: [11, с. 3–4]), которая, в свою очередь, опубликовала статью «Заметки о мюзикле в зарубежном кино» [12], даже не упомянув о киноверсиях рок-опер и рок-мюзиклов 1960–1970-х годов. Более взвешенной оказалась позиция отечественных музыковедов-исследователей (да и музыкантов в целом), фактически проигнорировавших столь несообразную «дихотомию» и, как правило, рассматривавших упомянутые экранизации в русле общих проблем «легкожанрового» музыкального кинематографа.

Подводя итог сказанному, отметим: на протяжении первой половины 1980-х отечественное музыкознание в целом успешно миновало «предварительный» этап исследовательского освоения проблем, связанных с жанровой идентификацией, анализом историко-эволюционных и композиционно-драматургических особенностей мюзикла и рок-оперы. Наглядным тому подтверждением явилась бесспорная «смена авторских приоритетов» – изначальное стремление к «универсальному» охвату вышеуказанной проблематики (в рамках сравнительно краткого очерка – «портрета» конкретного жанра) уступило место аналитическим штудиям, охватывающим избранные аспекты постижения многоликих и стремительно эволюционирующих музыкально-театральных феноменов. Таким образом, музыковеды-исследователи вплотную приблизились к углублённому изучению сущностных, имманентных черт мюзикла и рок-оперы, что в ближайшей перспективе повлекло за собой появление оригинальных, новаторских трудов о «легкожанровом» музыкальном театре XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Несколько ранее увидели свет брошюра о мюзикле Л. Данько [6], позиционируемая в качестве «популярной» лекции (она адресовалась студентам вузов культуры), и статья С. Бушуевой (первоначальный авторский вариант), в которой акцентировались прежде всего театроведческие, социологические и общеэстетические ракурсы постижения указанного жанра [3]. Кроме того, следует упомянуть обзорный очерк «Мьюзикл», написанный А. Волынцевым и Дж. Михайловым для 3 тома «Музыкальной энциклопедии» [4]. Две из вышеперечисленных публикаций были охарактеризованы в нашей специальной работе (см.: [1, с. 96–97]).

[2] Указанный сборник был принят издательством «Советский композитор» в декабре 1979 года, вышел из печати – в феврале 1982-го. Исходя из этого, «современными» для исследователей должны были оказаться, по меньшей мере, «наиболее характерные образцы жанра» 1970-х годов.

[3] По-видимому, такого рода «фундаментом» вряд ли могла стать зарубежная специальная литература, что обусловливалось «...многолетней "отстранённостью" академически ориентированного музыкознания в США и Великобритании от проблем современных массовых жанров (не исключая мюзикла)» [2, с. 9].

[4] При этом автор книги, скорее всего, не была знакома с упомянутой статьёй (рукопись «От водевиля до мюзикла» поступила в издательство до выхода сборника «Советский музыкальный театр: проблемы жанров» из печати).

[5] Первое издание, выпущенное в свет на эстонском языке (Таллин, 1974), ограничивалось хронологическими рамками 1900–1960-х годов.

[6] В частности, Э. Кампус писал об этом: «...фильмы-мюзиклы... создаются по законам киноискусства и потому заслуживают особого разговора. Точно так же особого рассмотрения требуют рок-оперы, поп-оперы, зонг-оперы... так как всё это, хотя и родственный мюзиклу, но всё же самостоятельный жанр» ([7, с. 9]; ср.: [5, с. 272]).

[7] К «выдающимся» рок-операм, по мнению А. Порфирьевой, следовало также причислить «Томми» П. Тауншенда и «Страстное представление» И. Андерсона [9, с. 129].

[8] Немецкое издание (Берлин, 1980) ограничивалось рассмотрением киномюзиклов до середины 1970-х годов. Специально для публикации в СССР автором была написана заключительная глава («Второе дыхание музыкального фильма»), обозревающая киномюзиклы 1975–1982 годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрущенко Е.* Мюзикл в отечественной музыкальной науке: терминологические «оппозиции» 1970-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 94–100.
2. *Андрущенко Е.* Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исслед. Ростов н/Д: Книга, 2007. 244 с.
3. *Бушуева С.* Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: сб. ст. М.: Искусство, 1979. С. 187–213.
4. *Волынцев А., Михайлов Дж.* Мьюзикл // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. Стб. 854–855.
5. *Гринберг М., Тараканов М.* Современный мюзикл // Советский музыкальный театр: проблемы жанров: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1982. С. 231–286.
6. *Данько Л.* Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция. Л.: ЛГИК им. Н. К. Крупской, 1977. 26 с.
7. *Кампус Э.* О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. 128 с.
8. *Кудинова Т.* От водевиля до мюзикла. М.: Сов. композитор, 1982. 176 с.
9. *Порфирьева А.* Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера: сб. ст. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1985. С. 123–136.
10. *Тараканов М.* Введение // Советский музыкальный театр: проблемы жанров: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1982. С. 3–18.
11. *Ханиш М.* О песнях под дождём. М.: Радуга, 1984. 155 с.
12. *Шилова И.* Заметки о мюзикле в зарубежном кино // Музыкальный современник: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 4. С. 254–272.

REFERENCES

1. *Andruschenko E.* Myuzikl v otechestvennoy muzykal'noy nauke: terminologicheskie «oppozitsii» 1970-kh godov [Musical in the Musicology of Our Country: The Terminological Oppositions of the 1970s]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 2. P. 94–100.
2. *Andruschenko E.* Myuzikly E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika [Andrew Lloyd-Webber's Musicals in the End of the 1960–1980s: Subjects. Genre. Stylistics]: research work. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2007. 244 p.
3. *Bushueva S.* Myuzikl [Musical]. Iskusstvo i massy v sovremennom burzhuaznom obschestve [Art and the Masses in the Contemporary Bourgeois Society]: collected articles. Moscow: Iskusstvo Press, 1979, P. 187–213.
4. *Volyntsev A., Mikhaylov Dg.* M'yuzikl [Musical]. Muzykal'naya entsiklopediya [Encyclopaedia of Music]: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Press, 1976. Vol. 3. Col. 854–855.
5. *Grinberg M., Tarakanov M.* Sovremennyj myuzikl [Contemporary Musical]. Sovetskiy muzykal'nyj teatr: problemy zhanrov [Soviet Musical Theatre: Problems of Genres]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1982. P. 231–286.
6. *Dan'ko L.* Myuzikl kak osobaya forma muzykal'no-dramaticheskogo spektaklya [Musical as Particular Form of Musical-dramatic Play]: lecture. Leningrad: Leningrad State N. Krupskaya Institute of Culture, 1977. 26 p.
7. *Kampus E.* O myuzikle [About Musical]. Leningrad: Muzyka Press, 1983. 128 p.
8. *Kudinova T.* Ot vodevilya do myuzikla [From Vaudeville to Musical]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1982. 176 p.
9. *Porfir'eva A.* Estetika roka i sovetskaya rok-opera [Aesthetics of Rock and Soviet Rock Opera]. Sovremennaya sovetskaya opera [Contemporary Soviet Opera]: collected articles. Leningrad: Leningrad State N. Tcherkasov Institute of Theatre, Music and Cinematography, 1985. P. 123–136.
10. *Tarakanov M.* Vvedenie [Preface]. Sovetskiy muzykal'nyj teatr: problemy zhanrov [Soviet Musical Theatre: Problems of Genres]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1982. P. 3–18.
11. *Khanish M.* O pesnyakh pod dozhdyom [About Songs in the Rain]. Moscow: Raduga Press, 1984. 155 p.
12. *Shilova I.* Zametki o myuzikle v zarubezhnom kino [The Notes about Musical in Foreign Cinematography]. Muzykal'nyj sovremennik [Music Contemporary]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1984. Issue 4. P. 254–272.

МЮЗИКЛ И РОК-ОПЕРА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ 1980-х ГОДОВ: К ИСТОКАМ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ (статья 1)

В публикуемой работе освещаются магистральные тенденции, характерные для отечественных музыковедческих исследований о мюзикле и рок-опере первой половины 1980-х годов. Как отмечает автор статьи, в публикациях этих лет явственно доминирует устремлённость к целенаправленному и вдумчивому постижению многоликих и динамично развивающихся жанров в различных аспектах сценического бытия. Речь идёт, в частности, о поисках «жанровой идентичности», осмыслении генезиса, стилевых, драматургических, композиционных особенностей упомянутых жанров, их исторической эволюции на протяжении XX века etc. Подобная «смена приоритетов» свидетельствует об ориентации отечественных музыковедов на углублённое изучение сущностных, имманентных черт мюзикла и рок-оперы, что в ближайшей перспективе способствовало появлению оригинальных, новаторских трудов о «легкожанровом» музыкальном театре XX века. В качестве репрезентативных образцов для аналитического рассмотрения автором статьи привлекаются исследовательские очерки «Современный мюзикл» М. Гринберга и М. Тараканова, «От водевиля до мюзикла» Т. Кудиновой, «О мюзикле» Э. Кампуса, «Эстетика рока и советская рок-опера» А. Порфирьевой, а также хронологически близкие работы киноведов И. Шиловой и Э. Ханиша об экранизациях мюзиклов.

Ключевые слова: мюзикл, рок-опера, «легкожанровый» музыкальный театр XX века, жанровая дефиниция, киномюзикл.

MUSICAL AND ROCK OPERA IN OUR NATIVE-LAND MUSICOLOGY OF THE 1980s: TOWARDS THE SOURCES OF THE RESEARCH TRADITION (article 1)

The published article elucidates the main tendencies which are typical for the native-land musicological research works in the first half of the 1980s about musical and rock opera. As the author of the article notes the intention to the purposeful and profound comprehension of poly-face and dynamically developing genres in various aspects of their stage being clearly prevails in works of this period. The question in particularly is the search of «genre identity», understanding of genesis, style, dramaturgy, composition features conformably to the mentioned genres, their historical evolution during the XXth century etc. Such «changing of priorities» is evidence of the native-land musicology direction toward the deep study of essential, immanent features of musical and rock opera. In the near prospects it furthered the appearance of original innovatory works about «popular-genre» musical theatre of the XXth century. In the capacity of representative examples for analytical examination there are drawn the research essays «Contemporary Musical» by M. Grinberg and M. Tarakanov, «From Vaudeville to Musical» by T. Kudinova, «About Musical» by E. Kampus, «Aesthetics of Rock and Soviet Rock Opera» by A. Porfirieva, and chronologically near works by cinematologists I. Shilova and M. Khanish about film versions of musicals too.

Key words: musical, rock opera, «popular-genre» musical theatre of the XXth century, genre definition, film-musical.

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

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

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

С. В. АНИКИЕНКО
Краснодарский государственный институт культуры

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ КАК ОСНОВА «ВЕСЕННИХ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАЗДНИКОВ» 1912–1913 гг. В ЕКАТЕРИНОДАРЕ

«Весенние музыкально-художественные праздники»... Под таким обобщённым названием вошли в историю отечественной культуры музыкальные торжества, которые проводились в столице Кубанской области выдающимся отечественным композитором, педагогом и просветителем М. Ф. Гнесиным, работавшим на протяжении 1911–1913 годов преподавателем музыкального училища Екатеринодарского отделения ИРМО. Его начинания были поддержаны директором училища, однокурсником Гнесина по Петербургской консерватории А. Н. Дроздовым.

Немногочисленные публикации, касающиеся упомянутых торжеств (см.: [2; 3; 12]), носят сугубо информационный характер и содержат ряд неточностей, включая датировку событий. Сохранившиеся архивные документы, а также публикации столичной и региональной прессы того времени позволяют восстановить ход проведения и выявить ключевую особенность этих мероприятий – взаимодействие различных видов искусств.

Первое из освещаемых торжеств, **«Музыкально-художественный праздник»**, проходило с 15 апреля по 3 мая 1912 года. «Праздник» включал в себя «Вечер античного искусства (поэзия, музыка, пластика)», лекцию художника Н. И. Кульбина «О старом и новом в искусстве», которая сопровождалась выставкой произведений современной живописи, и «Вечер современной музыки» (в программе – камерные произведения Франка, Дебюсси и Гнесина)[1]. В тематическом плане отчётливо прослеживалась ориентация устроителей на музыкальную и живописную составляющие; обозначенный здесь хореографический компонент несколько отодвигался на второй план.

Подготовкой выставки и лекции Николая Ивановича Кульбина занимался Дроздов. Музыкант и художник были близко знакомы с 1901 года. Именно Дроздов доставил из Петербурга первые 10 картин – работы самого Кульбина, а также Елены Каменцевой, Евгения Псковитинова и Александра Артемьева, переданные в дар Екатеринодарской картинной галерее. Эти полотна молодых художников-импрессионистов планировалось выставить в картинной галерее, на что достаточно агрессивно отреагировала местная пресса[2]. Позднее Кульбин привёз в Екатеринодар ещё свыше 50 работ, представлявших творчество не только докладчика, но и Аристарха Лентулова, братьев Давида и Владимира Бурлюков, Василия Кандинского («Синий всадник»).

«Музыкально-художественный праздник» в Екатеринодаре открылся 15 апреля 1912 года лекцией Кульбина, после чего предполагалось экспонировать доставленные полотна в картинной галерее. Однако выставка была отменена: «г. Кульбин не сошёлся в условиях с Ф. А. Коваленко» [5] – создателем и владельцем Екатеринодарской картинной галереи. Поэтому произведения современной живописи экспонировались в одном из помещений музыкального училища. Здесь же 24 апреля Кульбин повторно прочёл объявленную лекцию, тогда как выставка работ художников-авангардистов была продлена до 3 мая.

Непосредственно Гнесиным были организованы два музыкальных мероприятия. «Вечер античного искусства», проходивший 16 апреля, включал в себя музыкально-хореографическую композицию – «Античные пляски». Музыка к четырём танцам («Молитва», «Пляска вакхическая», «Флейта фавна» и «Пляска похоронная»)

была специально сочинена Гнесиным и Дроздовым. Для исполнения этих танцев устроители пригласили из Петербурга балерину М. А. Семёнову. Впоследствии Гнесин использовал «Молитву», создавая музыку к «Финикиянкам» Еврипида (соответствующий номер, звучавший в прологе, именовался «Жертвенной пляской перед алтарем Аполлона»). Кроме того, в программе «Вечера античного искусства» были представлены две фортепианные пьесы Дроздова, романсы Н. А. Римского-Корсакова («В царство розы и вина приди» и «Нимфа») и А. К. Глазунова («Нереиды») – солировала Юлия Соломко, преподаватель Екатеринодарского музыкального училища [11].

Вечер открылся докладом Гнесина «Античность и музыка», посвящённым «возрождению» (как полагал докладчик) античных идей, мотивов, форм и приёмов в современном искусстве. Предваряя концертную программу, Гнесин указывал, что в большинстве произведений (фортепианных, вокальных, музыкально-танцевальных), исполняемых в Екатеринодаре, «...античный колорит помимо сюжета… создан применением особых, так называемых ладовых гармоний, то есть гармоний, выведенных из различных ладов сохранившейся до нашего времени греческой мелодии». Что же касается «музыкально-танцевальной» части («античных барельефов», по выражению автора доклада), то «музыка к большинству из сегодняшних плясок… сочинялась совместно с сочинением пляски и как бы выводилась из характера танцевальных движений» [6, с. 54].

«Вечер современной музыки» состоялся 25 апреля. Согласно информации, опубликованной на страницах «Русской музыкальной газеты», программа, «...кроме вступительного слова А. Н. Дроздова – "Основные направления современной музыки", состояла из сонат Ц. Франка и М. Гнесина, ф[орте]п[ианных] пьес Дебюсси и романсов Г. Вольфа и... Гнесина. Исполнителями явились преподаватели Музык[ального] Училища» [11]. Однако в это сообщение закралась неточность. Как отмечал Гнесин в переписке с женой, «певица наша была не здорова, так что романсы не были исполнены»[3]. Кроме того, здесь же композитор упоминал о восприятии екатеринодарской публикой (в ту пору не знакомой с гнесинскими произведениями) его Сонаты-баллады для виолончели и фортепиано ор. 7. (Газетных рецензий о данном концерте нам обнаружить не удалось.) Согласно признанию Гнесина, этот опус в целом не воодушевил аудиторию, хотя многие и не скупились на аплодисменты: «Слушали со вниманием, вызывали автора; но никто не был столь лицемерен, чтобы сказать, что понравилось. Все говорили, что ничего не поняли»[4].

Вообще екатеринодарская публика, с настороженностью относившаяся к современному искусству, весьма неохотно посещала упомянутые концерты. Местная пресса попросту игнорировала мероприятия «Музыкально-художественного праздника». Лаконичная информация была опубликована лишь «Русской музыкальной газетой». При этом автор заметки, оценив только внешнюю сторону «Праздника весны», совершенно не разглядел сути грандиозного замысла; в частности, утверждалось, что соответствующие концерты в Екатеринодаре представляли только «...“местный интерес”, т. к. произведений (и весьма крупных) на античные сюжеты в европейской литературе, а отчасти и русской, не мало» [11].

«Второй весенний праздник искусств» был посвящён Н. А. Римскому-Корсакову и М. А. Врубелю. (Напомним, что Гнесин был учеником Римского-Корсакова и почитателем врубелевского таланта.) По воспоминаниям композитора, устроители намеревались «...показать нашим посетителям не виданные ими картины Врубеля и неизвестные им сочинения Римского-Корсакова»[5]. Вокальные произведения последнего прозвучали в исполнении Надежды Ивановны Забелы-Врубель, которую Гнесин называл «воплотительницей музыкальных видений» Римского-Корсакова и героиней врубелевского творчества [7][6]. Своего рода связующим звеном в «диалоге» музыки и живописи предстал симфонический дифирамб «Врубель», созданный Гнесиным специально для певицы.

Как отмечает Л. Барсова, после ухода художника из жизни его вдова «...выступала инициатором и участницей концертов-лекций... посвящённых творчеству Римского-Корсакова и Врубеля. <...> В годы, когда музыка Римского-Корсакова только начинала завоёвывать слушателей и очень далеко ещё было до признания творчества Врубеля, эта деятельность певицы носила подлинно просветительский характер» [2, с. 108]. Забелу-Врубель и Гнесина связывали годы творческой дружбы; прославленная артистка была первой исполнительницей многих гнесинских романсов. Композитор просил певицу привезти для показа в Екатеринодаре хотя бы некоторые работы Врубеля. Однако гарантировать благополучную доставку подобной экспозиции было невозможно, поэтому Забела-Врубель из личных средств оплатила изготовление многочисленных диапозитивов с полотен художника. В свою очередь, Гнесин

накануне «Праздника» опубликовал на страницах одной из местных газет обширную статью о творческом сотрудничестве певицы с Римским-Корсаковым (см.: [7]).

«Второй весенний праздник искусств» состоялся 28 марта 1913 года. В программу были включены лекция Гнесина («Вступительное слово о Врубеле и Римском-Корсакове»), демонстрация упомянутых диапозитивов и концертная программа. Показу диапозитивов с полотен Врубеля (по воспоминаниям Гнесина, их было «чуть ли не около ста»[7]) предшествовало вступительное слово директора Екатеринодарского художественного училища Петра Степановича Краснова.

Заметим, что коллективные просмотры диапозитивов с помощью «волшебного фонаря» (проекционного аппарата) на рубеже XIX–XX столетий были в Екатеринодаре довольно привычным явлением. Такие сеансы проводились на ярмарках, выставках, в учебных заведениях и длились до двух часов, сопровождаясь пением, инструментальной музыкой или комментариями рассказчика. К диапозитивам нередко прилагались тексты разнообразной тематики: развлекательной, политической, социальной. Народные дома, оборудованные «волшебным фонарём», стали в Екатеринодаре 1900–1910-х годов центрами просветительской деятельности.

В ходе концерта Забелой-Врубель и симфоническим оркестром музыкального училища под управлением Гнесина исполнялся Симфонический дифирамб «Врубель» для оркестра и голоса на слова В. Брюсова. Ученический коллектив оркестра, пополненный преподавателями, был плохо укомплектован: как отмечал композитор, «состав струнных очень мал»[8], арфы пришлось заменить фортепиано[9]. Однако, по воспоминаниям Гнесина, «Н[адежда] И[вановна], считаясь с местными условиями, совершенно не раздражалась промахами в оркестровом исполнении. Она была увлечена и поглощена нашим начинанием в целом»[10]. По мнению рецензента местной газеты, «лирическое сопрано артистки прекрасной школы придало ещё бо́льшую красоту гармоническому произведению Гнесина. Певица и автор имели большой успех» [9].

Помимо гнесинского произведения, Забела-Врубель в сопровождении оркестра исполнила романс Римского-Корсакова «Нимфа», затем (под фортепианный аккомпанемент Дроздова) – «Похвалу пустыне» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» а далее, как отмечал рецензент, «…много бисировала. Пение произвело глубокое впечатление. Обильные цветочные подношения и вызовы были ей наградой» [9].

Несомненный успех вышеперечисленных мероприятий «Праздника» констатировала и общероссийская пресса. Например, журнал «Музыка» подчёркивал, что «Второй весенний праздник искусств» в Екатеринодаре заслуживает серьёзного внимания «…как ценный показатель художественной культуры провинции и как достойный подражания образец» [8, с. 421].

Чем же руководствовался Гнесин, организуя «Музыкально-художественные праздники»? Что могло послужить для них моделью?

Неотъемлемой частью культурной жизни Западной Европы в начале XX века были «музыкальные празднества». Так, в течение весенних и летних месяцев 1911 года (к этому периоду относилась поездка-паломничество Гнесина по музыкальным центрам Германии и Франции) здесь состоялось около десятка музыкальных праздников: в Дортмунде, Дюссельдорфе, Галле («Праздник Бетховена»), Ганновере и др. Особым размахом отличались «Бетховенский праздник» в Гааге, продолжавшийся две недели, и «Баховский праздник» в Лейпциге (см.: [10]). Кроме того, общеизвестен и глубокий интерес русской интеллигенции Серебряного века к «содружествам» различных искусств, характерным для более-менее отдалённых эпох – античности (трагедия), средневековья (мистерия), Возрождения (итальянский театр масок) и т. д. Убедительным подтверждением этого интереса явились так называемые «вечера античного искусства», весьма популярные в русских столицах на протяжении 1900–1910-х годов.

Впрочем, наиболее существенным источником, повлиявшим на замыслы Гнесина, по нашему мнению, служили древнегреческие празднества. Напомним о тогдашних эстетических взглядах композитора, обнаруживавшего в наследии античной культуры некие зачатки грядущего «хоровода искусств», способного преобразить мир. Современное общество, обращаясь к упомянутому наследию, как бы перенимало эстафету от древних эллинов, которые, по словам Гнесина, придали искусству подлинно праздничный характер. «Украсив трудовую свою жизнь искусством, – писал Гнесин, – свои праздники… эллины сделали настоящим праздником искусства. От них и ведут своё существование весенние, осенние и другие праздники искусств» [6, с. 51].

При этом, опираясь на западноевропейские традиции, Гнесин в «Весенних праздниках» синтезировал различные виды искусств – музыкальное, изобразительное, хореографическое.

Неотъемлемой частью «Праздников» являлись содержательные доклады и пояснения перед каждым мероприятием, имевшие просветительскую направленность и перекликавшиеся с лекциями-концертами. Художественно-изобразительная составляющая «Праздников» включала в себя экспозиции и показы диапозитивов с полотен современных художников. Музыкальные программы также формировались преимущественно из новых сочинений, в том числе – Гнесина и Дроздова. Для участия в «Праздниках» приглашались видные столичные мастера искусств – певица Забела-Врубель, художник Кульбин, балерина Семёнова. Активное участие в концертах принимали учащиеся и преподаватели музыкального училища Екатеринодарского отделения ИРМО.

Таким образом, проведение упомянутых «Весенних праздников искусств» представляется весьма значимым событием в истории отечественной культуры. В этих музыкальных торжествах, организованных более ста лет назад, угадываются черты хорошо знакомых нам современных фестивалей искусств («Московская музыкальная осень», «Донская музыкальная весна», «Кубанская музыкальная весна» и др.), объединяющих различные виды и жанры художественного творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Более подробно об организации и ходе проведения этого Праздника см.: [1].

[2] Приводим фрагмент газетной рецензии: «Мы видели эти картины. Художника **Кульбаки** (видимо, Кульбина. – С. А.) “Кавказские мотивы”. Голубое небо, зелёные контуры, мазки всех цветов, мотивов… Лично на нас картина не произвела никакого настроения. <...> “Свободная музыка”. Картина оригинальная. Пляшущие оголённые фигуры. В стороне женщина, очевидно, скучающая. Над головами пляшущих – фигуры и[е]роглифов, долженствующие изобразить пляшущих.<...> Картины худ[ожника] **Псковитинова.** “Вечерний мотив”, “На Валааме”, “Святой остров”. Преобладают синие, зелёные краски. Художник игнорировал законы света, теней, симметрии… Мы долго искали Ильменя, до того озеро не дает представления озера. Сумбурный, не[с]покойный “Этюд” худ[ожницы] Елены Каменевой (Каменцевой. – С. А.). Затем “Этюд” Артемьева, такой [же] импрессионистский мазок, как и его коллеги» [4].

[3] РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 241. Л. 51.

[4] Там же.

[5] РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 190. Л. 10.

[6] Одной из наиболее известных работ Врубеля, на которой запечатлена его жена, является картина «Царевна-Лебедь» (1900), посвящённая персонажу оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане».

[7] РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 190. Л. 10 об.

[8] РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 242. Л. 41.

[9] Там же. Л. 10 об.

[10] РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 190. Л. 10 об.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аникиенко С.* Весенние музыкальные праздники в Екатеринодаре: М. Ф. Гнесин у истоков фестивалей искусств // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4. С. 109–113.
2. *Барсова Л.* Н. И. Забела-Врубель глазами современников. Л.: Музыка, 1982. 120 с.
3. *Борисов Г.* Музыкальная культура Екатеринодара с начала XIX века по 1920 год: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1992. 21 с.
4. В картинной галерее // Кубанский курьер. 1912. 30 марта.
5. В картинной галерее // Кубанский курьер. 1912. 19 апреля.
6. *Гнесин М.* Античность и музыка: Подготовительные наброски к докладу, прочитанному 16 апреля 1912 года // Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин: собрание документов / сост. И. Кривошеевой и С. Конаевой. М.: РАТИ–ГИТИС, 2008. С. 50–54.
7. *Гнесин М.* Нимфа (К концерту Н. И. Забелы-Врубель) // Кубанский край. 1913. 27 марта.
8. Екатеринодар (Весенний праздник искусства. – Деятельность Муз[ыкального] Об[щест]ва) // Музыка. 1913. № 133 (8 июня). С. 421–423.
9. *Лоцариус В.* Второй весенний праздник искусства // Кубанский курьер. 1913. 30 марта.
10. Музыкальные празднества // Русская музыкальная газета. 1911. № 42 (16 октября). Стб. 880.
11. Разные известия // Русская музыкальная газета. 1912. № 29–30 (15–22 июля). Стб. 618.
12. *Слепов А.* Праздники искусств в Екатеринодаре // Памяти Фёдора Акимовича Коваленко: сб. сообщений. Краснодар: Краснодарский краевой худож. музей им. Ф. А. Коваленко, 1994. С. 56–61.

REFERENCES

1. *Anikienko S.* Vesennie muzykal'nye prazdniki v Ekaterinodare: M. F. Gnesin u istokov festivaley iskusstv [Spring Music Festivals in Ekaterinodar: Michail Gnessin at the Origins of Art Festivals]. Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2014. No. 4. P. 109–113.
2. *Barsova L.* N. I. Zabela-Vrubel' glazami sovremennikov [Nadezhda Zabela-Vrubel in Eyes of Her Contemporaries]. Leningrad: Muzyka Press, 1982. 120 p.
3. *Borisov G.* Muzykal'naya kul'tura Ekaterinodara s nachala XIX veka po 1920 god [The Musical Culture of Ekaterinodar since the Beginning of the XIXth Century to 1920]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Moscow, 1992. 21 p.
4. V kartinnoy galeree [In the Art Gallery]. Kubanskiy kur'er [Kuban Courier]. 1912. March 30.
5. V kartinnoy galeree [In the Art Gallery]. Kubanskiy kur'er [Kuban Courier]. 1912. April 19.
6. *Gnesin M.* Antichnost' i muzyka: Podgotovitel'nye nabroski k dokladu, prochitannomu 16 aprelya 1912 goda [Antiquity and Music: Preliminary Outlines of a Report Read on April 16, 1912]. Vs. Meyerhol'd i Mikh. Gnesin [Vsevolod Meierhold and Mikhail Gnessin]: collected documents. Compiled by I. Krivosheeva, S. Konaeva. Moscow: Russian Academy of Dramatic Art (GITIS), 2008. P. 50–54.
7. *Gnesin M.* Nimfa (K kontsertu N. I. Zabely-Vrubel') [The Nymph (For the Concert of Nadezhda Zabela-Vrubel)]. Kubanskiy kray [Kuban Region]. 1913. March 27.
8. Ekaterinodar (Vesenniy prazdnik iskusstva. – Deyatel'nost' Muzykal'nogo Obschestva [Ekaterinodar (Spring Festival of Art. – Activities of Musical Society)]. Muzyka [Music]. 1913. No. 133 (June 8). P. 421–423.
9. *Lotsarius V.* Vtoroy vesenniy prazdnik iskusstva [The Second Spring Festival of Art]. Kubanskiy kur'er [Kuban Courier]. 1913. March 30.
10. Muzykal'nye prazdnestva [Music Festivals]. Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1911. No. 42 (October 16). Col. 880.
11. Raznye izvestiya [News of Various Kinds]. Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1912. No. 29–30 (July 15–22). Col. 618.
12. *Slepov A.* Prazdniki iskusstv v Ekaterinodare [Art Festivals in Ekaterinodar]. Pamyati Fyodora Akimovicha Kovalenko [In Memory of Feodor Kovalenko]: collected reports. Krasnodar: Krasnodar Regional F. Kovalenko Art Museum, 1994. P. 56–61.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ КАК ОСНОВА «ВЕСЕННИХ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАЗДНИКОВ» 1912–1913 гг. В ЕКАТЕРИНОДАРЕ

Автор статьи, основываясь на архивных материалах и публикациях в прессе, рассматривает вопросы организации и характерные особенности «Весенних музыкально-художественных праздников» в Екатеринодаре (1912–1913 гг.). Предпринятый анализ сохранившихся документов позволяет уточнить датировку упомянутых торжеств, выявить их специфику и роль в развитии музыкальной культуры Кубанской области. Проведённые по инициативе М. Гнесина, «Праздники» тяготели к взаимодействию музыкального, изобразительного и хореографического искусства. Концертные программы, выставки картин современных художников, музыкально-хореографические постановки сопровождались докладами и пояснениями наподобие лекций-концертов. Широко использовались и технические достижения того времени (в просмотрах диапозитивов с картин). В центре «Праздников» находилось современное отечественное искусство, рассматриваемое сквозь призму влияний античной культуры, творческих устремлений молодых художников-авангардистов или композиторов, диалектики общего и особенного в творчестве М. Врубеля и Н. Римского-Корсакова. Участие в «Праздниках» ведущих деятелей российской культуры – Н. Забелы-Врубель, Н. Кульбина, М. Семёновой – имело большое культурно-просветительское значение. Осмысляя «Весенние музыкально-художественные праздники» в исторической перспективе, автор статьи указывает на их связи с отечественными фестивалями искусств наших дней.

Ключевые слова: М. Ф. Гнесин, Екатеринодар, «Весенние музыкально-художественные праздники», взаимодействие искусств.

INTERACTION OF ARTS AS A BASE OF «THE SPRING MUSICAL AND ART FESTIVALS» IN EKATERINODAR (1912–1913)

The author of the article based on archival materials and publications in the press examines the organization problems and characteristic features of «The Spring Musical and Art Festivals» in Ekaterinodar (1912–1913). The undertaken analysis of remained documents furthers to specify the named festivals dating, to identify their specificity and role in the development of the Kuban region music culture. «Festivals» carried out on M. Gnessin's initiative were drawn towards interacting between musical, fine and choreographic arts. Concert programs and exhibitions of works by contemporary painters, and musical-choreographic performances were accompanied by addresses and explanations in the spirit of lecture-concerts. The technological achievements of that time are widely used too (in the views of painting slides). In the centre of «Festivals» the modern art considered in the light of the ancient culture influences, and creative aspirations of young avant-garde artists or composers, and a dialectics of general and special in the works by M. Vrubel and N. Rimsky-Korsakov. The participation of the prominent Russian cultural workers (N. Zabela-Vrubel, N. Kulbin, M. Semyonova) in «Festivals» was of great cultural and educational importance. The author of the article interprets «The Spring Musical and Art Festivals» in historical perspective and points out their connections with Russian art festivals of our days.

Key words: Mikhail Gnessin, Ekaterinodar, «The Spring Musical and Art Festivals», interaction of arts.

Аникиенко Сергей Викторович
кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
e-mail: anikienko1966@mail.ru

Anikienko Sergey V.
PhD in Art Studies, Senior lecturer at the Department of Musicology, Composition and Methods of Musical Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
e-mail: anikienko1966@mail.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Направление и рецензирование научных статей

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

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

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

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

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

Рецензия должна содержать:

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

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

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

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

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

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

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

Оформление статьи

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

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

В тексте статьи пропечатывается буква Ё.

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

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

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

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

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

Составление аннотации

Объем от 150 до 250 слов.

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

Заглавие статьи и содержащиеся в 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.