ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2017'4 (29)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО XX-XXI ВЕКОВ

РАКУРСЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Научный журнал
Издается с 2004 года
С 2014 выходит четыре раза в год
ISSN 2076-4766
Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта –
Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Главный редактор – Дуда Наталья Викторовна
Ответственный секретарь, технический редактор –
Наянова Влада Евгеньевна
Редактор-переводчик – Горочная Василиса Валерьевна

Члены редакционной коллегии:
П. С. Волкова, д-р иск., д-р филос. наук, канд. филол. наук, проф. (Россия)
А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)
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, PhD in Musicology, проф. (Великобритания)
В. Гуменная, doctor of FA, проф. (Колумбия)
М. Джулиани, PhD in Musicology, проф. (Италия)
Е. Дулова, д-р иск., проф. (Беларусь)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
В. Исмаилов, д-р филос. наук, проф. (Азербайджан)
Т. Майтесян, Doctor of FA, проф. (Бельгия)
Е. Мироненко, Doctor of FA, проф. (Молдова)

Подписной индекс в каталоге «Почта России» П1959

Оформить подписку можно в любом почтовом отделениии России

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий
Верстка М. А. Шуваева

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

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

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

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

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2017'4 (29)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the journal has been published quarterly
ISSN 2076-4766
Founder and publisher:
Rostov State Rachmaninov Conservatoire
The journal is registered with Federal Service for Supervision in the Sphere of Connectivity, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor)
Registration Certificate: СМИ ПИ № ФС77-62392 (14.07.2015)

Academic Supervisor of the project – Alexandra Krylova, Grand PhD in Culturology, PhD in Art Criticism, Professor
Editor-in-chief – Natalia Duda
Technical Editor – Vlada Nayanova
Editor and Translator – Vasilisa Gorochnaya

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

Design by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by M. Shuvaeva

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

All the archives of the journal are also presented in the Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU and included in the RSCI (Russian Science Citation Index). The journal is registered in the International Databases: WorldCat, Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) and Ulrich`s Periodicals Directory.

IN THE ISSUE:

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

MUSIC EDUCATION

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS` CREATIVITY

ASPECTS OF MODERN MUSICAL CULTURE

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

Subscription index П1959 in Post of Russia catalogue

The subscription is available at any post office of Russia

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Т. Батагова. Поэзия К. Хетагурова в осетинской вокальной музыке *5*
T. Batagova. Poetry by K. Khetagurov in the Ossetian vocal music

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

И. Дабаева. Духовное наследие С. В. Рахманинова в отечественной культуре XX–XXI столетий..... 10
I. Dabayeva. Rachmaninov's spiritual heritage in the national culture of the twentieth and twenty-first centuries

М. Карачевская. «Мы пригодимся через столетия»: Михаил Гнесин о революции в искусстве.....16
M. Karachevskaya. «We will be needed in centuries»: Mikhail Gnessin about the revolution in art

О. Шаповал. «Фиделио» Л. ван Бетховена и «Летучий Голландец» Р. Вагнера: авторские концепции «оперы спасения»……..……..... 22
O. Shapoval. «Fidelio» by L. van Beethoven and «The Flying Dutchman» by R. Wagner: author's concepts of «salvation opera»

М. Романец. Опусы-варианты в творчестве М. Равеля……..... 27
M. Romanets. Opuses-versions in M. Ravel`s creativity

Г. Рыбинцева. Математическая гармония музыкального классицизма……..... 33
G. Rybintseva. Mathematical harmony of the musical Classicism

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Н. Петрова. Эффективные методы профессиональной подготовки студента-вокалиста…….39
N. Petrova. Effective vocational teaching of vocal technique for students

Ф. Ревенко. Педагогические принципы Леонида Иосифовича Израйлевича.....44
F. Revenko. Pedagogical principles of Leonid Iosifovich Israilevich

Н. Муттер. Формирование репертуара народного певца…….....49
N. Mutter. Formation of the folk-singer's repertoire

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО XX–XXI ВЕКОВ
TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS` CREATIVITY

А. Лебедев. Особенности оркестровки в концертах для баяна с оркестром Е. Подгайца…….....55
A. Lebedev. The specifics of orchestration in Concertos for Bayan and Orchestra by E. Podgayts

А. Радченко. Особенности воплощения темы Апокалипсиса в симфонии № 5 «Воскрешение мёртвых» А. Л. Рыбникова……..... 62
A. Radchenko. Displaying the idea of Apocalypse in the Symphony no. 5 "Resurrection of Dead" by A. L. Rybnikov

Г. Косенко. Репрезентация тембра альта в жанре концерта (на примере Концерта для альта с оркестром Д. Клебанова)…….....68
G. Kosenko. Representation of viola timbre in the genre of concerto (on the example of Concerto for Viola and Orchestra by D. Klebanov)

РАКУРСЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSICAL CULTURE

Ю. Евсюкова. Экологическая музыка как новое стилевое направление в современной музыке…….....72
Y. Evsyukova. Ecological music as a new style`s direction in contemporary music

Л. Мирская, В. Пигулевский. Контркультурный эрос в рок-музыке……..... 78
L. Mirskaya, V. Pigulevskiy. Contrcultural eros in rock music

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

А. Крылова. Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений…….....84
A. Krylova. Modern music theatre in the variety of genre solutions

Е. Кисеева. Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра…….....90
E. Kiseyeva. Musical and choreographic performance as the topical form of musical theatre

В. Кисеев. Некоторые особенности работы с голосом в музыкально-театральных сочинениях Мередит Монк…….....96
V. Kiseyev. Specifics of work with voice in music-theatrical compositions by Meredit Monk

Правила оформления и публикации статей…….....101

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40001

Т. Э. БАТАГОВА
Московский государственный институт культуры

ПОЭЗИЯ К. ХЕТАГУРОВА В ОСЕТИНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта «История осетинской музыки. Генезис и эволюция композиторского творчества» № 16-04-50044

Имя великого поэта, художника, журналиста, деятеля культуры и просветителя Коста Левановича Хетагурова (1859–1906) является «символом всего высокого и благородного, путеводной звездой целого народа» [1, с. 551]. Поэтический мир художника также оказал существенное воздействие на формирование национального музыкального искусства.

Появление в 1899 году поэтического сборника К. Хетагурова «Ирон фæндыр» («Осетинская лира») способствовало пробуждению национального самосознания, повлияло на развитие духовной и интеллектуальной жизни осетинского общества. Ещё до выхода сборника в свет стихи поэта разошлись по всей Осетии, нередко в виде песен. В осетинской народной крестьянской среде на рубеже XIX–XX веков рождались песни на стихи поэта, стилистически близкие историко-героическим традиционным песням, например, «Фсати», «Æнæ хай» («Без доли»). Широкое распространение получили две песенные версии стихотворения «Хъуыбады», посвященного собирательному образу народного музыканта-сказителя Кубады.

В городской среде стихотворения К. Хетагурова пелись на мотивы распространённых в те годы романсов, песен или церковных напевов. «Авторами» вокальных переложений стихов «Додой» («Горе»), «Сидзæргæс» («Мать сирот»), «Салдат» («Солдат»), «Балцы зарæг» («Походная песня») и других были представители национальной интеллигенции. Возникает впечатление, что стихи Коста были ожидаемы именно как песни, что напевы-стихотворения «Осетинской лиры» рождались в глубинах души осетинского народа, выражали настроения национального духовного подъёма и сплочения. В вокально-хоровом звучании маршевой «Походной песни», протестной песни «Горе», лирико-гражданственной «Без доли» и других манифестировались жизненно важные для осетинского общества социокультурные смыслы. Не случайно практически все собрания национально-культурных обществ и музыкально-театральных кружков, действовавших во Владикавказе, Ардоне, Тифлисе, Цхинвале, Баку, непременно завершались пением песен на слова Хетагурова. Вспоминая первый спектакль 1908 года Владикавказского драматического кружка, его руководитель Борис Тотров писал: «Я готовил также концертное отделение, пригласив участвовать в нём известных в городе певцов и музыкантов. Среди приглашённых был Аполлон Николаевич Аликов – первый из осетин оперный певец. Он горячо поддержал наше начинание и заявил, что споёт на осетинском языке «Додой» Коста. В то время стихотворение «Додой» было запрещено, но это нас не остановило» [6, с. 45].

Значительная часть осетинских стихов Хетагурова являет собой прекрасные образцы напевной поэтической лирики. Стихотворения песенного или романсного типа нередко становятся песнями и романсами. Размышляя об особенностях напевной лирики, Б. М. Эйхенбаум замечает: «Многие поэты не только читают, но и сочиняют как бы на заданный распев – особенно поэты, связанные с народным творчеством» [8, с. 341]. Музыкальность таких поэтических опусов проявляется в целом ряде особенностей, в том числе в отчётливой ритмичности, повтор-

ности фраз, напевной мелодике стиха, изысканной фонетической инструментовке, сопряжении смыслового поэтического текста с музыкальным напевом, «в том, что в напевной лирике должно быть отдано преимущество некоторым избранным речевым интонациям или сочетаниям интонаций – именно тем, которые по своей фонетической природе оказываются более способными к мелодической деформации, к мелодическому развёртыванию» [8, с. 345]. Лирическая песенная поэзия вызывает устойчивый интерес музыкантов, а стихотворения авторов данного жанра (например, Антона Дельвига, Алексея Тимофеева, Алексея Толстого) превращаются в широко популярные романсы.

К поэзии песенно-напевного типа справедливо отнести стихи К. Хетагурова. Часть своих стихов поэт задумывал именно как песни, не случайно сборнику «Осетинская лира» сопутствует подзаголовок «Думы сердца, песни, поэмы и басни». По воспоминаниям современников, поэт, прекрасно знавший осетинскую песню, иногда не декламировал, а пел свои стихи, «сам часто намечал мотивы известных песен для музыкального исполнения своих стихотворений» [7, с. 10].

В поэзии Хетагурова органично преломились элементы разных музыкально-стилистических источников – от куплетных народно-песенных и сатирических, до романсовых возвышенных и молитвенных. Музыкальность замыслов поэта обнаруживает себя на нескольких уровнях. Уже в названиях и подзаголовках стихотворений слышна музыка, мелодия, песенно-танцевальная ритмика. Содержание стихов, называемых К. Хетагуровым песнями, наделяется дополнительными смыслами и эмоциональными оттенками. Стихотворения «Нæуæгбонты зарæг» («Новогодняя песня»), «Мæгуыры зарæг» («Песня бедняка») окружены облаком традиционных фольклорно-музыкальных коннотаций. Среди стихотворений, написанных К. Хетагуровым на русском языке, также немало таких, семантическое поле которых наполнено музыкальными символами и атрибутикой. Стихи «Недопетые куплеты», «Спою вам куплеты» «звучат» как едкие музыкальные памфлеты. Поэтические образы таких стихотворений, как «Когда б на струнах звонкой лиры», «Я не поэт», «Последняя встреча», «А.Г.Б.», «Соната Джусковского» музыкально метафоричны, постижение их смыслов и подтекстов невозможно без проникновения «в те „таинственные глубины", где музыка и поэзия нераздельны» [3, с. 8].

В 1920–1930-х годах народные песни-стихи были обработаны для голоса и фортепиано первыми профессиональными музыкантами. В вокальных произведениях «Хъуыбады» А. Аликова, «Зонын» («Знаю»), «Хæрзбон» («Прощай») А. Тотиева, «Походная песня» Е. Колесникова, «А–лол–лай» Б. Галаева сохраняется связь с жанром народной песни, на фольклорный генезис указывают простота вокальной мелодики, неприхотливость фортепианного сопровождения, элементарность формы, фактуры.

Начиная с 1940-х – начала 1950-х годов композиторы Осетии активно обращаются к поэзии К. Хетагурова, что неудивительно, ведь его стихи нередко «выдержаны в жанре романса, подёрнуты дымкой предимпрессионизма» [5, с. 131]. Так появляются лирические романсы «Прощай!» («Хæрзбон!») А. Тотиева, «Джук-тур» Л. Кулиева, «Песня пастуха», «Догорала заря» Х. Плиева, «Весна» («Уалдзæг») Р. Газданова, «Кто ты?» («Чи дæ?»), «Ласточка» («Зæрватыкк»), «Весна» Т. Кокойти, «Птичка и дети» («Цъиу æмæ сывæллæттæ») Б. Галаева. Особую популярность приобрели песни-романсы квазифольклорного песенно-танцевального характера – шуточная «Безумный пастух» («Æррæ фыййау») М. Бугоева и лирическая «Усгуры мæт» («Дума жениха») А. Кокойти. Тема душевных переживаний становится главной в романсах-монологах «Тоска влюблённого» («Усгуры хъынцъым») З. Гаглоева, «О чём жалеть», «Не верь!» Б. Галаева. Устремления поэта к свободе, мечты о лучшей жизни своего народа переданы в романсах «Я смерти не боюсь» Ф. Хуцистовой, «Æнæ хай» («Без доли»), «Сердце бедняка» («Мæгуыры зæрдæ») Т. Кокойти, «Горе» («Додой») А. Кокойти. Гражданственные поэтические опусы К. Хетагурова становятся поводом для использования декламационной, речитативной, либо напевно-декламационной мелодики, строфической либо трёхчастной формы, приёмов сквозного интонационного развития.

Следующие поколения музыкантов, с одной стороны, продолжили национальную песенно-романсную традицию, свидетельством чему могут стать «Колыбельная» Ф. Алборова, «Знаю» Ю. Моргоева, «Надежда» М. Плиева, с другой – стали находить индивидуальные музыкально-поэтические решения. Так, в осетинской камерной вокальной лирике появляются дуэт «Песня бедняка» З. Хабаловой, баллада «В бурю» для меццо-сопрано и фортепиано Л. Кануковой, романс-ариозо «Счастье» З. Хабаловой, элегия «Мать сирот» А. Макоева, гимны «Походная песня» Б. Кокаева, Т. С. Хосроева.

Во второй половине XX – начале XXI века существенно расширяется тематика, жанровая природа и круг образов вокальных сочинений на стихи поэта. Помимо гражданских стихов, «где высочайшей ценностью признано единство с народом, позиционируемое как залог „добрых всходов"» [4, с. 130], появляются одухотворённые

вокальные пейзажи, интимные лирико-психологические признания. Отточенностью музыкально-выразительных средств и глубиной постижения поэтического замысла отличается романс И. Габараева «Джук-тур». Следуя за поэтом, композитор приходит к синтезу двух жанров – романса-переживания и романса-пейзажа. Состоянию сосредоточенной задумчивости, погружённости в «любовь и печаль», запечатлённой в вокальной партии, соответствует картинно-музыкальная изобразительность фортепианной партии. Романсы «Ароматная ночь» Н. Кабоева, «У моря» Н. Фарниевой стали ещё одними попытками отражения в музыкальном пространстве импрессионистически тонких поэтических картин. Романтический образ влюблённого, но отвергнутого поэта вдохновил Людмилу Ефимцову на создание цикла для тенора и фортепиано «Письма к возлюбленной» (1985). В цикле три части: «Скрывать, молчать», «Многоточия», «И миру возвещу свободу и любовь», в основе которых стихотворения, написанные на русском языке и посвящённые А. Я. Поповой. Все части цикла родственны друг другу по настроению и музыкально-выразительным средствам, в вокальной мелодике напевность сочетается с декламационностью. Фортепианное сопровождение вступает с вокальной партией в своеобразный диалог, выявляя подтексты основного музыкально-поэтического образа. Оригинальность замысла композитора проявляется в стремлении показать разные грани душевного состояния героя цикла, эмоциональную неоднозначность его переживаний.

Особый интерес представляет вокальная музыка, посвящённая детям. Тема детства раскрыта осетинскими композиторами ярко и щедро: здесь есть выразительные дуэтные сценки («Птичка и дети» А. Ачеева, «Школьник» Т. С. Хосроева), песни-наставления («По-мужски» З. Хабаловой, «Кому что» Т. С. Хосроева), песни-высказывания от лица ребёнка («Шалун» О. Парастаева), зарисовки родной природы («Весна», «Лето», Ю. Моргоева), портреты любимых животных («Киска» З. Хабаловой). Мелодическая и эмоциональная яркость, явственно проступающие жанровые черты, опора на национальную музыкальную почву – всё это делает вокальную музыку для детей доступной, запоминающейся, близкой и понятной дошкольникам и школьникам разного возраста.

Новыми художественными идеями пополнилась осетинская вокальная музыка на стихи К. Хетагурова в последней трети XX – начале XXI века. В романсе Тамерлана Хосроева «Над нами плыл месяц» тонкими постромантическими красками воспевается чарующий пейзаж, отражённый в лирических душевных переживаниях. Джазовыми ритмами и гармониями пронизана «Новогодняя песня» Н. Кабоева. Целый блок из 35 вокальных сочинений, разных по стилистике, жанрам и содержанию написал на стихи К. Хетагурова Борис Кокаев.

Поэзия К. Хетагурова – метафоричная, музыкальная, наполненная фольклорными песенными образами – постоянно притягивает к себе внимание композиторов. Музыкальная хетагуровиана пополняется сочинениями, поднимающими «важные вопросы исторического предназначения, духовной и социокультурной жизнедеятельности этноса» [2, с. 37]. В непрекращающейся череде музыкальных интерпретаций хетагуровского творчества возникают художественные открытия, впечатляющие разнообразием и гармоничностью взаимодействия поэтического слова и музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абаев В*. Осетинский народный поэт Коста Хетагуров // Абаев В. И. Избранные труды: Религия, фольклор, литература. Владикавказ: Ир, 1990. С. 542–552.

2. *Батагова Т*. Художественная картина мира в музыке осетинских композиторов: автореф. дис. ... доктора иск. М., 2012. 46 с.

3. *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 247 с.

4. *Мамиева И.* Художественный концепт зæрдæ/сердце и его лексико-семантическая репрезентация в поэзии К. Л . Хетагурова // Коста и мировой историко-культурный процесс: сб. материалов междунар. конф. Владикавказ: СОИГСИ, 2014. С. 127–145.

5. *Сельвинский И*. Упрямый, как сердце // Коста Хетагуров: Сборник памяти великого осетинского поэта. М.: ОГИЗ, 1941. С.129–135.

6. *Тотров Б.* Из воспоминаний актера. Дзауджикау: Госиздат Сев.-Осет. АССР, 1952. 99 с.

7. *Хадарцева А*. Творческая история «Осетинской лиры». Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд-во, 1955. 108 с.

8. *Эйхенбаум Б*. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. 552 с.

REFERENCES

1. *Abaev V.* Osetinskij narodnyj poeht Kosta Hetagurov [Ossetian National Poet Kosta Khetagurov] // Abaev V. I. Izbrannye trudy: Religiya, fol'klor, literatura [Selected Works: Religion, Folklore, Literature]. Vladikavkaz: Ir Press, 1990. P. 542–552.

2. *Batagova T.* Hudozhestvennaja kartina mira v muzyke osetinskih kompozitorov [Artistic Picture of the World in the Music by Ossetian Composers]: Synopsis for the PhD Thesis. Moscow, 2012. 46 p.

3. *Gerver L.* Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkih poehtov: (pervye desyatiletiya XX veka) [Music and Musical Mythology in Works by Russian Poets: (First Decades of the 20th Century)]. Moscow: Indrik Press, 2001. 247 p.

4. *Mamieva I.* Hudozhestvennyj koncept zærdæ/serdce i ego leksiko-semanticheskaya reprezentaciya v poehzii K. L. Hetagurova [Artistic Concept of 'Zærdæ' / 'Heart' and Its Lexical-Semantic Representation in the Poetry by K. L. Khetagurov] // Kosta i mirovoj istoriko-kul'turnyj process [Kosta and World Historical and Cultural Process]: Proceedings of the International Scientific-Practical Conference. Vladikavkaz: SOIGSI Press, 2014. P. 127–145.

5. *Sel'vinskij I.* Upryamyj, kak serdce [Indomitable as a Heart] // Kosta Hetagurov: Sbornik pamyati velikogo osetinskogo poehta [Kosta Khetagurov: Memory Collection of the Great Ossetian Poet] Moscow: OGIZ Press, 1941. P. 129–135.

6. *Totrov B.* Iz vospominaniy aktyora [From the Actor's Memories]. Dzaudzhikau: Gosizdat Press of the North Ossetic ASSR, 1952. 207 p.

7. *Hadarceva A.* Tvorcheskaja istorija «Osetinskoj liry» [Creative History of the "Ossetian Lyre"]. Ordzhonikidze: North Ossetian Book Press, 1955. 108 p.

8. *Jejhenbaum B.* O pojezii [About Poetry]. Leningrad: Sovetskij pisatel' Press, 1969. 552 p.

ПОЭЗИЯ К. ХЕТАГУРОВА В ОСЕТИНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Статья посвящена вокальным сочинениям осетинских композиторов, написанным на стихи классика осетинской литературы Коста Левановича Хетагурова (1859–1906). Стихи из поэтического сборника К. Хетагурова «Ирон фæндыр» («Осетинская лира») при жизни поэта превращались в народные песни. Исполняясь в разных социальных слоях осетинского общества, они выражали настроения духовного единения, были связаны с процессами национального возрождения. Автор отмечает, что осетинские стихи К. Хетагурова, ставшие популярными песнями, являют собой образцы напевной поэтической лирики. Музыкальность стихотворений поэта вызвала к жизни появление фольклорных и квазифольклорных песен и романсов. С композиторскими обработками народных песен на стихи поэта композиторами связано начало формирования национальной вокальной музыки в 1920–1930-е годы. Следующий этап (1940–1970-е годы) отмечен процессами освоения композиторами новых поэтических тем, в частности гражданской, любовной, пейзажной лирики, образов детства, расширением жанровых границ вокальной музыки, появлением романсов, баллад, вокальных циклов. Новизною интерпретаций хетагуровской поэзии отличаются вокальные сочинения последней трети XX – начала XXI века, в которых осетинские композиторы используют эстрадную, постромантическую, джазовую стилистику.

Ключевые слова: Коста Хетагуров, напевная поэтическая лирика, вокальная музыка, осетинские композиторы, романс.

POETRY BY K. KHETAGUROV IN THE OSSETIAN VOCAL MUSIC

The article is devoted to vocal works by Ossetian composers based on the poems by the classic of Ossetian literature – Kosta Levanovich Khetagurov (1859–1906). The poems from the poetry collection "Ossetian Lyre" ("Ирон фæндыр") by K. Khetagurov were turned into folk songs during the poet's life. As they were sung in various social strata of the Ossetian society, they expressed the mood of spiritual unity of people and were associated with the processes of national renaissance. The popular songs formed from the Ossetian poems by Kosta Khetagurov present a model of melodious, poetic lyrics, as the author notes. The musicality of the Kosta's poems brought to

life the folk and quasi-folk songs and romances. They associate the formation of national vocal music with the composers' adaptations of folk poems in 1920s-1930s. During the next stage (1940s–1970s) composers were in the process of mastering poetic themes such as love, civil and landscape lyrics, images of childhood. Also there took place the expanding of the vocal music's boundaries, the appearance of ballads, romances and vocal cycles. The vocal compositions of the last third of the XX – beginning of the XXI century are the sphere where the Ossetian composers use postromantic and jazz styles. These compositiont are remarkable for the novelty of interpretation of Khetagurov's poetry.

Key words: Kosta Khetagurov, melodious lyric poetry, vocal music by Ossetian composers, romance.

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, Himki
e-mail: batagon@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40002

И. П. ДАБАЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В Рахманинова

ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ С. В. РАХМАНИНОВА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

Духовное наследие С. В. Рахманинова, представленное сочинениями на канонические тексты, включает три значительных опуса, написанных в дореволюционный период творчества: духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу» (1893), «Литургия святого Иоанна Златоуста» (1910), «Всенощное бдение» (1915). Композитор обратился к различным жанрам православного богослужения, претворив в них вековые традиции русской церковно-певческой культуры: в духовном концерте обнаруживается опора на традиционную модель, сложившуюся в XVIII веке в результате итальянского влияния, в «Литургии» – явная связь с традициями петербургской школы XIX века, сформировавшимися под воздействием немецкой духовной музыки, «Всенощное бдение», обобщившее направления поисков московских композиторов, чьё творчество связано с Синодальным училищем церковного пения и Синодальным хором, по мнению исследователей, стало высшим достижением в данной области, указав путь в много-голосном претворении подлинных древних одноголосных роспевов.

Духовные сочинения Рахманинова, составляя неотъемлемую часть мирового культурного наследия, широко известны: они исполняются отечественными и зарубежными коллективами, любимы слушателями, востребованы в учебной практике в музыкальных вузах, постоянно привлекают внимание музыковедов – их осмысление отражено не только в многочисленных статьях, но и в монографиях, дипломных и диссертационных исследованиях.

Можно ли сегодня на основании научных трудов сделать заключение об исчерпанности научной проблематики в области изучения духовной музыки Рахманинова? Анализ исполнительской жизни этих сочинений, их многочисленные разнообразные интерпретации в различные исторические периоды, а также новые направления в музыковедческом осмыслении позволяют сделать вывод о неисчерпаемой глубине как творческого, так и научного постижения духовного наследия композитора.

Обратимся к истории и поставим лишь некоторые вопросы, вызывающие, на наш взгляд, необходимость дальнейшего осмысления данных произведений Рахманинова. Премьеры рассматриваемых сочинений композитора, казалось бы, безоговорочно должны были вписать их в круг наиболее востребованных в хоровой практике, ведь они сопровождались восторженным приёмом слушателей и критиков.

Как и все остальные духовные произведения, концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу» впервые был исполнен в год его создания – 12 декабря 1893 года Синодальным хором, которым в тот период управлял выдающийся регент В. С. Орлов. Премьера состоялась в Зале Синодального училища. Концерт прозвучал во втором отделении в окружении сочинений А. А. Архангельского и Н. А. Римского-Корсакова. И уже через день, 14 декабря, Г. Урусов в своем отзыве охарактеризовал концерт Рахманинова как «чрезвычайно красивое сочинение молодого талантливого композитора», а в исполнении коллектива отмечал следующее: «Хор, мастерски поставленный и управляемый В. С. Орловым, блестяще выполнил возложенную на него сложную и нелёгкую задачу» [10]. А С. Кругликов, указывая, что в прозвучавшем сочинении «много красивого, талантливого», упрекнул начинающего композитора «в молодой самоуверенности, легкомысленности отношения к задаче, малого проникновения в выбранный текст мо-

литвословия» [4, с. 177], на что уже в наши дни составители многотомного издания «Русская духовная музыка в документах и материалах» возражали: «Кругликов явно неправ, говоря о некоторой легкомысленности отношения молодого автора к своей задаче, – напротив, содержание текста раскрыто очень старательно, и всё сочинение красиво и одухотворённо» [9, с. 974].

Следующее исполнение духовного концерта Рахманинова, зафиксированное документально, состоялось спустя 3 года – 22 ноября 1896 года – в Зале Синодального училища тем же коллективом. В дальнейшем в дореволюционный период об исполнении духовного концерта Рахманинова ни Синодальным, ни другими хорами упоминаний нет.

Второе духовное сочинение композитора – «Литургия святого Иоанна Златоуста» – звучало чаще. Его первое исполнение также состоялось сразу после написания – 25 ноября 1910 года в Зале Синодального училища Синодальным хором под управлением Н. М. Данилина. В публикациях сообщалось, что этот духовный концерт привлек множество публики. Зал училища не мог вместить всех желающих присутствовать на концерте. Слушателями, по воспоминанию рецензентов, стал почти весь музыкальный мир Москвы. Отзывы были хвалебными. На протяжении года Литургия повторялась 4 раза в московских концертах, в том числе в Большом зале консерватории; 10 марта 1911 года в том же исполнении прозвучала в Петербурге, а 15 марта – в Курске. Её фрагменты были представлены в зарубежных концертах Синодального хора: в 1911 году песнопения Литургии Рахманинова услышали в Варшаве, Риме, Дрездене. 8 мая в концерте, состоявшемся в Риме, по просьбе слушателей песнопения «Да исполнятся уста наша» и «Тебе поем» были повторены на бис. Неоднократно в дореволюционный период фрагменты Литургии звучали в так называемых домашних концертах, организуемых Синодальным хором для приезжающих иностранцев или выдающихся личностей: для Берлинского придворного Domchor'a, английского епископата, членов вокального общества моравских педагогов и т. д. Отметим, что в домашние концерты выносилось всё самое лучшее, составлявшее основу репертуара выдающегося коллектива.

Последнее духовное сочинение Рахманинова – «Всенощное бдение», написанное в тревожное для России время, в феврале 1915 года, сразу после создания, 10 марта целиком было исполнено в Москве в Зале Благородного собрания Синодальным хором под управлением Н. М. Данилина, после чего на протяжении месяца концерт повторялся четыре раза. Затем его представления возобновились в конце этого же года и начале следующего. Хорошо известны высокие оценки «Всенощного бдения», данные Ю. Сахновским, Л. Сабанеевым, Гр. Прокофьевым и другими.

Какие же выводы можно сделать из вышеуказанных перечислений?

В первую очередь, то, что под силу исполнить все три произведения было только высокопрофессиональному коллективу, хорошо оснащённому в техническом отношении, обладающему богатыми голосовыми данными, позволяющими достойно представить сложнейшие партитуры. Начало XX века – это кульминация в столетней истории развития такой формы публичного исполнительства, как духовный концерт. Они организовывались повсеместно: в российских столицах, провинциальных городах и даже сёлах; были любимы слушателями, охотно посещались; совершенствовались благодаря неустанной критике в периодических изданиях. Росло число коллективов, выносящих своё творчество на суд слушателей; не только столичные, но и провинциальные хоры объединялись для исполнения крупных произведений, требующих солидных исполнительских сил. О мощном подъёме русской хоровой культуры в то время в прессе сообщалось постоянно. Тем не менее, помимо Синодального хора в дореволюционный период другие коллективы крайне редко обращались к исполнению духовных сочинений Рахманинова. Незначительное по количеству исключение составляют лишь следующие концерты, нашедшие отражение на страницах дореволюционной публицистики:

1. Исполнение «Литургии» Рахманинова 25 марта 1911 года: в Зале Дворянского собрания в рамках концертов А. И. Зилоти состоялся дневной духовный концерт, на котором хором Императорской русской оперы под управлением Рахманинова были исполнены «Песнопения из Литургии».

2. Исполнение фрагментов из «Литургии» Рахманинова усиленным хором графа Шереметева относится к 16 декабря 1912 года. Это событие было связано с чтением лекций по истории духовной музыки в России А. В. Преображенским, организованным музыкально-историческим обществом имени графа Шереметева и состоявшимся 25 ноября и 22 декабря в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории. Концерт стал своего рода иллюстрацией к данным лекциям.

3. Исполнение фрагментов «Литургии» Рахманинова Придворной Певческой капеллой

состоялось 29 декабря 1912 года и «Шестопсалмия» из «Всенощного бдения» – в одном из последних дореволюционных концертов этого же коллектива 6 ноября 1916 года.

В рецензиях на выступление сводного хора-гиганта Церковно-Певческого общества Санкт-Петербурга, рецензенты, критикуя общество за выбор и составление программ концертов, упрекали организаторов в том числе и за игнорирование сочинений Рахманинова. В программах других коллективов песнопения Рахманинова не встречаются. Очевидной причиной стала значительная сложность рахманиновских партитур.

Таким образом, в дореволюционный период представить на надлежащем уровне духовные сочинения Рахманинова в их целостном виде мог только Синодальный хор – он являл собой идеальный образец как в количественном, так и в качественном отношениях: смешанный мужской хор, обладающий высочайшим исполнительским мастерством. По отзывам участников первых исполнений, подготовка к представлениям Рахманиновских сочинений неизменно шла быстро и легко.

Проблема качества исполнения духовных произведений Рахманинова остается актуальной и в настоящее время. Золотыми буквами в историю отечественного хорового искусства вписаны имена талантливых хормейстеров-интерпретаторов музыки композитора: А. В. Свешникова, А. А. Юрлова, В. А. Чернушенко, В. Н. Минина. Начиная с 50-х годов XX века духовные сочинения Рахманинова зазвучали и в церкви благодаря деятельности выдающегося регента Н. В. Матвеева. В 90-е годы XX столетия в связи с вновь открывшимся и поразившим своей красотой исполнителей и слушателей духовным пластом русской хоровой культуры, многие хоры, в том числе и небольшие ансамбли, стали исполнять песнопения Рахманинова. Понять стремление руководителей этих коллективов можно: это желание познакомить слушателей с выдающимися произведениями. Однако уровень исполнения, зафиксированный в многочисленных записях, далеко не всегда удовлетворяет искушённый музыкальный слух и соответствует тому, что в своих сочинениях воплощал автор.

Анализ исполнительских трактовок концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу» предложен Н. С. Серёгиной [8]; «Литургии» и «Всенощного бдения» – А. В. Лапенко [5]. В этом ряду можно назвать и иные публикации, затрагивающие и освещающие проблемы исполнительства.

Другой круг вопросов, связанных с духовным наследием Рахманинова в отечественной культуре XX–XXI столетий, относится к осмыслению указанных сочинений композитора в научных трудах музыковедов. В этом плане рассмотрим духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу». Дореволюционные издания данному произведению внимания не уделили. Сам Рахманинов в одном из писем в 1906 году охарактеризовал его как сочинение «<…> довольно приличных качеств, но, к сожалению, мало духовных» [7, с. 3]. Аналогичной оценки концерт удостоился и со стороны известного исследователя русской духовной музыкальной культуры И. А. Гарднера: в двухтомном труде «Богослужебное пение русской православной церкви», включающем более тысячи страниц, концерту уделено полстроки и дана следующая характеристика: «<…> запричастный, не имеющий значения» [1, с. 550]. В изданных в советское время исследованиях о творчестве Рахманинова концерт не упоминается даже в списке сочинений композитора. В монографии о Рахманинове В. Н. Брянцевой (1976) предложен анализ концерта. Глубокие исследования данного произведения относятся к концу 90-х годов – началу нового XXI столетия.

Научная проблема заключается в осмыслении значения указанного сочинения в истории развития жанра, атрибуции его жанровых признаков.

Несмотря на то, что к концу XIX века получила значительное развитие модель одночастного духовного концерта, представленная в творчестве Архангельского, Гречанинова, а вслед за ними Чеснокова, Калинникова, Никольского и других, Рахманинов обратился к традициям многочастного концерта с контрастным сопоставлением частей на тональном, фактурном, темповом, динамическом уровнях, с включением полифонического раздела, использованием повтора слов, фраз, что было характерно для данного жанра в предшествующий период его бытования в русской культуре.

Исследователи обращают внимание на явное сходство указанного сочинения с одноимённым концертом Веделя. А. Б. Ковалёв в качестве предположения знакомства Рахманинова с указанным сочинением Веделя приводит следующие сведения. Духовный концерт был написан летом 1893 года во время пребывания в г. Лебедине, Харьковской губернии. Исследователь допускает мысль о том, что друг композитора, харьковчанин М. Слонов, с детства певший в храме, мог познакомить Рахманинова с сочинениями, звучавшими на клиросе, среди которых могли быть и духовные концерты композиторов украинского про-

исхождения. Вполне возможно, что таким образом осуществилось знакомство с концертом Веделя «В молитвах неусыпающую Богородицу», созданным композитором в 90-х годах XVIII века и ставшим, по предположению Ковалёва, прототипом произведения Рахманинова. Далее исследователь сопоставляет особенности музыкально-композиционного строения обоих сочинений, находя в них соответствие, и, что особенно важно, обнаруживает сходство в выборе варианта богослужебного текста, отсутствующего «в большинстве пореформенных книжных и нотных изданий, а именно: "в предстательствах мира непреложное упование", вместо "в предстательствах непреложное упование"» [3, с. 55], на что обращает внимание и Серёгина в вышеупомянутой статье. Автор, отмечая интересные параллели между данными сочинениями, подчёркивает связь концерта Рахманинова с классицистской жанровой моделью, которая проявляется в использовании трёхчастной формы с устоявшимися нормами тонального и темпового контраста в соседних частях, а вместе с тем указывает и на некоторые особенности, связывающие его с сочинениями композиторов Нового направления: «подголосочность, тенденция к линеарности, динамизм развития, сплав знаменного роспева и народной песенности, элементы хоровой инструментовки» [3, с. 58]. Ю. И. Паисов характеризует данное сочинение Рахманинова, как относящееся к позднеромантическому стилю, встраивая его в ряд аналогичных произведений Чеснокова, Никольского, Архангельского [6, с. 233].

Представляется важным то, что концерт стал связующим звеном между двумя стилевыми эпохами, опираясь на классицистскую модель и предвосхищая позднеромантическую. Выявленная нами новая жанровая модель определяется как классико-романтическая, сохранившая форму классицистского концерта (многочастность), но обогатившаяся новой романтической стилистикой, нашедшей отражение в сквозном развитии, лейтмотивных связях, монотематизме, тонально-гармонической разомкнутости разделов. Анализ концерта с точки зрения претворенной в нём жанровой модели представлен в статье автора «Жанровые модели русского духовного концерта на рубеже XIX–XX веков» [2].

Потребность определить значение концерта Рахманинова и встроить его в историческую цепь сочинений подобного рода приводит к следующим заключениям. Формирование выявленной жанровой модели можно отнести к концу XVIII – началу XIX века. В этом отношении особый интерес представляет ряд сочинений Д. С. Бортнянского, в том числе, Концерт № 22 «Господь просвещение мое», который состоит из четырёх частей (медленно – быстро – медленно – быстро), написанных в различных тональностях, размерах и отделённых друг от друга каденциями и ритмическими остановками. Особо отметим, что характерной чертой всего сочинения является интонационное единство тематизма.

В середине XIX века ряд духовных концертов вышел из-под пера директора Придворной Певческой капеллы А. Ф. Львова. В свете исследуемой проблематики безусловный интерес представляет концерт «Возлюблю Тя, Господи», в основе которого находится принцип монотематизма: тематическое ядро получает развитие на протяжении всего концерта. Монотематическая организация характеризует и концерт Римского-Корсакова «Тебе Бога хвалим»: всё сочинение пронизано вариантным развитием представленного в экспозиционном разделе интонационного комплекса третьего тропарного гласа. Духовные концерты композиторов конца XIX – начала XX века Никольского, Гречанинова и других также являют собой примеры данной жанровой модели.

В концерте Рахманинова, состоящем из трёх частей, характерный для жанра принцип контраста проявляется на уровне тонального и темпового соотношения. В основе формообразования – частая смена контрастных складов и фактурных рисунков в горизонтальной проекции, что также соответствует классицистской модели жанра. Однако в данном сочинении ярко проявляется романтическая стилистика, обнаруживающаяся в широком поле действия лейтмотивных связей и значительном росте формы в процессе сквозного динамического развития. Таким образом, концерт Рахманинова логично встраивается в указанный ряд сочинений русских композиторов, являясь ступенью в формировании новой позднеромантической модели жанра.

Духовные произведения Рахманинова продолжают звучать, а значит впереди – новые интерпретации исполнителей, новые исследования музыковедов, раскрывающие всё новые грани творчества композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви. Т. 2. Джорданвилль, Нью-Йорк, 1982. 605 с.

2. *Дабаева И.* Жанровые модели русского духовного концерта на рубеже XIX–XX веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. №. 2. С. 33–37.

3. *Ковалёв А.* С. В. Рахманинов и традиционные жанры русской духовной музыки. Тамбов: Изд-во Першина Р., 2015. 103 с.

4. *Кругликов С.* Духовный концерт в Синодальном училище // Артист, 1984, Кн. 1 (№ 33). С. 176–177.

5. *Лапенко А.* «Литургия святого Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение» Рахманинова: жанровая мобильность и проблемы исполнения: Дисс. … канд. иск. Ростов н/Д: РГК, 2010. 185 с.

6. *Паисов Ю.* Духовный концерт в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. М.: Композитор, 2004. Вып. 2. С. 231–262.

7. *Рахманинов С.* Письмо к А. М. Керзину от 28 апреля 1906 года // С. В. Рахманинов. Письма. М.: Музыка, 1955. С. 3–4.

8. *Серёгина Н.* Хоровой концерт С. В. Рахманинова «В молитвах неусыпающую Богородицу» (1893) и одноимённый кондак древней редакции // Музыкальное искусство в процессах культурного обмена: Статьи и материалы. СПб: РИИИ, 2015. С. 163–175.

9. Синодальный хор и училище церковного пения. Концерты. Периодика, Программы // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. 2. М.: Языки славянской культуры, 2004. 627 с.

10. *Урусов Г.* Духовный концерт Синодального хора // Русский листок, 1893, № 346.

REFERENCES

1. *Gardner I.* Bogosluzhebnoe penie russkoi pravoslavnoi tserkvi. T. 2. [Liturgical Singing of the Russian Orthodox Church]. Jordanville, New York, 1982. 605 p.

2. *Dabaeva I.* Zhanrovye modeli russkogo dukhovnogo kontserta na rubezhe XIX–XX vekov [Genre Models of the Russian Spiritual Concerto at the Turn of the XIX–XX Centuries] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South Russian Musical Anthology], 2016, № 2. P. 33–37.

3. *Kovalev A. S.* V. Rakhmaninov i traditsionnye zhanry russkoi dukhovnoi muzyki [S. V. Rakhmaninov and Traditional Genres of Russian Sacred Music]. Tambov: Pershin R. Press, 2015. 103 p.

4. *Kruglikov S.* Dukhovnyi kontsert v Sinodal'nom uchilishche [Spiritual Concerto in the Synodal School] // Artist [Artist], 1984, Book 1 (№ 33). P. 176–177.

5. *Lapenko A.* «Liturgiia sviatogo Ioanna Zlatousta» i «Vsenoshchnoe bdenie» Rakhmaninova: zhanrovaia mobil'nost' i problemy ispolneniia: Dissert. kand. isk. [«Liturgy of St. John Chrysostom» and «All-Night Vigil» by Rachmaninov: Genre Mobility and Issues of Performance]. Rostov-on-Dom: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2010. 185 p.

6. *Paisov Iu.* Dukhovnyi kontsert v sovremennoi muzyke Rossii [Spiritual Concerto in Contemporary Music of Russia] // Traditsionnye zhanry russkoi dukhovnoi muzyki i sovremennost' [Traditional Genres of Russian Spiritual Music and Modernity]. Moscow: Kompozitor Press, 2004. Vol. 2. P. 231–262.

7. *Rakhmaninov S.* Pis'mo k A. M. Kerzinu ot 28 aprelia 1906 goda [Letter to A.M. Kerzin dated April 28, 1906] // S. V. Rakhmaninov. Pis'ma [Letters]. Moscow: Music Press, 1955. P. 3–4.

8. *Seregina N.* Khorovoi kontsert S. V. Rakhmaninova «V molitvakh neusypaiushchuiu Bogoroditsu» (1893) i odnoimennyi kondak drevnei redaktsii [Choral Concerto «In Prayers to the Unsleeping Mother of God» by S. V. Rakhmaninov (1893) and the Eponymous Kontakion of the Ancient Edition] // Muzykal'noe iskusstvo v protsessakh kul'turnogo obmena: Stat'i i materialy [The Art of Music in the Processes of Cultural Exchange: Articles and Materials]. Saint Petersburg: Russian Institute of Art History Press, 2015. P. 163–175.

9. Sinodal'nyi khor i uchilishche tserkovnogo peniia. Kontserty. Periodika, Programmy [The Synodal Choir and the School of Church Singing. Concerts. Periodicals, Programs] // Russkaia dukhovnaia muzyka v dokumentakh i materialakh [Russian Sacred Music in Documents and Materials]. T. II. Kn. 2. Moscow: Languages of Slavic culture Press, 2004. 627 p.

10. *Urusov G.* Dukhovnyi kontsert Sinodal'nogo khora [Spiritual Concerto of the Synodal Choir] // Russkii listok [Russian Leaflet], 1893, № 346.

ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ С. В. РАХМАНИНОВА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

В статье рассматриваются вопросы, связанные с концертной жизнью и музыковедческим осмыслением духовных сочинений С. В. Рахманинова: духовного концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу», «Литургии», «Всенощного бдения». Отмечается, что в дореволюционный период указанные сочинения были представлены в программах концертов Синодального хора. Обзор дореволюционной прессы приводит автора к выводу о невостребованности духовных сочинений Рахманинова другими хоровыми коллективами в связи с исполнительскими сложностями, преодоление которых требует значительной технической оснащённости, высокого уровня профессионализма. Отмечая вехи в исполнении духовных сочинений Рахманинова в последующие периоды, автор акцентирует проблему обращения к ним в постсоветское время хормейстеров, руководящих камерными хоровыми коллективами. Динамику научного осмысления духовного наследия автор рассматривает на примере концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу» и отмечает следующие этапы: в дореволюционный период – сведения об исполнении, краткая характеристика художественных свойств произведения; в советский – отсутствие упоминаний о данном сочинении; в постсоветский период – стремление глубокого осмысления в контексте эволюции жанра духовного концерта, в связи с чем выдвигается положение о формировании и развитии модели классико-романтического концерта.

Ключевые слова: Рахманинов, русская духовная культура, духовная музыка, духовный концерт, модель концерта, концертная программа.

RACHMANINOV'S SPIRITUAL HERITAGE IN THE NATIONAL CULTURE OF THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES

The article deals with the issues associated with the concert life and musicological interpretation of the spiritual compositions by S. V. Rachmaninov: the spiritual concerto «In Prayers to the Unsleeping Mother of God», «Liturgy», «All-Night Vigil». It is noted that in the pre-revolutionary period these works were presented in the concert programs of the Synodal Choir. An overview of the pre-revolutionary press leads the author to conclude that Rakhmaninov's spiritual works were not in demand for other choirs because of the performing difficulties, the overcoming of which requires considerable technical preparing and a high level of professionalism. Noting the milestones in the performance of Rachmaninov's spiritual works in subsequent periods, the author accentuates the problem of turning to them in the post-Soviet period by choirmasters and leading chamber choirs. The author considers the dynamics of the scientific interpretation of the spiritual heritage with the example of the concerto «In the Prayers of the Unsleeping Mother of God» and notes the following milestones: the mention of the performance and the brief description of the artistic properties of the work in the pre-revolutionary period; the absence of references to this work in the Soviet period; the desire for deep comprehension in the context of the evolution of the genre of a spiritual concerto and the concept of formation and development of a model of a classic-romantic concerto that was proposed in the post-Soviet period.

Key words: Rachmaninov, Russian sacred culture, sacred music, sacred concerto, concerto model, concert program.

Дабаева Ирина Прокопьевна
доктор искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: dabaeva-music@mail.ru

Dabayeva Irina P.
doctor of Arts, Professor,
Head of the Department of Music Theory and Composition
S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: dabaeva-music@mail.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40003

М. А. КАРАЧЕВСКАЯ
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

«МЫ ПРИГОДИМСЯ ЧЕРЕЗ СТОЛЕТИЯ»: МИХАИЛ ГНЕСИН О РЕВОЛЮЦИИ В ИСКУССТВЕ

Публикация статьи осуществляется при поддержке гранта РФФИ № 17-04-50126 (научный проект «М. Ф. Гнесин: художественное мировоззрение и творчество»).

Первые послереволюционные годы, как известно, явились для советского музыкального искусства периодом серьёзных испытаний. «Мифический образ времени всеобщего энтузиазма и расцвета искусства» [1, с. 9], долгое время господствовавший в советской музыкальной литературе и критике, на сегодняшний день уже развенчан в публикациях отечественных исследователей [1]. Тем не менее, все еще являются актуальными документальные источники, правдиво отражающие ситуацию в отечественной культуре начала 1920-х годов, позволяющие дополнить историческую картину.

К таким материалам, в частности, относятся тексты статей и выступлений Михаила Фабиановича Гнесина – одного из тех, кто активно размышлял над будущими судьбами нарождавшейся советской музыкальной культуры. Композитор позднеромантического направления, наследник традиций Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова, один из самых чутких интерпретаторов символистской поэзии в музыке, в начале 1920-х годов Гнесин, как и многие другие, оказался на пороге неизвестности. Новый общественно-политический строй диктовал совершенно иные художественные цели и задачи, предполагал иной музыкальный язык, образы, интонации и формы, далёкие от «эстетской» культуры рубежа XIX–XX веков. И если в собственном композиторском творчестве тех лет Гнесин предпочёл скорее уйти от действительности, черпая вдохновение в далёком прошлом, то в своей общественно-педагогической и музыкально-критической деятельности он искренне старался осмыслить, проанализировать и понять, *что* есть новое, революционное искусство.

В архиве Гнесина сохранились неопубликованные тексты докладов, лекций, наброски статей, зафиксировавших сложную культурно-историческую обстановку первых послереволюционных лет. Среди них: «Современная проблема искусства» (1921) [3], «Судьбы музыкального искусства» (1922) [4], лекция (без названия), зачитанная в Ленинградской консерватории 8 января 1925 года [2]; статья «Музыка в СССР за 10 лет»[1] (1927). К ним примыкают и более поздние, уже обнародованные тексты выступлений Гнесина на заседании Всероскомдрама в 1931 году и статьи «Острые вопросы музыкального фронта» [5], где композитор жёстко высказался о современном положении музыкального искусства.

Наиболее развёрнуто о взаимоотношениях интеллигенции с революцией Гнесин высказался в лекции, зачитанной в Ленинградской консерватории 8 января 1925 года, отчасти повторяющей и развивающей мысли, озвученные композитором в различных выступлениях предыдущих лет. Сохранившийся автограф данного текста (в отличие от многих других «докладных» текстов записанный не конспективно, а в виде законченных больших фрагментов) является не просто историческим свидетельством, но и ключом к пониманию собственного творческого кредо композитора.

Гнесин подходит к проблеме со свойственной ему глубиной проработки темы: рассматривает её и с философской точки зрения, и в широком историко-художественном контексте, проводя параллели между современным положением искусства и похожими ситуациями в мировой истории, в том числе музыкальной; автор отсылает слушателей и к библейским временам (пророк Исайя и его борьба с язычниками), и к эпохе Реформации и Контрреформации (творчество Дж. Палестрины), и к Великой французской революции. Основной посыл лекции – стремление разобраться в том, что происходит в современном искусстве, попытаться объяснить коллегам, что ситуация, переживаемая художественной интеллигенцией, является, по сути, закономерным и есте-

ственным путём развития культуры, когда одна историческая эпоха сменяет другую; что отрицание прошлого и установление нового настоящего всегда сопровождаются определёнными трудностями, которые можно и нужно преодолеть во имя дальнейшего развития искусства. «Не будь ниспровергавших Пушкина, Писарева, нельзя было бы себе и представить появления Стасова и "Могучей кучки"» [2, *л.* 15 об.], – утверждает автор.

Вкратце обрисовывая современную ситуацию творческого «застоя» в искусстве, Гнесин поясняет, что в момент колоссальных исторических сдвигов, каким, безусловно, явилась революция 1917 года, всегда происходит естественная задержка с созданием новых форм. В докладе «Современная проблема искусства», несколькими годами ранее (1921), композитор признавал обоснованность обвинений в адрес композиторов со стороны правящих кругов относительно их неспособности откликаться на насущные проблемы: «Все критикуют наше искусство, да и как не критиковать. За несколько лет революции ни гимна мы не сочинили, ни песни какой-либо ценной, ни сколько-нибудь выдающихся массовых представлений. Сплошная ремесленная пошлость в попытках карнавальных процессов. И в области нового не создали, и старое не можем осуществить с прежним воодушевлением» [3, *л.* 4]. Гнесин объясняет, что искусство никогда не поспевает за процессом жизни, однако нужно стремиться к выработке этих новых форм, в связи с чем «придётся еще раз пересмотреть то, что предлагает пролетариату художественная культура, а потом уж задуматься над (грядущими) судьбами искусства в связи с революционными движениями» [2, *л.* 23].

Ключевые вопросы доклада Гнесина следующие:

«1) каковы причины того, что музыкальное искусство в основной своей струе почти не отзывается на революцию;

2) в каком отношении к делу революции находятся "революционные течения в искусстве" и <…> возможности пролетарского искусства;

3) есть ли основание полагать, что в дальнейшем положение композиторов сделается в современном быту иным, чем как оно сложилось в настоящий момент, т. е. восстановится без изменений ими своей позиции;

4) действительно ли музыкальное творчество современности совершенно не нужно революционному пролетариату?

5) <…> в каком виде представляем мы себе музыкальный быт нашего времени, <…> и как умещается настоящее и прошлое творчество в этом плане?

6) совпадают ли широко понятые интересы музыкального искусства с обрисованными потребностями эпохи – в отношении искусства?

7) ближайшие перспективы на пути к осуществлению наших надежд в музыкальной области» [2, *л.* 6 об.–7].

Стремясь понять причины колоссального разрыва русской интеллигенции с художественными устремлениями пролетарских масс, Гнесин прибегает к сравнению ситуации в европейских странах и в России. По его словам, на Западе разрыв народа с «высоким» искусством ощущался в гораздо меньшей степени, чем у нас, так как в Европе существовали давно сложившиеся цеховые объединения художников, поэтов-певцов (мейстерзингеры), монахов-музыкантов, которые «разносили искусство по всей массе горожан» [3, *л.* 3 об.]. В первые советские годы подобные союзы стали появляться и в России, однако, как отмечал Гнесин, «союзы эти не объединяют пролетарскую жизнь с искусством как у мейстерзингеров, и подлинного пролетариата в рядах работников искусства очень мало» [3, *л.* 3 об.].

Обозначая конфликт двух сторон, Гнесин ставит вопрос о том, где сосредоточены подлинно передовые устремления эпохи – «в интеллигентских ли группах, доблестно идущих к гибели со своим незапятнанным позавчерашним знаменем, или в опасно наступающих полчищах советско-коммунизированного пролетариата» [2, *л.* 8 об.]. Композитор называет 3 основные причины конфронтации: «1) борьба с религией и мистикой в Советской России; 2) борьба с идеалистическими течениями в философии; 3) борьба с поэтизацией утончённых настроений, характеризующей эпоху, непосредственно предшествовавшую войне и революции» [2, *л.* 13]. Примечательно, что автор не просто обозначает эти причины, а старается как бы наладить контакт между сторонами, «объясняя» представителям искусства, что всё происходящее следует воспринимать как естественный исторический процесс.

Так, по мнению Гнесина, борьба с религией в смысле ликвидации церквей и превращения их в рабочие клубы «мало касается музыкантов-интеллигентов 20 века», поскольку количество «композиторов, посещающих храмы и синагоги для молитвы более чем ничтожно» [2, *л.* 13]. Гораздо более существенную проблему представляет борьба с религиозной поэзией: «Характер реальной угрозы существованию в современности многих ценных образцов музыкального искусства носят действия цензуры,

запрещающей к постановке и к исполнению на эстраде некоторые даже гениальные музыкальные произведения, не разрешающей к продаже романсов, имеющих хотя бы и отдаленно отношение к религии, и вычёркивающей из текстов разные сакраментальные слова, как “молитва”, “крест”, “серафим” и пр.» [2, *л.* 13 об.]. Однако здесь, по словам Гнесина, мы наблюдаем вполне естественную для истории смену культов: «современный композитор, когда ему попадаются в стихотворении выражения, связанные религиозными представлениями, как бы смущается, как бы ставит их в кавычки, либо переносит в отдалённую эпоху, либо подводит под них подлинно языческие представления. Очевидно, символы эти сами собой изживаются <…>, и – не композиторам их оплакивать» [2, *л.* 13 об.].

Таким же образом Гнесин объясняет, что смена философского мировоззрения вовсе не мешает существованию прежних, идеалистических взглядов: «Нет решительно никаких оснований полагать, что на почве материалистического учения, в философском смысле ещё по неизбежности сырого, не вырастут философские системы не менее величественные, чем многочисленные учения прошлого. <…> Теперь, когда оно становится господствующим и обещает вырасти в действительно великое учение, нами овладевает испуг, и кое-кто спешит спрятаться в уютные идеалистические схемы прошлого! <…> Признать законы бытия познаваемыми вовсе не значит лишить человека фантазии» [2, *л.* 15 об.–16].

Наиболее сложной для осознания и принятия Гнесин считает третью причину («борьба с поэтизацией утончённых настроений»), поскольку в этом отношении представители искусства находятся в «заведомо тяжёлом положении» [2, *л.* 16]. Эта проблема более всего волновала самого Гнесина, создававшего в дореволюционные годы изысканные, тонкие образцы вокальной и инструментальной лирики, навеянные творчеством поэтов-символистов, живописью М. А. Врубеля, произведениями импрессионистов. Композитор с сожалением констатирует: «Мы конечно представители утончённой художественной культуры, и мы не хотим и в настоящий момент пятнать этот мир ощущений, которым мы жили, и то, что создано нами самими с величайшей искренностью, с серьёзнейшими художественными устремлениями и с отдачей всех своих молодых сил – нам это слишком трудно! <…> Ничего ведь не отвергает ни наших дарований, ни эрудиции, ни искренности, ни даже ценности наших произведений, поскольку они рассматривались бы в том разрезе, в каком они создавались и рассматривались нами самими – в чисто эстетическом. Но для наступившего периода самый этот разрез оказывается недостаточно охватывающим искусство». [2, *л.* 16–16 об.]. Положение, по мнению Гнесина, складывается катастрофическое, поскольку наиболее яркие образцы «утончённого» стиля вскоре перестанут интересовать даже теоретиков искусства и руководителей художественного просвещения; народные массы же («с их косным воспринимающим аппаратом») не хотят осваивать эти сложные и «отпугивающие» формы; потенциальная публика, способная воспринять эти сочинения, отсутствует: «Никуда твои произведения не проникнут, и если дали тебе самому возможность услышать свою вещь, скажи спасибо и на этом успокойся! Городской же пролетариат <…> даже по бесплатным билетам не станет тебя слушать. Ему теперь некогда, и тратить остатки времени на неинтересное для него он не станет. А что твои сочинения ему совершенно неинтересны, он выяснил уже на первых порах революции в период насильственного музыкального просвещения <…>» [2, *л.* 5 об.]. По мнению Гнесина, такая ситуация способна привести к творческому кризису в композиторской среде и подмене ценностей: «Не приходится сомневаться в том, что постепенно начнёт остывать сочинительский пыл у последних представителей прошлого высокого стиля в искусстве, исчезнут творческие навыки, исчезнут соответственно исполнительские аппараты, и постепенно атрофируется вся эта драгоценная ветвь в искусстве, а зато процветать будет подсобная музыка к трудовым процессам, к праздничным процессиям и т. д., одним словом, нечто крайне элементарное» [2, *л.* 9–9 об.].

Гнесин затрагивает и другой важный вопрос, волновавший многих его современников, – возможно ли сохранение прошлого без потерь в настоящем: «Что, если всё совершающееся в настоящее время в современной нам России есть лишь временное состояние, если в случае таких-то <…> перемен установится строй <…> приемлющий искусство, каким оно было в недавние дни, не требуя от его служителей перерождения, ломки в устремлениях и привычках, исполненный почтения к специфическому, высококвалифицированному и крайне сложному композиторскому мастерству. Ведь если эта возможность существует, то незачем и нам снижаться в технике, браться за непривычно “малые дела”, грозящие только лишь запятнать нашу художественную репутацию и т. д.? Так вот, утверждаю, что и в этом случае <…> положение музыкального искусства и его созидателей в основе уже не изменится» [2, *л.* 16].

Однако Гнесин признаёт, что «утончённая» культура начала XX века не может далее развиваться по пути все большего усложнения: «Мы сами провозглашали конец “эстетизму”, в ориентации на <…> масс видели путь, ведущий к возрождению монументального в искусстве, эту самую ориентацию заявляли неоплатным своим долгом перед народом. <…> Имеем ли мы теперь право сетовать на эту действительность, не желающую любоваться нашей утончённостью» [2, л. 17–17 об.]; «Ось современного искусства там, где жизнь. <…> Туда должно ринутся наше творчество. <…> Но надо, чтобы мы сами держали в руках судьбы нашего искусства, связанные с жизнью, а не уходили от жизни, держа в руках его “нетленные мощи”» [2, л. 3]. Формулируя эти выводы, Гнесин, безусловно, понимал, что, строя новую советскую музыкальную действительность, придётся во многом «наступать на горло» собственным интересам, что, в частности, выразилось в его словах из доклада 1921 года: «расчищать дорогу будущему есть самопожертвование, к которому призывают нас нужды момента» [3, л. 4 об.].

Обозначив ключевые моменты сложившейся ситуации, Гнесин переходит к целям и задачам современного искусства. По его мнению, основные области, где необходимо применение или воздействие искусства, таковы: празднества, демонстрации и другие процессии, символизирующие «единение огромных человеческих масс, осознавших общность их и использующих свои земные устремления в направлении всеобщего блага» [2, л. 12]; трудовые процессы повседневной работы (земледельческой, заводской и др.); школьное и внешкольное образование и просвещение (процесс формирования личности); применение искусства в экспериментально-научной области, в качестве инструмента для лечения и восстановления душевных сил, и, наконец, в целях пропаганды основных идей эпохи. Среди главных задач современного искусства Гнесину видятся следующие: «1) чтобы в нём горел огонь общного воодушевления; 2) чтобы оно обращалось не к специально созерцательному восприятию, а к восприятию действенному с <…> активным участием воспринимающих масс; чтобы оно легко сливало свои элементы с элементами других искусств, с воодушевленной речью, с символическими действиями[2]; 3) чтобы оно своё пламя сливало бы с огнём освободительного движения революционных масс, обслуживало бы культ мировой революции» [2, л. 22].

Мысли, публично высказанные Гнесиным в 1920-е годы, и устремления в своем собственном творчестве совершенно к иным образам, лирической манере высказывания отражают внутренний конфликт в творческой личности композитора, который, вероятно, ощущали и многие другие его современники. Творчество Гнесина в первое десятилетие после 1917 года – это фактически уход от образов современной ему действительности, обращение к древним традициям своего народа, к библейским текстам. Так, в 1918–1919 годах композитор пишет оркестровую «Симфоническую фантазию (в еврейском роде)» ор. 30; в 1921–1923 – работает над оперой на библейский сюжет «Юность Авраама» ор. 36, так и оставшейся незавершённой; создаёт циклы еврейских песен; возвращается к своим экспериментам в области музыкального театра начала 1910-х годов в вокальных «Образцах музыкального чтения» ор. 39 (1924) и сюите «Еврейский оркестр на балу у Городничего» ор. 41 (1926), написанной для театра Вс. Э. Мейерхольда. Среди перечисленных произведений особняком стоит единственное сочинение Гнесина, непосредственно отразившее революционные волнения эпохи, – «Симфонический монумент “1905–1917”» ор. 40 (1925). В дальнейшем «вожди» пролетарского искусства (в частности, В. А. Белый) назовут «Монумент» единственным «положительным» сочинением в творчестве Гнесина, а всё остальное его композиторское творчество – «выражением упадочного и декадентского периода развития музыки» [5, с. 168]. Известно, что Гнесин задумывал продолжение под названием «Монумент № 2» (1931), однако его замысел так и не был осуществлён – на том революционные эксперименты Гнесина в музыке завершились.

Обращение к еврейскому фольклору в творчестве послеоктябрьского периода, вероятно, явилось для композитора одним из способов отхода от «утончённости», поиском новых путей в искусстве, о которых он говорил на выступлении в Ленинградской консерватории. Однако, путь этот, в отличие от пролетарских лозунгов, призывавших радикально порвать с прошлым, был направлен на сохранение индивидуальных черт творческого стиля художника в условиях нового времени. Вероятно, поэтому одна из ключевых мыслей доклада 1925 года выражала надежду на то, что история постепенно расставит все на свои места: «Может быть переживём ещё некоторое количество времени, и не потребуют от нас стальных крыльев. И мы – какие есть пригодимся. Так думают многие. Да, пригодимся через столетия» [2, л. 2].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 129. Фрагменты статьи опубликованы Е. С. Власовой (Власова Е. С. Репертуарная политика в музыкальном искусстве сталинской эпохи // Из истории русской музыкальной культуры: Памяти Алексея Ивановича Кандинского: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 35. М., 2002. С. 153–167).

[2] В одном из докладов предыдущих лет Гнесин высказывает похожую мысль: «Я знаю, что меня упрекнут современники в варваризации искусства, но я не хуже их знаю, что такое тонкая красота, и лучше их знаю, каковы грядущие пути искусства. Все дальнейшие возможные варианты во взаимоотношениях музыкальных элементов <…> приобретут крупное всеобщее значение, когда устремления музыкантов перейдут пределы музыки как таковой» [4, л. 10].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Власова Е.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
2. *Гнесин М.* К лекции 8 января 1925 г. в Ленинградской консерватории // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 127. Л. 1–24. Автограф.
3. *Гнесин М.* Современная проблема искусства // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 2–6 об., 10. Автограф.
4. *Гнесин М.* Судьбы музыкального искусства // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 7–10. Автограф.
5. Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвящённый музыкальным вопросам (18–19 декабря 1931 года). Публ. и коммент. Е. Власовой // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 160–177.

REFERENCES

1. *Vlasova E.* 1948 god v sovetskoy muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie [1948 in Soviet Music. The Documented Study]. Moscow: 2010. 456 p.
2. *Gnesin M.* K lektsii 8 yanvarya 1925 goda v Leningradskoy konservatorii [Lecture Held on 1925, 8 January at the Leningrad Conservatory]. The Russian State Archive of Literature and Arts. Rec. gr. 2954, Op. 1, f. 127, sheets 1–24 (manuscript).
3. *Gnesin, M.* Sovremennaya problema iskusstva [The Modern Problem of Art]. The Russian State Archive of Literature and Arts. Rec. gr. 2954, Op. 1, f. 120, sheets 2–6 rev., 10 (manuscript).
4. Gnesin M. Sudby muzykalnogo iskusstva [The Fate of the Music Art]. The Russian State Archive of Literature and Arts. Rec. gr. 2954, Op. 1, f. 120, sheets 7–10 (manuscript).
5. Plenum Soveta Vseroskomdrama. Fragment stenogrammy, posvyashchennyy muzykalnym voprosam (18–19 dekabrya 1931 goda). [The Plenary of the Council of the All-Russian Society of the Soviet Playwrights and Composers. Fragment of the Transcript of the Plenary Session Devoted to Musical Issues (1931, 18–19 December)]. The publication and comments by E. Vlasova. Muzykalnaya akademiya [Academy of Music]. 1993. № 2. P. 160–177.

«МЫ ПРИГОДИМСЯ ЧЕРЕЗ СТОЛЕТИЯ»: МИХАИЛ ГНЕСИН О РЕВОЛЮЦИИ В ИСКУССТВЕ

Статья посвящена анализу неопубликованных текстов докладов и лекций М. Ф. Гнесина начала 1920-х годов, отразивших проблемы советской музыкальной культуры в первое послереволюционное десятилетие. Эти документы представляют исторический интерес, поскольку в них автор достоверно, с большой долей объективности, лишённой налёта мифологизации, фиксирует сложное положение отечественного искусства и характерную для того времени ситуацию творческой стагнации, неопределённости. Основное внимание в статье уделяется тексту лекции, зачитанной Гнесиным в январе 1925 года в Ленинградской консерватории, где автор

наиболее полно представил картину взаимоотношений новой советской власти и художественной интеллигенции. Гнесин подробно исследует причины творческого «застоя» композиторов и их разногласий с пролетариатом; освещает проблемы непринятия интеллигенцией идей и итогов революции; особое внимание акцентирует на теме невостребованности в современной культурной жизни музыкального наследия прошлой эпохи и вопросы его сохранения для будущих поколений; формулирует цели и задачи музыкального искусства нового времени; размышляет над дальнейшими судьбами отечественной культуры.

Ключевые слова: М. Ф. Гнесин, революция, советская музыка, просветительство, пролетарское искусство.

«WE WILL BE NEEDED IN CENTURIES»: MIKHAIL GNESSIN ABOUT THE REVOLUTION IN ART

The article is devoted to unpublished papers and lectures by Mikhail Gnessin (1920s), reflecting the problems of Soviet musical culture in the first decade after the October revolution. These documents are of historical interest. In these reports, the author reliably, with a high degree of objectivity, captures the complex situation of the domestic arts, describes the situation of creative stagnation and uncertainty, typical for that time. The main attention is paid to the text of the lecture given by the composer in 1925, January at the Leningrad Conservatory. In this report, the author provided the fullest picture of the relationship of the new Soviet authorities and the artistic intelligentsia. Also the author of the report explores in details the causes of creative "stagnation" of composers and their differences with the proletariat; says, why intellectuals did not accept the ideas and results of the revolution. He pays special attention to the topic of demand for the musical heritage of the past era, his rejection of modern cultural life, considering the issues of preserving cultural heritage for future generations. The author also formulates the goals and tasks of musical art of new time, reflecting on the future fate of domestic culture.

Key words: M. F. Gnessin, revolution, Soviet music, enlightenment, proletarian art.

Карачевская Мария Алексеевна
Кандидат искусствоведения
Зам. начальника отдела компьютерных технологий и информационной безопасности
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
e-mail: mashalight@yandex.ru

Karachevskaya Mariya A.
PhD in Art Studies
Deputy Chief of IT Department
P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Russia, 125009, Moscow
e-mail: mashalight@yandex.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40004

О. П. ШАПОВАЛ

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

«ФИДЕЛИО» Л. ВАН БЕТХОВЕНА И «ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ» Р. ВАГНЕРА: АВТОРСКИЕ КОНЦЕПЦИИ «ОПЕРЫ СПАСЕНИЯ»

Творчество Л. ван Бетховена и Р. Вагнера воспринимается с точки зрения типологического родства, поскольку байройтский гений явился прямым творческим наследником венского классика. Опера «Фиделио» и Девятая симфония Л. ван Бетховена мыслились Р. Вагнером предтечей музыкальной драмы. О. Рощенко называет «Тангейзера» «оперой "спасения"», выдвигая данную идею в заглавии статьи, хотя в этой публикации исследовательница и не соотносит шедевры двух колоссов немецкой музыкальной культуры [6]. Спасение осмысливается ею как путь от греховности благодаря любви к искуплению. Однако само название статьи может восприниматься как инициирующая идея, которая вдохновляет на проведение параллелей между оперным творчеством Р. Вагнера и Л. ван Бетховена с точки зрения типологии персонажей и драматургического вектора.

Целью данного исследования является выявление двух авторских моделей оперы «спасения» на примерах «Фиделио» Л. ван Бетховена и «Летучего Голландца» Р. Вагнера.

При соотнесении авторских концепций «оперы спасения» на материале двух опер обнаруживаются семантические пары оперных персонажей: Леонора – Сента, Флорестан – Голландец, Рокко – Даланд. Арии Голландца и Флорестана выражают адские муки, обозначенные через уменьшённый септаккорд как знак страждущей души. В опере «Фиделио» очерчены семантические знаки, которые идентифицируют произведение в зеркале авторского стиля и «предчувствий» романтического мироощущения. Партии Леоноры и Сенты отмечены сложным интонированием, очерчивая женские образы, которые отличаются исключительной силой характера. Вагнеровская Сента и бетховенская Леонора наделены сходными типологическими чертами – героикой духа и самоотверженностью. В случае бетховенской героини характеристика дополнена тембром валторн, который воспринимается как знак бетховенского симфонизма и «предчувствие» лесной романтики К. М. фон Вебера. Этот звуковой образ широко представлен также в увертюре последней редакции «Фиделио». Как инструмент-спутник в арии Леоноры он совмещает грани героики и пасторальности. Другой образно-драматургический полюс – молитва, которая определяет глубину образов Леоноры и Флорестана, Сенты и Голландца.

Родство персонажей раскрывается в музыкально-сценическом воплощении образов Леоноры и Сенты драматической певицей В. Шрёдер-Девриент. Она была музой Л. ван Бетховена и Р. Вагнера, их современницей. Авторы «Фиделио» и «Летучего Голланца» восхищались её гениальным музыкально-сценическим воплощением оперных творений. Исполнению партий Леоноры и Сенты драматической певицей В. Шрёдер-Девриент присущи напряжённость актёрской игры в неразрывном единстве с певческой интонацией. Последняя окрашена заострённо экспрессивным «тоном» высказывания. Исполняя партию Леоноры, «в ситуации, вызывающей высшую степень ужаса, когда она, угрожая тирану пистолетом, поёт: "ещё один шаг и ты – мёртв"; последнее слово этой фразы она неожиданно не пела, а с выражением страшного отчаяния на самом деле говорила» [4, с. 563]. Отметим всё же, что оперная партия Сенты, невзирая на типологическое родство персонажа с бетховенской Леонорой – сила духа, самоотверженность – не имеет аналогов в истории мировой музыкальной культуры. Над ней В. Шрёдер-Девриент, согласно воспоминаниям Р. Вагнера, изложенным в мемуарах, работала с огромной самоотдачей [3, с. 399–400].

Описание Сенты в авторском программном пояснении Р. Вагнера к опере «Летучий Голландец» очерчивает внутреннее состояние главного героя оперы – предчувствие желанной встречи с единственной в мире, неповторимой и взлелеянной в мечтах Женщиной-Идеалом, которая является спасительницей страждущего героя. Устами Голландца автор оперы именует Сенту Ангелом, связывая её образ со световой природой небесных посланцев: «Свет, столь властно притягивающий его, был пробившимся сквозь бурю и даль взором женщины, полным боже-

ственного сочувствия и тоски. Нашлось сердце, раскрывшее свои бесконечные глубины навстречу чудовищным страданиям проклятого: пронзённое состраданием оно должно было принести себя в жертву ради него, чтобы вместе с его страданиями уничтожить и себя» [1, с. 56]. В этом фрагменте композитор апеллирует к сквозным в его творчестве смыслообразам *Liebesblick* и *Liebestod*.

Свою супругу Флорестан также называет Ангелом (der Engel). Бетховенской Леоноре Р. Вагнер даёт родственную характеристику, связывая её образ с идеями искупления и спасения мира. Саму же героиню он характеризует как Ангела, природа которого отвечает вечному сиянию небесного Света: «…это взгляд Ангела, для которого чистый воздух божественной свободы становится в тягость, если он не может дышать им вместе с вами… это деяние искупления, спасения мира» [5, с. 10]. Заметим, что Р. Вагнер наделяет образ бетховенской Леоноры всеобщим звучанием: она видится ему не только спасительницей мужа, но и человечества, вселенной. В связи с этим самоотверженная супруга может восприниматься (сквозь призму рефлексии великого потомка венского классика) как образ, родственный не только ангелизированным героиням опер Р. Вагнера 40-х гг. – Сенте и Елизавете, но и Брюнгильде, которая в финальной сцене оперы «Гибель богов» обрела высшую мудрость и стала искупительницей космического масштаба.

Ещё одна персонажно-семантическая пара – это «Рокко – Даланд». Специфика характеристики этих персонажей определяется бюргерской приверженностью к материальным благам, что обрисовано в певческих высказываниях персонажей – своеобразных вокально-сценических *credo*, раскрывающих житейский практицизм этих оперных героев.

Стержневой в операх «Фиделио» и «Летучий Голандец» является также ситуация любовного треугольника. Очертим эти треугольники: Сента – Эрик – Голландец; Марцелина – Фиделио / Леонора – Флорестан. Данная ситуация решена композиторами по-разному, но в обоих случаях она добавляет жизненной и психологической достоверности, способствуя выразительной детализации в развитии сюжетной интриги. В опере Л. ван Бетховена любовный треугольник связан с ситуацией переодевания женщины в мужскую одежду, демонстрируя самоотверженность жены, с одной стороны, и обусловливая трогательный комизм обстоятельств, связанных с влюблённостью Марцелины, с другой. Переодевание как присваивание чужой личины характерно для жанра оперы *buffa*. В опере Л. ван Бетховена ситуация переодевания женщины в мужской костюм и возникающие в связи с этим любовные недоразумения побуждают вспомнить аналогичную ситуацию в комедии положений К. Гольдони «Слуга двух господ».

В «Летучем Голландце» любовный треугольник имеет иной, концептуальный смысл, поскольку очерчивает стержневую идею произведения – жертвенность Сенты во имя спасения любимого. Героиня сознательно избирает миссию искупления; движимая любовью-состраданием, она отказывается от семейного бюргергского благополучия.

Сентиментально-патриархальные картины ведения домашнего хозяйства (Марцелина), занятий рукоделием (вагнеровские девушки-пряхи) соединяются в «Фиделио» и «Летучем Голландце» с высокой лирикой и возвышенной трагедийностью. Если Бетховен любуется патриархальным миром, его гармоничностью, то Вагнер, напротив, противопоставляет главную героиню оперы Сенту девушкам-пряхам. Главная героиня сидит одна в задумчивости, пребывая в своей внутренней реальности. Вагнер подчёркивает, что эта девушка отличается от представительниц своего социального окружения; Сенте не суждено стать хранительницей домашнего очага, поскольку ей предначертана иная миссия.

В опере «Фиделио» патриархальный девичий мир с характерными атрибутами (ведение домашнего хозяйства, юность, невинность, искренность, стремление создать семью) воплощает второстепенный, но милый сердцу Бетховена персонаж – шестнадцатиленяя дочь тюремщика Рокко Марцелина, поддерживающая взгляды своего отца. В опере «Летучий Голландец» патриархальный мир, напротив, противопоставлен высокой миссии искупления. Музыкально-сценические образы Сенты и её практичного отца противопоставляются, поскольку убеждения родителя выступают антитезой внутреннему миру дочери, её жертвенной самоотверженности.

Трагическая коллизия достигает у венского классика прижизненной счастливой развязки в лучезарном ансамблево-хоровом финале («от мрака к свету») при участии всех действующих лиц оперы. Благополучная развязка противоречит вагнеровскому пониманию музыкальной драмы: смерть героя является в то же время победой над ней, воплощая, таким образом, стержневую в его творчестве идею Liebestod. Немецкий композитор раскрывает причины и необходимость подобного конца в музыкальной драме: главный герой «…убеждает нас неопровержимо только тогда, когда он действительно гибнет в напряжении всех своих сил, когда его личная драма подчиняется необходимости его существа; когда

он доказывает нам истину своего существа не только своими поступками – они могут казаться нам, пока он действует, произвольными, – но и жертвуя своей личностью» [2, с. 249].

Ещё одна черта, которая объединяет драматургию рассматриваемых опер, – актуализированная Бетховеном система социально-этических ценностей. Она объединяет героический пафос с глубокой верой в Бога, к которому обращены молитвы в ариях Леоноры и Флорестана. В опере Вагнера христианская идея искупления, определяющая нравственную подоплёку произведения, раскрывается через молитвенное обращение к Господу команды корабля-призрака и дев-прях. Они сопряжены с сольными высказываниями главных героев оперы – Голланца и Сенты. Заметим также, что Флорестан и Летучий Голландец – поистине трагические персонажи, сольные высказывания которых – сцены, в которых показаны адские муки, раздирающие их душу. Этих персонажей можно сопоставить с Агамемноном из оперы «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка, страдания которого обрисованы столь же тщательно и достоверно в единстве музыки и драмы.

Подведём итоги. В операх Вагнера и Бетховена идея спасения истолковывается по-разному, определяя драматургический вектор произведений. В одном случае – это выход из критической жизненной ситуации, а в другом – прорыв в трансцендентный мир, где все беды и печали остаются позади. Осуществлённые наблюдения свидетельствуют не об эквивалентной тождественности творческих результатов двух колоссов немецкой культуры, а о родстве их художественных устремлений. Обнаруживаются несомненные параллели и в то же время расхождения в трактовке «оперы спасения», которая мыслится в «Фиделио» в реалистическом ракурсе, а в опере «Летучий Голландец» – в мистериальном.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авторские программные пояснения к оперным увертюрам Вагнера // Вагнер Р. Статьи и материалы. М.: Музыка, 1974. С. 55–62.

2. *Вагнер Р*. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 142–261.

3. *Вагнер Р*. Моя жизнь: в 2 т. М.: Астрель, 2003. Т. 1. 560 с.

4. *Вагнер Р*. О назначении оперы // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 540–566.

5. *Вагнер Р*. Об увертюре // Вагнер Р. Статьи и материалы. М.: Музыка, 1974. С. 5–18.

6. *Рощенко (Аверьянова) Е.* «Тангейзер» – опера «спасения»: паломничество из горы к звезде // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть: зб. наук. праць. Харків: Каравелла, 1999. С. 54–65.

REFERENCES

1. Avtorskie programmnye pojasnenija k opernym uvertjuram Vagnera // Vagner R. Stat'i i materialy [Articles and Materials]. Moscow: Muzyka Press, 1974. P. 55–62.

2. *Vagner R*. Proizvedenije iskusstva budushhego [The Work of Art of the Future] // Vagner R. Izbrannye raboty [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo Press, 1978. P. 142–261.

3. *Vagner R.* Moja zhizn' [My Life]: in 2 vol. Moscow: Astrel' Press, 2003. Vol. 1. 560 p.

4. *Vagner R.* O naznachenii opery [About the Predestination of an Opera] // Vagner R. Izbrannye raboty [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo Press, 1978. P. 540–566.

5. *Vagner R*. Ob uvertjure [About an Overture] // Vagner R. Stat'i i materialy [Articles and Materials]; Moscow: Muzyka Press, 1974. P. 5–18.

6. *Roshhenko (Aver'janova) E*. «Tangejzer» – opera «spasenija»: palomnichestvo iz gory k zvezde [«Tannhäuser» – the Opera of «Salvation»: Pilgrimage from the Mountain to the Star] // Probljemy suchasnogo mystetstva í kul'tury. Pjedagogíchna nauka ta mistectvoznavstvo na mezhí stolít': zb. nauk. Prac' [Problems of Contemporary Art and Culture. Pedagogical Science and Art Criticism at the Turn of the Century: Collection of Academic Works]. Kharkív: Karavella Press, 1999. P. 54–65.

«ФИДЕЛИО» Л. ВАН БЕТХОВЕНА И «ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ» Р. ВАГНЕРА: АВТОРСКИЕ КОНЦЕПЦИИ «ОПЕРЫ СПАСЕНИЯ»

В статье рассматриваются персонажи опер «Фиделио» Л. ван Бетховена и «Летучий Голландец» Р. Вагнера с точки зрения типологического родства. Обнаруживаются семантические пары оперных персонажей: Леонора – Сента, Флорестан – Голландец, Рокко – Даланд. Главных героинь опер отличают героика духа и самоотверженность. Побуждающим мотивом их действий явилась Любовь. Флорестан и Голландец – персонажи, душу которых раздирают адские муки. Рокко и Даланд – практичные обыватели, персонажи, которые ведут своё происхождение от зингшпиля. Типологическое родство оперных героев находит отражение в их музыкальных характеристиках. Важную роль в рассматриваемых произведениях играет любовный треугольник, который в «Летучем Голландце» имеет концептуальный смысл, в «Фиделио» – добавляет жизненной достоверности в обрисовку ситуации. Система социально-этических ценностей, актуализированная в оперном произведении Л. ван Бетховеном, соединяет героический пафос с глубокой верой в Божий промысел, что характерно и для произведения его великого потомка. Драматургический вектор обеих опер связан с выходом из критической ситуации: в реалистическом ракурсе (в произведении Л. ван Бетховена), в мистериальном, обусловленным идеей искупления (в произведении Р. Вагнера).

Одной из наиболее ярких исполнительниц партий Леоноры и Сенты явилась современница Л. ван Бетховена и Р. Вагнера В. Шрёдер-Девриент. Её интерпретационные версии в истолковании данных оперных персонажей характеризуют неразрывное единство актёрской игры и певческой интонации, заострённо экспрессивный «тон» высказывания. Исполнительская трактовка В. Шрёдер-Девриент указывает на типологическое родство героинь Л. ван Бетховена и Р. Вагнера и одновременно их уникальную самобытность.

Ключевые слова: типологическое родство, семантические пары оперных персонажей, ситуация любовного треугольника, система социально-этических ценностей, драматургический вектор.

«FIDELIO» BY L. VAN BEETHOVEN AND «THE FLYING DUTCHMAN» BY R. WAGNER: AUTHOR'S CONCEPTS OF «SALVATION OPERA»

The article considers with the characters of the operas «Fidelio» by L. van Beethoven and «The Flying Dutchman» by R. Wagner from the point of view of typological relationship. Semantic pairs of opera personages are discovered: Leonora – Senta, Florestan – Dutchman, Rocco – Daland. The main heroines of operas define the heroic of spirit and selflessness. The motive behind their actions is Love. Florestan and Dutchman are the characters, the soul of which is torn apart by torments of hell. Rocco and Daland are practical philistines, the characters who originate from the genre of singspiel. Typological relationship of opera heroes is reflected in their musical characteristics. An important role in the works is played by the love triangle which has a conceptual meaning in the «Flying Dutchman», and adds life's authenticity to outline of the situation in «Fidelio». The system of social and ethical values, being actualized in the operatic work by L. van Beethoven, combines heroic pathos with a deep faith in God's craft, which is also characteristic for the work of his great descendant. The dramatic vector of both operas is connected with the solution of critical situation: it results in the realistic perspective (in the work by L. van Beethoven) or in mystery, due to the idea of redemption (in the work by R. Wagner).

One of the brightest performers of the parties of Leonora and Senta was the contemporary of L. van Beethoven and R. Wagner V. Schroeder-Devrient. Her versions in the interpretation of these operatic characters describe the indissoluble unity of the acting and singing intonation, the sharply expressive «tone» of the utterance. The performance of V. Schroeder-Devrient points to the typological relationship of the characters by L. van Beethoven and R. Wagner and at the same time their unique originality.

Key words: typological relationship, semantic pairs of operatic characters, dramaturgic vector, situation of a love triangle, system of social and ethical values.

Шаповал Оксана Петровна
кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: oxbab@mail.ru

Shapoval Oksana P.
PhD in Art Studies, Senior lecturer at the Department
of Interpretology and Analysis of Music
I. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: oxbab@mail.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40005

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

ОПУСЫ-ВАРИАНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. РАВЕЛЯ

Представление собственных ранее написанных произведений в виде транскрипций, инструментовок, сюит на основе театральных опусов или киномузыки – явление чрезвычайно распространенное в мировой художественной практике. Зародившаяся ещё в эпоху Ренессанса, традиция адаптации ранее написанного материала к иному тембровому и жанровому контексту особенно была популярна в искусстве XIX века (всем известно, как активно в этой области работал Ф. Лист, создавая транскрипции своих, и чужих творений). В XX веке т. н. транскрипторская деятельность (лат. transcription – переписывание) приобрела особую популярность, что, как представляется, связано с усилением рациональной составляющей в творческом методе многих авторов, их способностью равноценно воплощать творческие замыслы в различных тембровых сферах[1].

При всём многообразии форм представления собственных ранее написанных сочинений в новой версии во главе угла подобной адаптивной деятельности лежит принцип апелляции к своему материалу как основному источнику для создания опуса-варианта. Исходя из толкования понятия «вариант» как «разновидности, видоизменения чего-либо» [7, с. 137], в настоящей статье под «опусами-вариантами» мы понимаем «перевоплощения» ранее написанных сочинений, представляющие собой новые тембровые или жанровые версии своих первоисточников. Вместе с тем, несмотря на вторичность происхождения таких композиций, что связанно с их текстовой зависимостью от первоисточника, большинство из них живёт самостоятельной жизнью независимо от своих «прародителей».

Каким же образом соотносятся оригинальные сочинения и произведения их интерпретирующие, какие качества опусов-вариантов позволяют им закрепиться в художественной практике в виде новой целостности, равноценной сочинениям-источникам? Цель настоящей статьи заключается в определении специфики тембрового и жанрового переинтонирования собственного ранее написанного материала с позиции создания самостоятельных, равнозначных с аксиологической точки зрения опусов-вариантов.

Одно из видных мест по количеству создания опусов-вариантов в XX веке занимает М. Равель, поэтому особенности преломления различных типов тембрового и жанрового переинтонирования рассмотрим на примере сочинений французского композитора.

В понимании Б. Асафьева «переинтонирование» – это «отбор, переоценка, переосмысливание, проба – выдержат ли материал и форма *напор* новых идей и чувствований, и так как это музыка, то проба происходит через переинтонирование: тонус и динамика "произношения" совсем иные, а материал – привычный» [1, с. 263]. В свою очередь тембровое и жанровое переинтонирование рассматривается нами как перенесение ранее написанного музыкального материала в иную звуковую и ситуативную среду, что связано с новым его «произношением», своего рода испытанием на «прочность», на жизнеспособность в изменившемся звуковом мире.

Данный процесс имеет три вектора:

а) создание новой версии, отличающейся от текста-источника лишь темброво-фактурными параметрами – переложения, транскрипции, инструментовки[2];

б) отбор фрагментов текста-источника с последующей их структурной «реорганизацией» (что бывает не всегда) – оркестровые сюиты на материале музыкально-театральных сочинений и киномузыки;

в) жанровое переинтонирование собственных произведений с дополнением музыкального материала.

Следует отметить, что наиболее близкими к своим первоисточникам являются переложения, транскрипции и инструментовки, отличающиеся от первоначальных вариантов лишь темброво-фактурными параметрами. Многочисленные транскрипции симфонических и театральных опусов либо же инструментовки фортепианных сочинении в XX веке, зачастую, возникали как следствие широкой популярности произведений и желания композиторов расширить слушательскую аудиторию, нередко

по предварительной договорённости с конкретным коллективом или солистом, с которым у автора сложилось творческое сотрудничество.

Противоположным вышеописанному способу тембровой редукции является расширение инструментального состава, что характерно для презентации собственного ранее написанного материала в виде оркестрового переложения фортепианных или камерно-инструментальных сочинений (С. Прокофьев Анданте из квартета h-moll для струнного оркестра ор. 50 bis, 1930; А. Шнитке «In memoriam», оркестровая версия фортепианного квинтета, 1972–1978, ор.127).

Возникновение оркестровых версий обусловлено не только стремлением популяризировать собственную музыку, но и внутренним ощущением того, что новые тембровые условия смогут высветить её нереализованные ранее выразительные потенции. Создание такого рода опусов, как правило, не сопряжено с усечением тематического материала или же появлением новых музыкальных фрагментов, вместе с тем, включение тембрового фактора влечет за собой обновление звучания, что, несомненно, влияет на характер музыкального образа.

Первый, из указанных нами, способ тембрового переинтонирования собственных ранее написанных произведений в творчестве М. Равеля реализуется посредством инструментовок фортепианных сочинений. Примерами таковых у французского композитора являются: «Павана почившей инфанты» (1899, оркестровая версия 1911), «Античный менуэт» (1895, оркестровая версия 1929), цикл «Гробница Куперена» (1917, оркестровая версия 1919).

Рассмотрим оркестровую версию одного из шедевров мирового фортепианного творчества – «Паваны почившей инфанте».

Создание новой тембровой версии «Паваны» связано с преобразованием первоисточника в нескольких направлениях. Первое из них – колористическое обогащение звучания. Богатый арсенал тембровых средств, которым располагает симфонический оркестр, позволил композитору расцветить музыкальную ткань как путем обновления тембровых красок при каждом проведении темы, так и с помощью изобретательных вертикальных комбинаций инструментальных голосов. Дополнительные нюансы в звучание «Паваны» вносит включение в состав оркестра арфы, которая то появляется эпизодически, дублируя отдельные звуки или мелодические обороты (тт. 18–19, 40, 43–44, 53–54), то берет на себя функцию гармонических голосов. В последнем проведении рефрена (*A2*) её «переливчатые» фигурации окутывают мелодическую линию флейт и скрипок колористической тембровой дымкой.

Второе направление преобразования первоисточника – это укрупнение отдельных деталей, скрытых в фортепианном звучании: выделение интонаций, «прячущихся» в средних голосах фортепианной фактуры, превращение опорных звуков аккомпанирующего пласта в самостоятельную мелодию, не уступающую по своей выразительности основной теме. Так, в теме первого эпизода, порученной солирующему гобою *(expressif)*, основной мелодии вторит басовый голос у фагота. Он выделен из гармонических голосов фортепианной ткани, которые превратились в самостоятельную мелодическую линию, не уступающую по своей выразительности основной мелодии верхнего голоса. Этот приём «материализирует» потенциально присутствующую в фортепианной фактуре полимелодичность, делая её более объемной и детализированной.

Третье направление – маркирование границ формы, выстраивание тембровой логики драматургического развития – от инструментальных solo в экспозиционных разделах (A_1), через октавные «дубли» мелодии в рамках одной оркестровой группы (A_2) и сопоставления тембров (B и C) – к туттийному звучанию в кульминационных зонах (тт. 46–48, 56–58) и, далее, возврату к сольным тембрам (A_3). С помощью тембра солирующей валторны М. Равель создает композиционную арку: валторновые проведения главной темы обрамляют пьесу, структурируя размеренное, словно «растекающееся во времени» (В. Жаркова) течение музыки.

Несмотря на то, что оркестровая версия «Паваны» не содержит каких-либо изменений (кроме тембровых) по сравнению с фортепианной пьесой, её можно считать вполне самостоятельным опусом. Создавая новый вариант своего произведения, композитор не просто сохраняет, но и ещё более поэтизирует то возвышенное, что было заложено в первоисточнике, с помощью высоких тембров подчеркивает хрупкость и воздушность звучания, присущую всей пьесе «аристократическую» меланхолию. Апеллируя к одному из первых образцов своей фортепианной лирики, композитор в зрелый период ищет себя и свои идеалы в зеркале ретроспекций. Это ностальгическое воспоминание о юности, о начале творческого пути, в котором «проступает мудрая улыбка зрелого художника, обращённая к слушателю и к себе самому, отсвет которой меняет знакомые ландшафты музыкальной культуры прошлого и освещает собственное творчество композитора» [4, с. 471].

Создание оркестровых сюит на основе театральных произведений, как правило, связано со значительным сокращением первоисточника. Так, например, в симфоническую сюиту С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» вошли лишь 6 номеров четырехтактного оперного спектакля (№ 1 Чудаки, № 2 Маг Челий и Фата Моргана играют в карты; № 3 Марш; № 4 Скерцо; № 5 Принц и Принцесса; № 6 Побег); а из музыки балета «Золотой век» Д. Шостакович включил в сюиту лишь четыре номера (№ 1 Вступление, № 2 Адажио, № 3 Полька, № 4 Танец).

Следует отметить, что принцип отбора заимствуемых фрагментов текста напрямую связан со стремлением отразить в более сжатом виде главную мысль произведения-источника. Композитор, составляя сюиты, руководствуется двумя задачами: первая – отобранный материал должен репрезентировать общую концепцию первоначального произведения и, вторая – вновь созданная композиция должна обладать внутренним единством. Поэтому «новое» произведение целесообразно рассматривать не только с позиции того что «получило воплощение», но и с позиции того что «отсечено» и каким образом достигается целостность нового сочинения.

В отличие от большинства произведений подобного жанра, две оркестровые сюиты из балета М. Равеля «Дафнис и Хлоя» включают большую часть тематического материала театрального первоисточника, причём, порядок его следования в первоисточнике и опусе-варианте совпадает. И все же часть музыки оказалась выпущенной.

Более радикально композитор поступил в первой сюите, которая содержит музыкальный материал первой и второй картин балета (с 70-й цифры до 130 включительно), кроме этого купирована была также заключительная сцена второго действия (цифры 131–152) – освобождение Хлои Паном из рук пиратов. Следовательно, первая сюита состоит из трёх номеров: «Ноктюрн», «Интерлюдия» и «Воинственный танец», вторая – включает всю третью картину балета, за исключением начальных 10 тактов: «Рассвет», «Пантомима», «Общий танец» (цифры 155–220). Как мы видим, М. Равель выпускает тот материал, который прочно связан с конкретными перипетиями сюжета. Он «убирает» всех второстепенных персонажей (погонщика быков Доркона, молодую искусительницу Ликейон), изображая крупным планом главных героев – Дафниса и Хлою. Таким образом композитор укрупняет идейную концепцию произведения.

Что касается второй задачи, определяющей процесс рождения оркестровых сюит из музыкально-театрального произведения, то изъятие М. Равелем сцен, «тормозящих» развитие действия, приводит к образованию целостной, драматургически выверенной формы. Так, в обеих сюитах движение оказалось направлено от медленного темпа к более быстрому: первая сюита заканчивается «Воинственным танцем» пиратов (Anime et tres rude – живо и очень грубо), вторая – всеобщим ликованием, выраженным в «Вакханалии». С темповым ускорением корреспондирует активизация ритма, насыщение фактуры, уплотнение оркестровой звучности. В результате внутри каждой сюиты имеет место крещендирующее развитие, устремленное к финальной точке.

Следует отметить, что сюиты из балета «Дафниса и Хлои» М. Равеля являются не только выигрышными симфоническими сочинениями, но и могут служить основой балетного эксперимента. Интересную постановочную версию двух сюит предложил французский хореограф Жан-Кристоф Майо[2]. Его версия – это «психологический этюд», «театр двоих», выражающий чувства на языке пластики – преобладании плавных линий, изящных поз, мягкой грации движений. В центре действа две танцующие пары, причём вторая подключается только во второй картине, а финал ознаменован общим танцем. Таким образом, хореографический план спектакля органично вписывается в драматургическое развитие музыки: два нарастающих визуально-звуковых потока, из которых второй превосходит первый по силе и насыщенности.

Наконец, самыми далекими от первоисточника являются опусы-варианты, основанные на жанровом транспонировании заимствуемого материала. Из произведений М. Равеля в качестве примеров следует назвать балеты «Аделаида, или Язык цветов» и «Сон Флорины», основанные на музыке фортепианных циклов «Благородные и сентиментальные вальсы» и «Моя Матушка Гусыня»[4].

Рассмотрим «механизм» жанрового транспонирования ранее написанного сочинения в новый опус на примере балета «Сон Флорины» (1912), ставшего финальной точкой в работе композитора со своим материалом[5].

К пяти пьесам фортепианной сюиты «Моя Матушка Гусыня», ставшим картинами балета М. Равель дописал еще два номера («Прелюдия» и «Танец прялок и сцена»), основанных на самостоятельном материале.

Имеющиеся между пьесами фортепианного цикла и дописанными частями тематические связи цементируют форму, придают ей наряду

с сюжетным развертыванием драматургическую цельность. Это троекратное проведение темы Матушки-Гусыни (в начале Прелюдии, в конце первой картины, подводящей непосредственно к сказкам, и в конце балета), а также использование второй темы «Паваны Спящей Красавицы» в качестве одного из тематических элементов Прелюдии (ц. 2), благодаря чему достигается связь вновь созданного материала с ранее написанным. Кроме этого, драматургической цельности произведение способствует представление в дописанном композитором *Danse du rouet et scune* («Танце прялок и сцене») (ц. 27–28) традиционного атрибута народного быта – прялки как одухотворённого предмета, являющегося общим как для Матушки-Гусыни – рассказчицы и пряхи в одном лице, так и одной из её самых известных сказок – о Спящей Красавице, уколовшейся веретеном. Музыкальный материал фортепианной сюиты на театральной сцене предстаёт в более детализированном виде, формируя оригинальное по мысли и самостоятельное по концепции произведение.

Итак, тембровое и жанровое переинтонирование собственного материала, встречающееся повсеместно в творчестве композиторов XX века, является не только распространённым методом «перерождения» ранее написанного материала, но и способом создания новой художественной целостности. Отпочковавшись от своих первоисточников, опусы-варианты имеют самостоятельную исполнительскую судьбу, активно функционируя на равных с произведениями их породившими, что доказывает высокую художественную значимость данных композиций, широко апробированных в практике мирового музыкального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Схожесть методов работы с собственным текстом, а именно, – свободная «перекомпоновка» готового материала с целью создания новой художественной целостности, даёт право говорить о некоторых пересечениях творческого метода композиторов XX века с деятельностью барочных мастеров. Однако, эстетической нормой эпохи Барокко было «цеховое искусство», при котором принадлежность сочинения тому или иному автору была отчасти условной, а такого понятия как «авторское право», по сути, не существовало. В современном же искусстве авторство, активно действующее на уровне сочинительства, исполнительства, научной деятельности, придаёт проблеме самозаимствования статус устойчивой тенденции, требующей теоретического осмысления.

[2] В работе мы придерживаемся трактовки понятия «инструментовка», данной С. Бородавкиным: «оркестровое переложение произведения, первоначально созданного для одного или нескольких инструментов» [2, с. 67].

[3] Постановка состоялась в Монте-Карло в 2010 году. Исполнители: Аньяра Баллестерос-Силла, Джероен Вербругген, Бернис Коппьетерс, Крис Роеланд.

[4] Примерами опусов-вариантов, созданных в результате жанровой трансформации первоисточника, в музыке XX века также являются Третья и Четвёртая симфонии С. Прокофьева, которые созданы в результате творческой переработки музыкального материала оперы «Огненный ангел» и балета «Блудный сын»; «Гуцульский триптих» М. Скорика, основанный на музыке к кинофильму режиссёра С. Параджанова «Тени забытых предков», симфонии «Художник Матис» и «Гармония мира» П. Хиндемита, основанные на одноименных операх композитора и др.

[5] Первоначально, осенью 1908 года, для детей своих друзей – Жана и Мими Годебских, Равелем был написан цикл из пяти пьес для фортепиано в 4 руки. Его премьера состоялась 20 апреля 1910 года в зале Гаво в исполнении юных учениц консерватории Жанны Лелё и Женевьевы Дюрони. В 1911 году композитор оркестровал свою сюиту, и 12 января 1912 года она впервые прозвучала в Париже. В тот же год, по заказу С. Дягилева, к пяти пьесам фортепианной сюиты Равель дописал еще два номера – *Prelude* и *Danse du rouet et scune* – так на свет появился балет «Сон Флорины».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. *Л.*: Музыка, 1971. 376 с.

2. *Бородавкин С.* Оркестровый стиль и его компоненты // Музичне мистецтво і культура. Одесса: Астропринт, 2002. С. 66–74.

3. *Бородин Б.* Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... д-ра иск. М. 2006. 45 с.

4. *Жаркова В.* Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев: Автограф, 2009. 528 с.

5. *Климова В.* О феномене транскрипции: терминологический аспект. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-fenomene-transkriptsii-terminologicheskiy-aspekt.

6. Равель в зеркале своих писем / Сост. М. Жерар, Р. Шалю. *Л.*: Музыка. 1988. 248 с.

7. *Смирнова Т.* Транскрипция и её разновидности. Включение «вторичных произведений» в домровый репертуар // Проблемы музыкальной науки. 2014, № 4 (17). С. 103–108.

REFERENCES

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

2. Borodavkin S. Orkestrovyj stil' i ego komponenty [Orchestral Style and Its Components] // Muzichne mistectvo i kul'tura [Music Art and Culture]. Odessa: Astroprint Press, 2002. P. 66–74.

3. Borodin B. Fenomen fortepiannoj transkripcii: opyt kompleksnogo issledovanija: avtoref. dis. ... d-ra iskusstv [A Phenomenon of a Piano Transcription: a Comprehensive Study: Synopsis for the PhD Thesis]. Moscow. 2006. 45 p.

4. Zharkova V. Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelja (v poiskah smysla poslanija Mastera) [Walk in the World of Music by Maurice Ravel (in Search of the Meaning of the Message by Master)]. Kiev: Avtograf Press, 2009. 528 p.

5. Klimova V. O fenomene transkripcii: terminologicheskij aspekt [The Phenomenon of Transcription: Terminology Aspect]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-fenomene-transkriptsii-terminologicheskiy-aspekt.

6. Ravel' v zerkale svoih pisem / Sost. M. Zherar, R. Shalju [Ravel in the Mirror of His Letters / Editors: M. Gerard, R. Frisky]. Leningrad: Muzyka Press. 1988. 248 p.

7. Smirnova T. Transkripcija i ejo raznovidnosti. Vkljuchenie «vtorichnyh proizvedenij» v domrovyj repertuar [Transcription and Its Variants. The Inclusion of "Secondary Works" in Domra Repertoire] // Problemy muzykal'noj nauki [Music Scholarship]. 2014, № 4 (17). P. 103–108.

ОПУСЫ-ВАРИАНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. РАВЕЛЯ

В статье рассматриваются авторские транскрипции, инструментовки фортепианных сочинений, сюиты на основе театральных сочинении и киномузыки как художественные формы представления собственных ранее написанных сочинений. Являющиеся тембровыми и жанровыми версиями своих первоисточников, вновь созданные произведения функционируют в культурном пространстве как самостоятельные творения, равноценные своим праисточникам. В статье предпринята попытка определить специфику тембрового и жанрового переинтонирования собственного ранее написанного материала с позиции его воздействия на семантический план текста-источника.

В соответствии с методами работы с собственным ранее написанным материалом и степенью близости нового произведения к первоисточнику, опусы-варианты были разделены на три группы: а) версии, отличающиеся от текста-источника лишь темброво-фактурными параметрами; б) опусы, созданные в результате «усечения» и композиционной реорганизации «старого» текста; в) жанровые варианты, включающие как ранее написанный, так и новый материал.

Использован функциональный, историко-типологический, компаративный, комплексный метод анализа, задействован широкий культурологический подход.

В качестве примеров тембрового и жанрового переинтонирования собственных ранее написанных сочинений в статье проанализированы произведения М. Равеля: оркестровая версия «Паваны почившей инфанты», две оркестровые сюиты из балета «Дафнис и Хлоя» и балет «Сон Флорины». Избранный музыкальный материал рассмотрен с позиции аналитического выявления тембро-во-колористических и композиционно-драматургических средств, задействованных в формировании новой художественной целостности.

Ключевые слова: опус-вариант, транскрипция, переложение, сюита, оркестровая версия, сочинения М. Равеля.

OPUSES-VERSIONS IN M. RAVEL`S CREATIVITY

The article considers the the author's transcriptions, instrumentations of piano compositions and suites based on theatrical and film music as the artistic forms to present his previously written works. Being the versions of the original sources with the differences in timbre and genre, the newly created works gain the new function in the cultural space as independent creations equivalent to their original sources. The article makes an attempt to determine the specifics of timbre and genre re-intonation of one's own previously written material from the viewpoint of its impact on the semantic plan of the source text.

In accordance with the methods of working with the previously written material and the degree of closeness of the new work to the source, the opus versions were divided into three groups: a) versions that differ from the source text only in terms of text and texture parameters; b) opus created as a result of "truncation" and compositional reorganization of the "previous" text; c) genre variants, including both previously written and new material.

A functional, historical-typological, comparative, complex method of analysis was used, a wide culturological approach was used.

As examples of timbre and genre re-intonation of the previously written works, the article analyzes the works of M. Ravel: the orchestral version of "Pavane for a Dead Princess", two orchestral suites from the ballet "Daphnis and Chloe" and the ballet "Florina`s Dream". The selected musical material is considered from the position of an analytical identification of the timbre-color and composition-dramaturgical means involved in the formation of a new artistic integrity.

Key words: opus-versions, transcription, arrangement, suite, orchestral version, compositions by M. Ravel.

Романец Мария Сергеевна
Аспирант I года обучения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: mariaromanez@mail.ru

Romanets Mariia S.
Postgraduate student
Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: mariaromanez@mail.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40006

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

МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО КЛАССИЦИЗМА

Понятие «гармония» имеет множество аспектов и широко используется в музыкознании на протяжении всей его истории, нередко подменяя собою термин «музыка». При этом наиболее полным воплощением представлений о гармонии в сфере музыкального искусства правомерно считается музыка классицизма, все аспекты которой до настоящего времени остаются эталоном гармонии и совершенства.

В научной литературе понятие «гармония» имеет множество интерпретаций (см.: [1]), раскрывающих различные аспекты представлений человека об этом явлении. В многообразии толкований можно выявить два основных значения, имеющих непосредственное отношение к гармонии музыкальной. Прежде всего, гармония – это консонанс, единовременное звучание двух или нескольких звуков, которое воспринимается слухом как благозвучие. Второе понимание, отвечающее представлениям о гармонии основоположника диалектики Гераклита, предполагает единство и равновесие составляющих музыкальное целое противоположных сторон.

Согласно установлениям эстетики классицизма обеспечить гармонию в обоих смыслах этого слова призван разум творца, которым, в отличие от стихийной в своей творческой активности природы, обладает человек. Культ Разума – божественного и человеческого – явился ведущим принципом миропонимания XVIII века, философии Просвещения и эстетики классицизма. Мыслители Просвещения утверждали, что наличие разума возвышает человека над природой и сближает его с Богом – Высшим Разумным Началом, по законам которого существуют мир и человек. Отсюда – характерное для эпохи отождествление понятий «разумное» и «божественное» как способ самореабилитации человечества, самооценка которого катастрофически снизилась вследствие космологических новаций Коперника и его последователей.

Следуя установлениям эпохи и опираясь на возможности разума, мастера классицизма создавали образы предельно упорядоченного, гармоничного (а потому совершенного) мира. В этих целях они использовали независимые от сознания человека, наиболее объективные законы мироздания, средоточием которых, как известно, является математика. В определенном смысле искусство классицизма и математика имеют общую цель: столь различные виды деятельности устремлены к созданию идеальных (гармоничных, совершенных) объектов – научных или художественных, будь то произведение искусства, научная модель или математическая формула. В этой связи представляется правомерным и целесообразным сосредоточить внимание на рациональной составляющей искусства данного времени, рассмотреть многообразные взаимосвязи музыки и математики, позволяющие говорить о математической гармонии музыкального классицизма.

Согласно определению основоположника новоевропейского рационализма Р. Декарта, «… к математике относятся лишь все те вещи, в которых исследуются какой-либо порядок или мера, и неважно, в числах ли, или фигурах, или звездах, или звуках, в любом ли другом предмете придется отыскивать такую меру…» [2, с. 90]. В этом классическом определении четко обозначены два основных объекта математического исследования – порядок и мера. В соответствии с этими объектами складывается внутренняя структура математического знания, которая, как известно, включает два основных раздела: это арифметика, изучающая законы меры; и геометрия, изучающая принципы построения наиболее упорядоченных структур. Следовательно, названные разделы содержат информацию о независимых от сознания человека, объективно существующих и, вероятно, свыше данных человечеству законах меры и порядка. Как отмечал Декарт, «… из других известных дисциплин только арифметика и геометрия остаются не тронутыми никаким пороком лжи и недостоверности…» [2, с. 81]. Так, арифметика раскрывает законы меры – соответствия целого и его частей, то есть идеальных пропорций. Геометрия, в свою очередь, изучает упорядоченные структуры, то есть наиболее совершенные фигу-

ры и тела, которые, как правило, отвечают требованию симметрии, поскольку складываются из противоположных сторон.

Показательно, что декартову определению математики соответствует предложенное А. Лосевым определение понятия «гармония»: «Гармония – соразмерность частей и целого, слияние различных компонентов объекта в единое органическое целое. В гармонии получают внешнее проявление внутренняя упорядоченность и мера бытия» [4, с. 128]. Как видим, и здесь в центре внимания оказываются качества упорядоченности и меры, выступающие гарантами гармоничности отдельных объектов и мира в целом. Очевидное созвучие названных определений свидетельствует о глубоком родстве математики и гармонии и позволяет рассматривать математические закономерности в качестве ее основного условия. Как отмечают авторы статьи «Математика и гармония целостности», «вся математика – числовое выражение гармонии или большое обобщённое уравнение гармонии»[1]. Если математика изучает порядок и меру как таковые, то феномен гармонии (в том числе гармонии музыкальной) следует понимать как результат реализации математических закономерностей в конкретных явлениях реального мира и целостном мироздании. Отсюда – стремление мастеров музыкального классицизма проверить алгеброй гармонию, создать идеал звучания, отвечающий предельно объективным законам математики, и тем самым достичь высшего, «запредельного» совершенства.

В числе таких законов, прежде всего, следует назвать пропорции простых чисел, лежащие в основе музыкального консонанса в его совершенном и несовершенном вариантах. С древнейших времен известно, что совершенные консонансы – октава, квинта, кварта – требуют деления струны, отвечающего пропорциям простых чисел, – 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4. Открытие сопряжённости числовой и музыкальной гармонии принадлежит членам пифагорейского сообщества, акустические эксперименты которых получили широкую известность. Что же касается несовершенных консонансов, в частности терции, то две её разновидности окончательно утвердились в числе официально признанных консонансов именно в XVIII веке. Немаловажное значение при этом имело открытие Дж. Царлино, который доказал, что интервал терции, составивший впоследствии основу мелодики и гармонии классицизма, подобно совершенным консонансам, основывается на пропорциях простых чисел: её большая и малая модификации отвечают, соответственно, отношениям 4 : 5 и 5 : 6. Преобладание в музыке классицизма созвучий, имеющих в основе столь совершенные пропорции (иными словами, правильную меру), обеспечивает положительную реакцию слушателей на её звучание.

Принцип правильной пропорции пронизывает все уровни произведений музыкального классицизма, обеспечивая диатонику мелодики, благозвучие гармонии, стройность, соразмерность элементов музыкальной формы – от периода до сонатно-симфонического цикла. Следовательно, музыку классицизма можно рассматривать как звуковую реализацию законов меры, средоточием которых является арифметика.

Что же касается второго условия гармонии – требования единства противоположных сторон, то наиболее очевидным способом его реализации можно считать принцип симметрии и, в частности, симметрии зеркальной. Симметрия относится к числу основополагающих принципов геометрии: все представляющиеся совершенными (= гармоничными) геометрические структуры (в частности, круг, треугольник, квадрат, а также платоновские тела как первоэлементы мироздания) являются симметричными. Следовательно, симметрия есть ведущее средство организации, основной путь к упорядочиванию мира и его объектов. При этом симметрия включает в себя и требование меры (пропорций), ведь по своей сути зеркальная симметрия и есть результат единения соразмерных и противостоящих друг другу элементов.

Аналогичную устремленность к симметрии наблюдаем в музыке классицизма: «Классицизм как тип мышления выдвигает на первые роли такие принципы как строгая упорядоченность, уравновешенность и симметрия», – пишет Л. Кириллина [3, с. 62]. В искусстве классицизма принцип симметрии реализуется самыми разнообразными путями, причем, представить исчерпывающий их перечень чрезвычайно сложно. Наиболее ярким, можно сказать, очевидным, проявлением названного принципа является образно-интонационный контраст, лежащий в основе преобладающих в условиях классицизма музыкальных структур. «Соотношение тем перестает быть контрастом сопоставления, как это было в концертах, фантазиях, сюитах и увертюрах барокко, – оно получает значение производного контраста», – пишет С. Скребков [5, с. 217]. При этом возможность создавать контрастирующие друг другу образы во многом обеспечивает праоснова музыки классицизма – мажоро-минор или единый лад с двумя наклонениями, представляющий в единстве противоположные эмоциональные

состояния. Названный принцип определяет не только содержательный (образный), но и формальный уровень ладовой системы: в структурном отношении минорное трезвучие есть зеркальное отображение мажорного (например, C-dur и f-moll). Более того, сам звукоряд натурального минора можно рассматривать как зеркальное отображение мажорного, правда, с малой секундой между первой и второй ступенями. (Следует отметить, что происхождение минора длительное время объяснялось именно так).

Соответствующим образом, то есть зеркально симметрично по отношению к тонике, расположены и опорные ступени лада – доминанта и субдоминанта (нижняя доминанта). Очевидно, что их приоритетное положение определяет наибольшая удаленность от тоники, в результате чего доминанта и субдоминанта оказываются противоположными тоническому устою как в формальном (пространственная удаленность), так и в содержательном отношении, поскольку воспринимаются слухом как высшая степень, как предел нарастания напряжённости, требующий возвращения к основному тону. Принцип симметрии (в более широком смысле этого слова) определяет и внутреннюю структуру лада: восемь ступеней со всей очевидностью делятся на четыре устойчивые и четыре неустойчивые ступени. Кроме того, восьмиступенный лад распадается на два тетрахорда, нижний из которых тяготеет к нижней тонике, а верхний устремлен к верхней, что вновь отвечает принципу симметрии. В числе других проявлений данного принципа в музыке классицизма следует назвать приоритетное положение двух- и четырёхдольных размеров (2/4, 4/4): «В классической музыке безраздельно господствуют симметричные такты…», – отмечает Кириллина [3, с. 70]. Что же касается асимметричных размеров (например, 3/4, 6/8), то они используются мастерами классицизма значительно реже, главным образом, с целью обеспечения контраста.

Однако наиболее ярким проявлением принципа симметрии в условиях классицизма является сфера музыкального формообразования. Симметрия – чрезвычайно характерная черта классицистических форм от периода до сонатно-симфонического цикла. Если в музыке барокко значительное место занимают формы сквозного развития, а также циклические формы с произвольным количеством частей, напоминающие потенциально бесконечную последовательность, своего рода цепь, то в рамках классицизма преобладают симметричные, в частности, репризные структуры, вызывающие прямые ассоциации с правильными геометрическими фигурами. «Реприза – структурно самостоятельный раздел, утверждающий тему экспозиции и главную тональность произведения, создающий зеркально-симметричное равновесие музыкальной формы», – отмечает В. Холопова [6, с. 72].

Репризные музыкальные структуры имеют прямые аналогии в архитектуре классицизма, где принцип симметрии является обязательным требованием: памятники архитектурного классицизма неизменно тяготеют к симметричным, в частности, квадратным и кубическим структурам; асимметричный фасад, вполне приемлемый для барочных сооружений, оказывается недопустимой вольностью с точки зрения эстетики классицизма. Более того, зодчие классицизма достаточно часто используют принцип двойной симметрии, в результате чего сооружение (или архитектурный ансамбль) оказывается тождественным самому себе не в одном, а в двух измерениях: центрический план позволяет зрителю вращать их в своем воображении вокруг центральной оси. Примеры подобных сооружений получили широкую известность: Холкэм-холл (арх. У. Кент), Кедлстон-холл (арх. Р. Адам), первый проект Капитолия в Вашингтоне (арх. У. Торнтон), Старый Музей в Берлине (арх. К. Ф. Шинкель), Пантеон в Париже (арх. Ж.-Ж. Суффло), а также оставшийся незавершенным проект Казанского собора (арх. А. Воронихин) с его так и не построенной второй колоннадой и т. д.

Квадратные и кубические структуры как нельзя лучше характеризуют специфику архитектурного классицизма: квадрат имеет правильные пропорции, а также отвечает принципам не только зеркальной, но и двойной симметрии. Близкие к квадратным очертания имеют Малый Трианон (арх. Ж.-А. Габриэль), арка Этуаль (арх. Ж. Шальгрен), центральный корпус Павловского дворца (арх. Ч. Камерон), центральная башня Адмиралтейства в Санкт-Петербурге (арх. А. Захаров) и многие другие памятники классицизма. Подобная «квадратность» не в меньшей степени характерна и для музыкального классицизма: неслучайно данный термин широко используется музыковедами для характеристики различных построений классического стиля – от мотива, предложения, периода до симфонического цикла. «Квадратность», в частности, подразумевает преимущество четырёх- и восьмитактовых предложений, составляющих зеркально симметричную структуру периода – основы музыки классицизма: «Естественной нормой классической музыки при сочинении любой мелодии и почти любой простой формы (кроме полифо-

нических и фантазийных) являлась метрическая квадратность – то есть построение целого из четырёхтактовых «кирпичиков», складывающихся в структуры типа 4 + 4, 8 + 8 и т. д.», – отмечает Кириллина [3, с. 95].

Другой, не менее яркий, пример – структура ведущего «инструмента» классицизма симфонического оркестра, все более обретающая свой наиболее совершенный – четырёхэлементный, то есть квадратный состав. Барочный оркестр еще не имел столь универсальной и сбалансированной структуры: здесь существовала диспропорция между группами инструментов. Ведущую роль мастера барокко всегда отводили струнным, что же касается духовых инструментов, а также ударных (функции которых, как правило, исполнял клавесин), то им отводилась вспомогательная роль дублирования или поддержки партии струнных. В условиях музыкального классицизма ситуация кардинально изменилась: основные инструментальные группы стали самостоятельными и равнозначными, в результате чего структура оркестра обрела «квадратные» очертания.

Однако названные проявления «квадратности» не исчерпывают, на наш взгляд, проблему связей музыки классицизма с закономерностями геометрии. Музыкальные структуры, характерные для классицизма, вызывают не менее яркие ассоциации и с другими правильными геометрическими фигурами. Так, зеркально-симметричная структура периода (движение от тоники к доминанте и обратно) позволяет уподобить его движению по окружности, на что указывает и само название данной музыкальной структуры: «Термин «период» идёт от древнегреческой метрики и означает буквально «круговой ход»» [6, с. 47]. Эффект кружения воссоздает также имеющая показательное наименование форма рондо (в переводе – круг). Помимо кругообразных в музыке классицизма широко распространены трехчастные структуры (трехчастная форма, сонатное аллегро, сонатный цикл), которые демонстрируют очевидное соответствие равностороннего (или равнобедренного) треугольника.

Что же касается высшего достижения музыкального классицизма – четырёхчастного симфонического цикла, то его структура, без сомнения, имеет квадратные очертания. Хотя, учитывая почти обязательную аналогию первой и последней частей (образно-эмоциональную, интонационную, темповую, метрическую), то есть наличие черт репризности, структуру цикла с полным основанием можно понимать как своего рода синтез «квадратности» и «округлённости». А с учетом всего вышесказанного становится возможным говорить не только о «квадратности», но шире – о «геометричности» классицизма. Действительно, сонатно-симфонические циклы, представленные в творчестве мастеров музыкального классицизма, в частности, венских классиков, можно трактовать как звуковой образ единства-противоречия наиболее совершенных (= наиболее упорядоченных) геометрических структур – круга, треугольника, квадрата. Такая «геометрическая» интерпретация позволяет провести параллели с памятниками архитектурного классицизма, которые представляют собой не звуковой, а визуальный образ единения таких структур. Тем не менее, нельзя отрицать приоритетное положение квадрата в искусстве и архитектурного, и музыкального классицизма. Квадрат – своего рода лейтмотив, единый принцип, определяющий специфику этого художественного стиля. Причем, «квадратность» подразумевает не только предельную упорядоченность, геометрическую правильность структурных элементов, но и математическое совершенство пропорций целого и его частей.

Таким образом, математическая гармония музыкального классицизма имеет два основных аспекта. С одной стороны, тенденция к преобладанию основанных на правильных (арифметических) пропорциях консонантных созвучий, с другой, – стремление к образной, ладовой, структурной симметрии, позволяющее создать наиболее упорядоченные музыкальные структуры, уподобив их совершенным геометрическим фигурам, в частности, квадрату. Такими виделись мастерам классицизма пути к воссозданию звукового образа гармоничного мира, устроенного по законам Высшего и человеческого Разума.

В этой связи представляется возможным уподобить наиболее значимые достижения музыкознания рассматриваемого времени основным разделам математики: науку о гармонии – арифметике, учение о строении музыкальных форм – геометрии. Названные музыкально-математические параллели полностью отвечают умонастроению рассматриваемого времени, базирующемуся на рационализме Р. Декарта и его последователей, идеях французского Просвещения, установлениях эстетики классицизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Василенко С., Сергиенко П.* Математика и гармония целостности. URL: http://314159.ru/vasilenko/vasilenko2.htm.

2. *Декарт Р.* Правила для руководства ума: соч. в 2-х т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 77–153.

3. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.

4. *Лосев А.* Гармония. URL: http://enc-dic.com/enc_sovet/Garmonija-57129/.

5. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., Музыка, 1973. 448 с.

6. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

REFERENCES

1. *Vasilenko S., Sergienko P.* Matematika i garmonija celostnosti [Mathematics and Harmony of Integrity]. URL: http://314159.ru/vasilenko/vasilenko2.htm.

2. *Dekart R.* Pravila dlja rukovodstva uma: Works in 2 vol. [Rules for the Direction of Mind] Moscow: Mysl' Press, 1989. Vol. 1. P. 77–153.

3. *Kirillina L.* Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Vol. 2: Muzykal'nyj jazyk i principy muzykal'noj kompozicii [Classical Style in the Eighteenth – early Nineteenth-century Music. Part 2: Musical Language and Principles of Musical Composition]. Moscow: Kompozitor Press, 2007. 224 p.

4. *Losev A.* Garmonija [Harmony]. URL: http://enc-dic.com/enc_sovet/Garmonija-57129/.

5. *Skrebkov S.* Hudozhestvennye principy muzykal'nyh stilej [Artistic Principles of Music Styles]. Moscow, Muzyka Press, 1973. 448 p.

6. *Holopova V.* Formy muzykal'nyh proizvedenij [Forms of Music Works]. Saint-Petersburg: Lan' Press, 2001. 496 p.

МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО КЛАССИЦИЗМА

Понятие «гармония» имеет два основных аспекта – это правильная мера (совершенные пропорции) и порядок (совершенная структура). Стремление создать образ гармонии мироздания и его объектов наиболее полно реализовалось в искусстве классицизма, опиравшегося на рациональные способности человека.

В соответствии с установлениями своей эпохи мастера классицизма расценивали мышление как высший вид деятельности, сближающий человека с Богом. А высшим проявлением мыслительных способностей неизменно считается математика как средоточие наиболее объективных, Богом данных, закономерностей мироустройства. Два основных раздела математики изучают, соответственно, законы меры (арифметика) и наиболее упорядоченные структуры (геометрия). В этой связи математику можно считать наукой о законах гармонии, а искусство (в частности, музыку) классицизма – реализацией названных законов в материале искусства.

Опираясь на законы математики, мастера классицизма обеспечивали арифметически совершенные пропорции и геометрическую правильность создаваемых ими художественных структур. В сфере музыкального искусства преобладание консонансов, основанных на арифметических закономерностях (пропорциях простых чисел), определило благозвучие музыки классицизма. Использование принципа симметрии в области формообразования обеспечило высшую упорядоченность музыкальных структур, возможность их уподобления наиболее правильным геометрическим фигурам, в частности, квадрату. Неслучайно музыка классицизма рассматривается как наиболее значимый результат творческой активности разума в сфере музыкального искусства.

Ключевые слова: музыка, классицизм, гармония, математика, арифметика, геометрия, мера, порядок, пропорции, симметрия.

MATHEMATICAL HARMONY OF THE MUSICAL CLASSICISM

The concept of "harmony" has two main aspects, they are: right measure (perfect proportions) and order (perfect structure). The desire to create an image of harmony of the universe and its objects has realized more amply in the art of classicism, which relied on the rational abilities of the person.

In accordance with the statutes of the era, the master of classicism regarded thinking as the highest form of activity, which makes a man closer to God. And the highest manifestation of cognitive abilities has always considered to be embodied in mathematics as the focus of the most objective, God-given regularities of the world. And respectively two main sections of mathematics are the laws of measures (arithmetics) and the most ordered structure (geometry). In this regard, mathematics can be considered as the science of the laws of harmony, while the art of classicism (and particularly music) being the implementation of these laws in the material of art.

Based on the laws of mathematics, the master of classicism provided the arithmetically perfect proportions and geometric correctness to create artistic structures. In the field of music art the predominance of consonances based on arithmetic patterns (proportions of prime numbers), that determined the sweetness of the music of classicism. Using the principle of symmetry in the field of music forms provided the higher level of structuring for the musical material, as well as the possibility of their assimilation with the most correct geometric shapes, particularly square ones. It is no coincidence that the music of classicism is regarded as the most significant result of creative activity of the mind in the sphere of music art.

Keywords: music, classicism, harmony, mathematics, arithmetic, geometry, measure, order, proportion, symmetry.

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40007

Н. О. ПЕТРОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЭФФЕКТИВНЫЕ МЕТОДЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТА-ВОКАЛИСТА

По мнению ведущих специалистов в области педагогики, практика вокального исполнительства последнего десятилетия во многом опережает теоретическую рефлексию в этой сфере, а сам педагогический процесс требует более качественного методического обеспечения.

Наблюдается обострение противоречий между профессиональными критериями, определяющими творческую компетентность современных певцов, и традиционными подходами в организации учебно-воспитательной работы в этой области. Ощутимый разрыв между творческим потенциалом будущих исполнителей и процессом его реализации актуализирует проблемы поиска новых педагогических технологий, средств и методов вокальной педагогики, которые позволили бы динамично и эффективно развивать исполнительскую культуру студентов-вокалистов в условиях новой реальности.

В отечественной и зарубежной науке известно немало исследователей, которые внесли значительный вклад в развитие системы подготовки профессионального певца. Так, ещё в начале XX века большой популярностью среди педагогов-вокалистов пользовалась книга врача-ларинголога и фониатра, профессора Ф. Ф. Заседателева «Научные основы постановки голоса». В этой работе автором были сформулированы важнейшие принципы методики работы с вокалистами: среднее или свободно удерживаемое низкое положение гортани, опора звука на дыхании, звучание в высокой позиции и др.

Значительный вклад в науку о голосе внесли Ю. С. Василенко, Г. П. Стулова, М. Гарсия (Испания) и Г. Фант (Швеция). Основные проблемы формирования вокальных навыков поднимались в трудах педагогов Л. Дмитриева, А. Менабени и Н. Поляковой. Вопросами, связанными с постановкой голоса, артикуляцией, звукообразованием, дыханием, слуховыми навыками певца занимались Н. Малышева, Ф. Аникеева, Ю. Ковнер и др.

Сегодня вокальная педагогика опирается на два базовых принципа, которые служат основой регуляции и настройки голосообразующего комплекса: 1) индивидуальное развитие студента-вокалиста; 2) формирование качественного звучания голоса.

Отметим, что оба принципа практически невозможно реализовать вне использования психолого-педагогического подхода, учитывающего закономерности познавательной деятельности. Если в контексте первого (личностного) принципа используются методические приемы для формирования компетенций студентов, то реализация второго принципа связана с освоением компетенций педагога-вокалиста. Таким образом, личностно-ориентированная стратегия в комплексе с этими принципами выводит педагога и студента на сотрудничество как на главный стиль общения.

Важным функциональным фактором в процессе обучения вокалиста выступает релятивность результатов. У педагога никогда не может быть полной уверенности в истинности или ложности используемых методик развития голоса, и, зачастую, проходит несколько лет, пока у студента будет выявлена зона красивого тембра и устойчивого голосового диапазона. Механизм формирования певческого звука очень сложен и индивидуален, поскольку певческий голос меняется в течение всей жизни и зависит от большого числа факторов: психики и генетики обучаемых, их жизненного опыта и внешних условий существования.

Одна из главных проблем, встающая перед педагогом в классе сольного пения, связана

с формированием «вокальной школы» певца. С некоторой долей преувеличения можно утверждать, что методов преподавания, являющих собой симбиоз исполнительского опыта, психо-эмоционального состояния и методических установок наставника, существует столько же, сколько и педагогов-вокалистов. В этом случае, попытки создать какую-либо единообразную методическую систему воспитания вокалиста оказываются тщетными.

Тем не менее, в процессе обучения преподавателю необходимо следовать основополагающим принципам современных личностно-ориентированных педагогических технологий, а именно:

– способствовать созданию на уроках отношений партнерства, сотворчества и сотрудничества;

– целенаправленно моделировать учебно-воспитательные ситуации, сопровождаемые высоким уровнем эмоционально-творческой активности;

– содействовать формированию у студентов навыков осознанного и регулярного анализа своих достижений и недостатков, а также фиксации этапов профессионального роста.

Помимо педагогических принципов личностно-развивающего обучения студентов-вокалистов, полезно было бы использовать и основные дидактические принципы, сформулированные А. Готсдинером [1, с. 11]. Схематично их можно представить следующим образом:

1. Принцип *последовательного и систематического обучения.* Предполагает регулярность классных и домашних занятий и постепенность усложнения технических приемов в процессе развития музыкальных способностей;

2. Принцип *сознательного усвоения знаний.* Реализуется в способности подчинять весь арсенал вокальной техники художественным задачам;

3. Принцип *основательности усвоения знаний.* Направлен на осознание замечаний, высказанных преподавателем, и оптимальное применение педагогических рекомендаций в процессе самостоятельной подготовки студента – особенно в работе над новыми музыкальными сочинениями;

4. Принцип *доступности обучения.* Требует использования педагогом-вокалистом индивидуальной, понятной каждому конкретному студенту образной лексики, способной соединить эмоциональные переживания и внутренний слух обучаемого с решением исполнительских задач, подчиненных воплощению авторского замысла;

5. Принцип *наглядности обучения.* Связан с показом различных вариантов интерпретации музыкального произведения;

6. Принцип *индивидуального подхода.* Предполагает понимание и учет педагогом-вокалистом психофизиологических, возрастных и характерологических качеств личности студента-вокалиста в процессе развития комплекса его музыкальных и певческих способностей, в разработке и использовании индивидуальных способов влияния на художественную сторону его дарования.

7. Принцип *активности.* Ориентирует на интенсивную деятельности студента-вокалиста на всех ступенях его профессионального роста для достижения вокального мастерства и расцвета творческой индивидуальности.

Результативность занятий напрямую зависит от умения педагога точно формулировать учебные задачи, грамотно обозначать способы их решения и четко организовывать учебную деятельность, которая включает в себя два направления – педагогический контроль и непосредственную помощь педагога в решении выразительных и технических задач в процессе освоении художественного материала.

Современные исследователи указывают на три группы методов, позволяющих реализовать индивидуальный подход в обучении студента-вокалиста – словесные, наглядные и методы самостоятельной работы:

– *словесные методы*: разъяснение педагогом приемов вокальной техники; анализ образно-эмоциональной сферы произведения; употребление педагогом художественных ассоциаций, помогающих в определении характера звучания голоса и его тембровых свойств;

– *наглядные методы* связаны с показом педагогом звучания музыкально-художественного произведения; демонстрацией развития музыкальной фразы; иллюстрацией действия дыхательного, мышечного и артикуляционного аппаратов;

– *методы самостоятельной работы* студента предполагают: контроль со стороны педагога; прослушивание и просмотр студентами видео- и аудиозаписей выступлений выдающихся певцов; анализ учебно-исполнительской деятельности студента (участие в концертах и постановках оперной студии); посещение концертов и оперных спектаклей; осуществление записи исполнения студентом-вокалистом музыкального произведения с его последующим разбором; реферирование студентом научно-методических и исторических источников, посвященных исполнительским проблемам и творчеству известных певцов [6, с. 190].

Особого внимания заслуживает один из наиболее распространенных методов вокального обучения – *эмпирический* (репродуктивный),

который можно назвать также методом показа и подражания. Его главная максима – «Пой так, как я пою». Большинство преподавателей называют этот метод первым в своем списке. Согласно утверждению Л. Б. Дмитриева, этот метод «...в высшей степени нагляден, заразителен, доступен, заставляет интуитивно найти нужные приспособления. При этом на ученика воздействуют все возможные факторы, сигнализирующие о том, как это следует сделать: зрение, слух, эмоциональное возбуждение от услышанного хорошего звучания – всё это вдохновляет, мобилизует на преодоление сложной задачи. Этого нельзя достигнуть никакими рассказами» [3, с. 69].

Однако и здесь есть свои подводные камни. С методом «Пой так, как я пою» тесно связана одна из самых значимых проблем, возникающая в процессе профессиональной подготовки студента-вокалиста – проблема «натаскивания». Согласно мнению С. С. Скребкова [5, с. 69] и Е. Я. Либермана [4, с. 165], не следует в процессе урока демонстрировать студенту исполнительскую интонацию, поскольку в этом случае педагог мешает будущему певцу, отвращая его от собственной природы. Такой многоразовый показ исполнительской интонации, утверждает Либерман, является «натаскиванием», что негативно сказывается на индивидуальности ученика [4, с. 168], и с этим трудно не согласиться.

Метод «натаскивания» ведет к появлению штампов и угасанию индивидуальности будущего певца. Как правило, подобный подход не учитывает степени одаренности студента. Более продуктивным и целесообразным представляется метод творческой активности и самостоятельности, предложенный в свое время Л. Ауэром [4, с. 54]. В соответствии с данным методом педагогу необходимо учитывать психологические особенности познавательной деятельности студента, особенно при формировании сложных навыков. Первоначально педагог объясняет поставленные задачи, не открывая при этом путей их решения. В случае неспособности студента справиться с поиском технических приемов, наставник указывает общее направление действий, не упоминая конкретные способы. Если же студент опять пасует перед трудностями, то учитель прибегает к более подробному анализу путей достижения цели.

Заметим, что ряд психологов предлагает использовать метод семикратного повторения педагогического задания (замечания): услышанное впервые, оно может остаться незамеченным; во второй оно усваивается механически; в третий раз оно уже будит творческую мысль; в четвёртый раз допускает перенос на другие ситуации; в пятый раз осознается как фундаментальный принцип и его содержание углубляется; наконец, в шестой и седьмой раз смысл замечания педагога уже целиком усваивается студентом-вокалистом и включается в структуру индивидуального опыта. Однако надо помнить, что излишне придирчивый наставник рискует создать негативную обстановку в классе: критику в педагогическом процессе следует умело сочетать с поощрением студента. Не случайно С. В. Рахманинов советовал учитывать «три вещи. Первое – хвалить, второе – хвалить, третье – ещё раз хвалить» [2, с. 51].

Все вышеперечисленные нами методы работы со студентом-вокалистом не исключают, а дополняют друг друга, что предполагает их комплексное использование в процессе профессиональной подготовки будущего певца. Подчеркнем, что выделенные нами принципы личностно-ориентированного обучения наиболее эффективны при реализации индивидуального подхода к формированию творческой личности студента-вокалиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Готсдинер А.* Дидактические основы музыкального развития учащегося // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 2. М.: Музыка, 1980. С. 11–24.

2. *Григорьев Б.* О некоторых психологических аспектах работы педагога-музыканта // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 8. М.: Музыка, 1987. С. 44–53.

3. *Дмитриев Л.* Основы вокальной методики: учебник для студентов вузов. М.: Музыка, 1968. 675 с.

4. *Либерман Е.* Творческое отношение к авторскому тексту как педагогическая проблема // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя: сборник трудов. Вып. 68. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. 168 с.

5. *Скребков С.* Развитие слуха студентов-вокалистов // Советская музыка. 1951. № 7. С. 68–70.

6. *Сладкопевец Р.* Принципы и методы профессиональной подготовки студентов-вокалистов в процессе изучения Bell canto // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 1 (63). С. 187–193.

REFERENCES

1. *Gotsdiner A.* Didakticheskie osnovy muzykal'nogo razvitija uchashhegosja [Didactic Basics of Musical Development of Students]. Voprosy muzykal'noj pedagogiki [Issues of Musical Pedagogy]. Vol. 2. Moscow: Muzyka Press, 1980, P. 11–24.

2. *Grigor'ev B.* O nekotoryh psihologicheskih aspektah raboty pedagoga-muzykanta [Some Psychological Aspects of the Work of a Teacher-Musician]. Voprosy muzykal'noj pedagogiki [Issues of Musical Pedagogy]. Vol. 8. Moscow: Muzyka Press, 1987, P. 44–53.

3. *Dmitriev L.* Osnovy vokal'noj metodiki: uchebnik dlja studentov vuzov [Basics of Vocal Technique: Textbook for University Students]. Moscow: Muzyka Press, 1968. 675 p.

4. *Liberman E.* Tvorcheskoe otnoshenie k avtorskomu tekstu kak pedagogicheskaja problema [Creative Approach to the Author's Text as a Pedagogical Problem]. Voprosy vospitanija muzykanta-ispolnitelja: sbornik trudov. Vol. 68. [Problems of Musician-Performers` Education: Collected Works. Vol. 68]. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 1983. 168 p.

5. *Skrebkov S.* Razvitie sluha studentov-vokalistov [Development of Musical Hearing of Students Vocalists]. Sovetskaja muzyka [Soviet Music]. 1951, № 7. P. 68–70.

6. *Sladkopevec R.* Principy i metody professional'noj podgotovki studentov-vokalistov v processe izuchenija bell canto [Principles and Methods of Professional Training of Students-Vocalists in the Process of Studying Bel Canto]. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. 2015, № 1 (63). P. 187–193.

ЭФФЕКТИВНЫЕ МЕТОДЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТА-ВОКАЛИСТА

В статье рассматриваются вопросы многоаспектности профессиональной подготовки студента-вокалиста в процессе учебной деятельности. Актуальность проблематики обусловлена необходимостью теоретического обобщения результатов современной певческой практики и разработки качественного методического обеспечения для сопровождения педагогического процесса. Приводится краткий обзор научных исследований по проблемам формирования вокальных навыков, постановки голоса, артикуляции, звукообразования, дыхания, развитию слуховых навыков певца. Обозначены пути научного поиска новых педагогических технологий, средств и методов вокальной педагогики. Автор акцентирует внимание на том, что развитие вокальной педагогики невозможно без учета психофизиологических особенностей исполнителя и должно осуществляться на основе индивидуального подхода к формированию его личности. Принципы последовательного и систематического обучения, а также сознательного усвоения знаний и навыков на основе наглядности и доступности рассматриваются автором как основополагающие в современной вокальной педагогике. Отдавая должное методам самостоятельной работы студентов, автор уделяет внимание эмпирическому или репродуктивному методу, допускающему показ и подражание, предостерегая участников учебного процесса от прямого натаскивания, нивелирующего творческую индивидуальность, формирование которой и является главной целью профессиональной подготовки певца.

Ключевые слова: вокальная техника, метод вокального обучения, личностно-ориентированный подход, вокально-профессиональная подготовка.

EFFECTIVE VOCATIONAL TEACHING OF VOCAL TECHNIQUE FOR STUDENTS

The article discusses the aspects of professional training of a student–vocalist in the process of educational activity. The author appeals to this issue due to the fact that modern singing practice is in many ways ahead of theoretical reflection in this field, and the pedagogical process requires to remove the inconsistency and to achieve a high-quality methodological support A brief review of scientific research on the problems of formation of vocal skills, voice, articulation, sound formation, breathing, development of hearing skills of the singer is given. The ways of scientific search for new peda-

gogical technologies, means and methods of vocal pedagogy are marked.

The author emphasizes that the development of vocal pedagogy is impossible without taking into account the psychophysiological characteristics of the performer and should be carried out on the basis of an individual approach to the formation of his personality. Principles of consistent and systematic training, as well as the conscious assimilation of knowledge and skills on the basis of visibility and accessibility are considered by the author as fundamental in modern vocal pedagogy. Paying tribute to the methods of independent work of students, the author draws attention to the empirical or reproductive method that allows to show and imitate, to warn the participants of the educational process from direct training, to equalize the creative individuality, the formation of which is the main goal of vocational training of the singer.

Key words: vocal technique, methods of vocal training, personality-oriented approach, vocational vocal training.

Петрова Наталья Олеговна
И.о. профессора, лауреат международного конкурса,
зав. кафедрой сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: mihpetro@mail.ru

Petrova Natalia O.
Acting Professor, laureate of the International Competition
Head of the Department of Solo Singing
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: mihpetro@mail.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40008

Ф. А. РЕВЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЛЕОНИДА ИОСИФОВИЧА ИЗРАЙЛЕВИЧА

Почти четверть века прошло с тех пор, как ушёл из жизни педагог и композитор, музыкальный и общественный деятель, заслуженный деятель искусств РСФСР (1979), кавалер ордена Трудового Красного Знамени (1990), профессор (1982) Леонид Иосифович Израйлевич (1909–1993). С именем Израйлевича связана история становления кафедры духовых и ударных инструментов Ростовского государственного музыкально-педагогического института (в настоящее время Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова), где практически с первых дней его создания и до конца своей жизни (1967–1993) Леонид Иосифович возглавлял класс трубы.

Творческий путь Леонида Иосифовича Израйлевича начался в 1931 году: на 22-летнего трубача обратил внимание известный ростовский музыкальный и общественный деятель, композитор и дирижер И. К. Шапошников[1], который пригласил Леонида сразу после окончания Ростовского музыкального техникума[2] в симфонический оркестр Ростовского радио[3]. В симфоническом оркестре Леонид Израйлевич исполняет партию второй трубы, а в свободное от работы время начинает сочинять свои первые небольшие музыкальные произведения.

В 1935 году Леонид Иосифович поступает в Ленинградскую консерваторию и начинает учёбу в классе одних из лучших отечественных педагогов-трубачей того времени, учеников В. В. Вурма[4] – А. Б. Гордона[5] и А. Н. Шмидта[6]; проходит обучение в классе хорового дирижирования Н. В. Михайлова и полифонии в классе А. К. Буцкого. В 1940 году после окончания Ленинградской консерватории Израйлевич едет по распределению в молодую Тувинскую Народную Республику, где активно включается в местную культурную жизнь. В Тувинском Национальном Музыкально-драматическом театре он создаёт хор, сочиняет музыку к драматическим спектаклям, пишет концертные пьесы и марши на тувинские темы для духового оркестра, который возглавляет в качестве художественного руководителя и дирижёра. С 1944 по 1948 годы Леонид Иосифович Израйлевич трудится на посту художественного руководителя государственных филармоний Киргизской ССР и Бурятской АССР, а с 1952 по 1955 гг. возглавляет Ансамбль песни и танца Бурятской АССР.

Значительное место в жизни Израйлевича занимала и педагогическая деятельность. Сегодня его ученики являются гордостью не одного профессионального музыкального коллектива. Как педагог Израйлевич обладал исключительными профессиональными и личностными качествами. Все студенты в классе профессора были окружены отеческой заботой.

Главной заботой Леонида Иосифовича было художественное и эстетическое воспитание. Он считал, что задача педагога состоит в том, чтобы научить студента «слышать» произведение, находить верные музыкальные образы и краски. Благодаря богатому педагогическому опыту, Израйлевич успешно развивал в своих воспитанниках исполнительскую культуру, тонкий музыкальный вкус, умение и желание музицировать. Все советы Леонида Иосифовича имели огромную ценность для молодых трубачей, так как, в первую очередь, развивали системность в индивидуальных занятиях, правильное распределение репетиционного времени и, самое важное, вырабатывали исполнительскую самостоятельность, которая исключительно важна для будущей исполнительской деятельности.

В сферу научно-педагогических интересов Леонида Иосифовича Израйлевича, безусловно, входили проблемы совершенствовании исполнительских средств и овладения современными приемами игры на трубе. Профессор не создал трудов по методике обучения игре на трубе или «школы» для этого инструмента, полагая, что лучшей методикой должна быть живая работа педагога. Тем не менее, богатый педагогический и исполнительский опыт Леонида Иосифовича воплотился в сочинениях для любимого инструмента. В классе профессора Израйлевича каждый студент изучал написанные учителем этюды на киргизские темы для трубы или корнета, а наиболее талантливым и технически оснащён-

ным ученикам композитор рекомендовал свой Концерт-поэму для трубы с оркестром и «Триптих» для 3-х труб и литавр.

В настоящее время, основные педагогические принципы Леонида Иосифовича Израйлевича, его методические установки, требования и рекомендации построения учебного процесса могут быть изложены его учениками, которые посвятили свою жизнь музыкальной педагогике, обучению и воспитанию трубачей. Педагогические принципы Л. И. Израйлевича представляют собой очень понятную, правильно выстроенную систему, которая оправдывает себя и по сей день.

Огромное значение Израйлевич придавал инструктивному материалу. Изучение гамм, исполнение разнообразных упражнений и работа над этюдами составляли стройную систему ежедневных занятий и способствовали развитию технических навыков и умений молодых трубачей. Профессор считал, что ежедневная, кропотливая работа над гаммами и арпеджио из трезвучий и септаккордов является основой технической подготовки трубача.

Леонид Иосифович учитывал индивидуальные способности каждого своего воспитанника и очень гибко подходил к выбору инструктивного материала. Он никогда строго не придерживался одной «школы» и не отдавал предпочтение этюдам одного автора. Однако всё же наиболее приоритетной для Израйлевича на все времена была «Школа» Жана Батиста Арбана. Этюды он всегда предлагал из сборников А. Вурма, В. Брандта, С. Болотина, Д. Гинецинского, О. Бёме, В. Щёлокова, Э. Тронье, но на выбор студентов. Если же кто-то лукавил, выбирая заведомо облегчённый музыкальный материал, или не мог самостоятельно определиться, профессор сам рекомендовал необходимые для изучения произведения. Часто выбор попадал на этюды французских авторов и выдающихся исполнителей трубачей – Ж. Мэра и Ж. Б. Арбана.

Композитор с первых уроков готовил своих студентов к работе в оркестре и настоятельно требовал постоянного совершенствования навыков чтения нот с листа и транспонирования. Для этих целей он рекомендовал лёгкие подвижные пьесы, выписки из оркестровых партий и несложные этюды С. Баласаняна, В. Вурма, А. Иогансона, Л. Чумова и многие другие. Леонид Иосифович всегда повторял, что этюдов много не бывает и играть их необходимо ежедневно на протяжении всей исполнительской деятельности. Предпочтение же профессором отдавалось этюдам, способствующим развитию губного аппарата, его выносливости и гибкости, этюдам, развивающим исполнительское дыхание, тембр звука, а также этюдам, насыщенным штриховым разнообразием. Израйлевич неустанно повторял, что все технические приёмы обусловлены музыкальной выразительностью и постоянно заострял внимание своих воспитанников на том, что работу над этюдами надо рассматривать, как изучение сольных пьес.

Большую часть учебного времени профессор уделял развитию высокой культуры звука. Считал важным для трубача овладение приемом вибрато, обогащающим звук и способным придавать ему волнующий оттенок. В тоже время профессор указывал, что применение вибрато крайне нежелательно, а порой даже недопустимо в оркестровой и ансамблевой практике.

Особое место в классе трубы профессора Израйлевича занимал художественный материал, включающий оригинальные произведения крупной формы (концерты, концертино, сонаты, сонатины), небольшие пьесы и мастерские авторские переложения произведений для других музыкальных инструментов. Основу концертного репертуара в классе трубы профессора Израйлевича составляли не только лучшие образцы русской, советской и зарубежной музыкальной классики, но и сочинения современных композиторов. Произведения подбирались с учетом индивидуальных способностей каждого ученика и обязательно по принципу от простого к сложному, где просто не значило легко.

Наряду с совершенствованием исполнительского мастерства студентов своего класса, Леонид Иосифович придавал огромное значение их художественному воспитанию, формированию эстетических взглядов, овладению различными стилевыми направлениями, которые необходимы для раскрытия содержания музыкальных произведений различных эпох. Планомерно, начиная с изучения музыки эпохи барокко, профессор подбирал произведения малой и крупной формы, которые способствовали развитию у молодых трубачей их музыкальности, исполнительского вкуса, общего кругозора и в конечном итоге профессионализма. Используя такие переложения для трубы, как концерты Т. Альбинони, А. Вивальди, Ф. Верачини, сонаты Р. Валентино, Д. Тартини, К. Тессарини, Г. Ф. Генделя, оригинальные произведения для трубы Г. Перселла, Г. Ф. Телемана, и, конечно же, самый популярный трубный репертуар—концерты И. Гайдна, И. Гуммеля, А. Арутюняна, С. Василенко, А. Гедике, А. Томази, А. Жоливе и многие другие, Л. И. Израйлевич постоянно заботился о повышении профессионального исполнительского мастерства своих студентов. И конечно же особое место в концертном репертуаре, изучаемом в классе профессора Израйлевича, занимал его Концерт-поэма для трубы с оркестром.

Большое значение профессор Израйлевич придавал важности публичных выступлений, считая, что именно выступления на публике способствуют подведению итогов ежедневной работы каждого исполнителя. Все организационные вопросы по проведению концертов, оформление и заказ афиш, приглашение гостей, обеспечение рекламы на радио он возлагал непосредственно на себя. Сам же выступал и как ведущий-музыковед.

Леонид Иосифович не только учил музыке и технологии, он был отличным воспитателем. Молодые трубачи, поступившие в класс профессора Израйлевича, с первых дней обучения попадали под воздействие воспитательной силы большого педагога, музыканта и незаурядной личности. Леонид Иосифович владел неописуемой силой внушения, он воспитывал в своих учениках не только достоинство музыканта, а также высокое чувство гражданской ответственности. Любовь к своим ученикам, которым он дарил доброту и повседневную заботу, отдавая частицу своего сердца, была главным качеством этого выдающегося педагога, музыканта и гражданина.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Шапошников Илья Калустович* (имя при рождении – Папахчян Егиа Галустович (1895–1953) – советский композитор и дирижёр. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1952). В 1925–1941 музыкальный руководитель Ростовского радиовещания, дирижёр симфонического оркестра Ростовского радиокомитета, в 1944–1953 председатель правления Ростовского отделения Союза композиторов РСФСР, дирижёр симфонического оркестра Ростовской филармонии [2], [5].

[2] Из личных бесед с Леонидом Иосифовичем Израйлевичем.

[3] Симфонический оркестр Ростовского радио работал с осени 1930 года по июнь 1941 [5].

[4] *Вурм Василий (Вильгельм) Васильевич* (1826–1904) – трубач, корнетист, педагог, дирижер, композитор. Концертант-солист, солист оркестров Петербургских императорских театров. В 1868–1904 годах преподавал в Петербургской консерватории (с 1879 года – профессор). Автор «Школы для корнет-а-пистона, кавалерийской трубы и сигнального рожка», большого количества маршей для военного оркестра, упражнений и этюдов для корнет-а-пистона [1, с. 61].

[5] *Гордон Александр Бернгардович* (1867–1942) – трубач-виртуоз, дирижер, композитор, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1937), крупнейший представитель Ленинградской школы игры на трубе. В 1895–1942 преподавал в Петербургской (Петроградской – Ленинградской) консерватории (с 1910 года – профессор). Создатель большого количества оркестровых пьес, маршей и танцевальной музыки, ряда ценных учебный пособий для трубы, около 200 этюдов для трубы и корнет-а-пистона, 14 больших этюдов, автор переложения 20 этюдов Крейслера, сборников этюдов-фантазий и характерных мелодических этюдов для трубы. [1, с. 72–73].

[6] *Шмидт Александр Николаевич* (1889–1955) – трубач, педагог. В 1915–1946 годы – солист заслуженного коллектива РСФСР симфонического оркестра Ленинградской филармонии. В. А. Шмидт – первый исполнитель сольной партии трубы (15 октября 1933 года) Концерта № 1 для фортепиано, струнного оркестра и трубы Д. Шостаковича, партию солирующего фортепиано исполнял автор. В 1937–1953 годы преподавал в Ленинградской консерватории (с 1940 – доцент; с 1948 – профессор). [1, с. 321–322].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Болотин С.* Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Радуница, 1995. 358 с.

2. Дирижер и композитор Илья Шапошников. URL: http://rslovar.com/content/дирижёр-и-композитор-илья-шапошников.

3. Национальный музыкально-драматический театр Республики Тыва имени Виктора Кок-оола. URL: http://theatre-tuva.ru/index.php/page/44.

4. *Норбу В.* От трубача до генерала // Еженедельник Центр Азии. № 22, 2010.

5. *Смирнов В.* Донская волна в эфире. URL: http://www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m15/3/art.aspx?art_id=251

6. *Смирнов В.* На донской волне: Очерки истории Ростовского радио. Время. Программы. Люди. 1925–2000: монография. Ростов н/Д: Старые русские. 2000. 208 с.

REFERENCES

1. *Bolotin S*. Entsiklopedicheskii biograficheskii slovar' muzykantov-ispolnitelei na dukhovykh instrumentakh. Izd. 2-e, dop. i pererab [Encyclopedic Biographical Dictionary of Musicians – Performers on Wind Instruments. Ed. 2-e, Rev. and additional]. Moscow: Radunitsa Press, 1995. 358 p.

2. Dirizher i kompozitor Il'ia Shaposhnikov [Conductor and Composer Ilya Shaposhnikov]. URL: http://rslovar.com/content/dirizher-i-kompozitor-il'ia-shaposhnikov.

3. Natsional'nyi muzykal'no-dramaticheskii teatr Respubliki Tyva imeni Viktora Kok-oola [Victor Kok-ool National Musical Drama Theatre of the Republic of Tyva]. URL: http://theatre-tuva.ru/index.php/page/44.

4. *Norbu V*. Ot trubacha do generala [From Trumpeter to General] // Ezhenedel'nik Tsentr Azii [Center of Asia]. № 22, 2010.

5. *Smirnov V*. Donskaia volna v efire [Don Wave in Broadcast]. URL: http://www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m15/3/art.aspx?art_id=251

6. *Smirnov V.* Na donskoi volne: Ocherki istorii Rostovskogo radio. Vremia. Programmy. Liudi. 1925–2000: monografiia [On the Don Wave: Essays on the History of the Rostov Radio. Time. Programs. People.1925–2000: Monograph]. Rostov-on-Don: Starye russkie Press. 2000. 208 p.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЛЕОНИДА ИОСИФОВИЧА ИЗРАЙЛЕВИЧА

Статья посвящена раскрытию педагогических принципов первого профессора кафедры духовых и ударных инструментов Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, Леонида Иосифовича Израйлевича. Будучи учеником Израйлевича, автор приводит факты, почерпнутые из личных бесед с композитором, освещает наиболее важные этапы творческого пути пройденного своим педагогом. В статье дается краткая биографическая справка об учителях самого Израйлевича и других музыкальных деятелях, непосредственно повлиявших на судьбу композитора и сформировавших его музыкантские профессиональные качества. Анализируются основные педагогические методы и приемы в деятельности профессора Израйлевича по подготовке профессиональных трубачей. Приводятся примеры индивидуального подхода к ученикам, акцентируется внимание на репертуарной политике педагога, некоторых инструктивных приемах обучения, в частности гаммах и арпеджио по септаккордам, приемах звукоизвлечения, например вибрато. Автор считает, что педагогические подходы и эстетические взгляды Л. И. Израйлевича, в целом базируются на лучших традициях отечественной духовой исполнительской школы. Жизнеспособность и плодотворность педагогических методов Израйлевича доказывает многолетний педагогический опыт автора статьи. Настоящая статья явилась не только исследовательской работой, но и написана в дань глубокого уважения, сердечного тепла, благодарности и доброй памяти автора к своему учителю.

Ключевые слова: Леонид Иосифович Израйлевич, профессор, педагог, учитель, труба, инструктивный материал, гаммы, этюды, концертный репертуар, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.

PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF LEONID IOSIFOVICH ISRAILEVICH

The article is devoted to pedagogical activity of Leonid I. Izraelevich, who was the first professor of wind and percussion instruments at Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire. Being a student of Izrailevich, the author gives the facts, drawn from personal conversations with the composer, highlights the most important stages of the creative path passed by his teacher. The article gives a brief biographical note about the teachers of Izrailevich himself and other musicians who directly influenced the composer's fate and formed his musician professional qualities. The main pedagogical methods and methods in the activity of Professor Izrailevich for training professional trumpeters are analyzed. Examples of individual approach to pupils are given, attention is focused on the repertoire policy of

the teacher, some instructive teaching methods, in particular, scales and arpeggios on seventh chords, sound reception methods, for example vibrato. The author believes that the pedagogical approaches and aesthetic views of L. I. Izrailevich are generally based on the best traditions of the national wind performing school. The vitality and fruitfulness of Izrailevich's pedagogical methods is proved by the author's many years pedagogical experience. This article was not only a research paper, but also written in tribute to the deep respect, warmth, gratitude and the author's kind memory to his teacher.

Keywords: Leonid Iosifovich Izrailevich, Professor, educator, teacher, trumpet, guidance material, scales, etudes, concert repertoire, Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire.

Ревенко Федор Александрович
Профессор кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: oknever65@mail.ru

Revenko Feodor A.
Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002 Rostov-on-Don
e-mail: oknever65@mail.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40009

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

ФОРМИРОВАНИЕ РЕПЕРТУАРА НАРОДНОГО ПЕВЦА

Одним из главных вопросов сольного народно-певческого исполнительства на современном этапе развития является вопрос формирования репертуара народного певца. На эстраде немало вокалистов, которые пользуются стандартным набором популярных песен и неохотно расширяют и обогащают свой сценический репертуар, что является существенным препятствием для формирования яркой индивидуальности. Практика нередко демонстрирует отсутствие у исполнителей вкуса, творческого мышления, общей культуры и непонимание ими специфики народного песнетворчества. Проблема синтеза музыки, слова и хореографии также весьма актуальна для солиста.

В связи с этим, возникают вопросы, как петь, оставаясь современным и понятным, органично сочетать самобытность исполнения с глубиной содержания, производить достойное впечатление на слушателя. Именно поэтому и появляется необходимость формировать репертуар с их учётом.

На наш взгляд, наибольшее влияние на этот процесс, оказывает образование: ведь при правильном воспитании солистов, мы можем быть уверены в их дальнейшем успешном профессиональном будущем. Перед педагогами стоит важнейшая задача: не только привить учащемуся навыки правильной вокализации, дыхания, соединения регистров, диалектного произношения, но и воспитать образованного и музыкально грамотного человека, ориентированного в современном народно-песенном и авторском репертуаре, умеющего отбирать и интерпретировать произведения для своего типа голоса, составлять концертные программы, способного анализировать и подвергать критическому анализу собственное исполнение. Задача автора статьи – выявить ключевые моменты, связанные с формированием репертуара народного певца, привлечь внимание коллег к предмету обсуждения.

Установка гнесинской вокальной школы на универсальную подготовку певцов к профессиональной певческой деятельности является наиболее плодотворной по содержанию и последовательной по форме. Обучение нацелено на концертное исполнение народных песен, авторских сочинений и предполагает планомерное, регулярное пополнение репертуара. Стимулом для его обновления должны стать экзаменационные выступления, концерты, конкурсы, фестивали. При создании концертных и экзаменационных программ необходимо руководствоваться критериями стилистического единства, одновременно с этим избирая произведения разнохарактерные, контрастные, противоположные в тембровом, фактурном, темповом и других отношениях.

Тщательно отобранный репертуар через структуру музыкального материала способствует нахождению интонационной правдивости, эстетически приемлемых жестов, поз, мимики, создаёт единый цельный художественный образ певца-ученика. В связи с активной концертно-исполнительской деятельностью студентов, в классе ведётся работа над формированием учебного репертуара, позволяющего наиболее ярко раскрыть профессиональные качества обучающихся. При подборе материала обязательно учитываются индивидуальные особенности музыкального развития ученика: его голосовые данные (тембр, диапазон), технические и артистические возможности. Наряду с этим в выборе произведений принимаются в расчёт сценические законы, основой действия которых является драматическая игра, требующая перевоплощения артиста. Кроме того, пению на публике способствует обладание определенными чертами характера (умение регулировать психологическое состояние, способность к перевоплощению, сценическое обаяние, заразительность и убедительность), играющими решающую роль в достижении успеха, так как присутствие зрителя обусловлено необходимостью его заинтересовать, вовлекать в процесс. Индивидуально подобранный материал, учитывающий психологические особенности личности ученика, помогут ему познать себя: увидеть свои недостатки для дальнейшей работы над ними, понять свои сильные стороны и уметь их преподнести. «Точно найденная репертуарная линия придаст учебно-воспитательному процессу целенаправленный характер, обеспечит единство формы и содержания» [12, с. 8].

Основу репертуара класса сольного пения составляют народные песни и авторские произведения (в том числе обработки и аранжировки источников), соответствующие уровню подготовки студентов данной специальности, способствующие формированию и развитию профессиональных исполнительских умений и навыков. Критерием их отбора служит значимость для развития вокально-исполнительских возможностей певца и создания его индивидуального сценического облика. Содержание произведений (их смысл, сюжет, тема) раскрывается в процессе совместной работы студента, педагога и концертмейстера. При разучивании произведений необходимо соблюдение принципов «от простого к сложному», «постепенности и последовательности в овладении техническими навыками исполнения и развития творческих способностей» [12, с. 7]. На ранних этапах обучения в плане должны быть произведения, которые позволяют устранить некоторые сформированные прежде певческие недостатки. Следует отбирать материал, способствующий нахождению, выработке и закреплению правильного звукоизвлечения и голосоведения, решающий конкретные учебно-воспитательные задачи (формировать мировоззрение студента, его художественный вкус), дающий возможность перейти к более сложным произведениям. При отборе материала необходимо учитывать его **доступность:** технические трудности музыкальных произведений должны соответствовать исполнительским возможностям и психологическому развитию учащегося, раскрытию его творческой индивидуальности. Полезно разучивать общеизвестные песни, пользующиеся популярностью у слушателей. Это также стимулирует интерес к творчеству. «Разучивание произведений средней сложности, с одной стороны, ощутимо развивает творческие способности певцов, с другой – помогает стабилизировать и укрепить приобретённые навыки» [12, с. 7–8].

Важнейшим принципом в отборе учебного материала, по мнению Л. В. Шаминой является **художественная ценность** произведений, предполагающая учёт музыкально-поэтической стилистики, глубины содержания, идейной значимости и совершенства формы. Исполнение образцов фольклора позволит студенту познакомиться с особенностями строения песен старинного и позднего пластов. С. К. Игнатьева так же полагает, что «репертуар народного певца должен быть тесно связан с фольклором». Народные песни любого жанра «в большинстве своём, имеют высокую художественную ценность» оказывают на исполнителя прекрасное эмоционально-психологическое воздействие [4, с. 53], помогают ему овладеть различными типами интонирования и раскрывают для певца особенности музыкального диалекта, придающего концертному исполнению своеобразие. Петь фольклорные произведения чрезвычайно сложно и ответственно. С точки зрения Т. Георгиевской, весьма нелегко освоить традиционную культуру «снаружи», укорениться в ней, не имея традиционного воспитания, но, тем не менее, необходимость в этом остро ощущается [3]. Исполнение «оригинальных и малоизвестных вариантов народных песен даст возможность <…> обрести своё неповторимое творческое лицо».

Освоение свадебных, хороводных и плясовых песен предусмотрено учебной программой преимущественно на младших курсах. Их пение оказывает положительное влияние на развитие вокальных возможностей певца. Данные произведения позволяют солисту закрепить умение находить к каждой песне верный тип интонирования и артикуляции, от которого зависит характер исполняемого материала, экономично расходовать дыхание, натренировать дикцию, выработать вокально-слуховую и нервно-мышечную координацию. Хороводные и плясовые песни, неразрывно связанные с действием и хореографией, усиливают эмоциональную атмосферу поведения исполнителей. Вследствие этого студентам чрезвычайно важно владеть не только навыками сольного пения, но и сценическими танцевальными движениями. Поворот головы, выражение глаз, мимика и жесты – важные детали артистизма.

Понимание стиля, характера и манеры исполнения в процессе обучения песен любого жанра даёт возможность создать на сцене естественный правдивый образ. Существенным дополнением к его воплощению являются соответствующие декорации и костюмы.

Пение частушек, кажущихся на первый взгляд простым и доступным жанром, исходя из народной традиции, предполагает реализацию «самой боевой, уверенной, голосистой мастерицей», обладающей смелым характером, яркой индивидуальностью. «Профессиональный исполнитель призван продолжить и развить сольную народно-певческую традицию, заложенную прежними поколениями» [4, с. 57]. Частушка привлекает своей интонационной и ладовой самобытностью, отличается от других жанров лаконичностью высказывания, чёткостью мысли, экспрессией, индивидуальностью исполнения. Её главное назначение не в описании тех или иных жизненных ситуаций, а в выражении определённого отношения к ним. Данный жанр

тесно связан с сопровождающим его наигрышем (в большинстве случаев балалаечным или гармошечным). Последний может играть ведущую роль, а вокалист речитативом или говорком ему подпевать. От умелой игры аккомпаниатора во многом зависит успех номера на сцене. Варьируя и украшая основную тему мелодическими фигурациями в отыгрышах, он даёт возможность солисту находить новые средства выразительности для выявления индивидуальных возможностей голоса, между вступлениями проявить своё умение в навыках сценического движения и танца. Здесь необходимо отрабатывать вместе каждую мизансцену, каждую проходку, вплоть до поклона. Для исполнения частушек нужна особая уверенность в себе, волевой характер, естественность и непринуждённость, готовность к творческой импровизации в пении и хореографии (специальные «проходки», «дроби», «шаги»). Основная задача вокалиста – установить прочный контакт со зрителем, захватить его внимание с первых секунд выступления.

Для достижения определённого роста исполнительского мастерства необходимо отбирать «произведения усложнённой музыкальной структуры, которые рассчитаны на долговременное освоение, постепенное «впевание» [12, с. 8]. Преодолевая содержащиеся певческие трудности, солист получает вокально-технические навыки, от которых зависит перспектива его дальнейшего профессионального саморазвития. На старших курсах предпочтение отдано исполнению протяжных и лироэпических песен, в мелодическом рисунке которых встречаются широкие ходы на сексту, септиму, октаву; широта внутрислоговых распевов, сочетающихся с речевыми вставными возгласами «эх», «ох», «ой да» и свободным речитативом. Динамическая яркость, максимальная выразительность, красота интонации особенно характерны для данных произведений. Именно в лирике, «как ни в каком другом песенном жанре, проявилась *вокальная* способность народа» [10, с. 94]. Данный материал требует особого певческого мастерства: владения кантиленой, отчётливой дикцией, навыками импровизации. Он способствует формированию глубокого певческого дыхания и мягкой атаки звука, художественно-ассоциативного мышления. Песни-романсы широкого диапазона также следует отнести к произведениям повышенной сложности.

Оригинальные сочинения, а равно как обработки и аранжировки для народного голоса (В. Беляева, В. Гаврилина, Н. Дербенко, Ю. Зацарного, В. Калистратова, В. Кикты, А. Ларина, Т. Чудовой, Р. Щедрина и др.) представляется возможным исполнять на старших курсах, когда студенты уже приобрели необходимые певческие умения и готовы к освоению этого вокального материала. Сегодня не обойтись без авторского репертуара, который «требует более совершенной вокальной техники, владения иными вокально-техническими средствами и приёмами формотворчества» [10, с. 121]. «Народный голос стал восприниматься акустически объёмнее, расширился его диапазон (благодаря соединению регистров), увеличилась проточность и обертоновое наполнение гласных, звук приобрёл не только акустическую полноту, но и техническую подвижность, гибкость, виртуозность» [10, с. 61–62]. «Погружение в структуру композиторского мышления, в систему выразительных средств музыки письменной традиции, подготавливает певцов к более масштабному мышлению, к самостоятельной творческой деятельности» [1, с. 60–61]. В ходе освоения музыки профессиональных композиторов совершенствуется музыкальный интонационный слух исполнителя, расширяется его профессионально-творческий потенциал.

Учебная программа предусматривает создание студентами собственных вариантов исполнения народных песен с учётом региональных и специфических исполнительских особенностей. Подбирая произведения, вокалист зачастую вынужден приспосабливать их к своим возможностям. Интерпретация способствует активизации мышления ученика и развитию в полной мере его музыкальных способностей, «предполагает высокую степень профессионального мастерства, позволяющего исполнителю быть независимым от техники, свободным в своих художественных предпочтениях, оценках и оригинальным в передаче народной характерности» [10, с. 191]. Такая работа позволяет будущим профессиональным певцам «приобрести соответствующий опыт, прививает художественный вкус и чувство меры в работе с фольклорным материалом» [10, с. 182]. «Стремление к исполнению оригинальных и малоизвестных вариантов народных песен даст возможность <…> обрести своё неповторимое творческое лицо» [12, с. 7], «потенциальная готовность „осовремениться“ (при сохранении коренных признаков) помогает традиции не только жить, но и плодоносить» [8, с. 46]. К этому процессу нужно подходить разумно. Создавая свою версию, доступную для восприятия современного слушателя, необходимо стараться не искажать традицию до неузнаваемости.

В выборе произведений нельзя не учитывать важную роль аккомпанемента, являющегося

опорой для солиста, его гармонической основой и фактурным обрамлением. В процессе совместной работы у певца вырабатываются такие качества как умение слышать партнера, согласовывать с ним свои действия, ясно представлять конечный вариант произведения. Владение студента каким-либо инструментом значительно обогащает звучание голоса.

Обязательным является включение в репертуар песен без сопровождения, что свойственно русскому народному вокальному искусству. Пение a cappella, по мнению Л. В. Шаминой, «требует высокой исполнительской культуры, технического мастерства; оно оказывает сильное эмоционально-художественное воздействие не только на слушателей, но и на самих поющих» [11, с. 139]. Только через обновление и пополнение материала можно решить задачу репертуара, «неуклонно развивать и совершенствовать музыкально-образное мышление <…> творческую активность» [11, с. 137].

Источниками формирования репертуара современного народного певца могут быть сборники: «Репертуар народного певца» (сост. Л. В. Шамина), «Русские песни из репертуара Л. Руслановой» (сост. Н. Кольцов), многочисленные издания полевых записей фольклористов, а также произведения, исполнявшиеся выдающимися певицами XX века и современными исполнительницами.

Таким образом, тщательный подбор репертуара в классе сольного пения, безусловно, играет положительную роль в становлении народного певца и готовит его не только к Государственному экзамену по специальности, но и к дальнейшей профессиональной концертной деятельности. Отбирая, осваивая традиционные и авторские произведения, оригинальные обработки и аранжировки, используя современный музыкальный язык, обучающийся приобретает соответствующий опыт: способность анализировать, систематизировать исполняемый репертуар, накапливать и расширять репертуарный багаж, в том числе путём создания собственных обработок фольклорного материала.

Кроме того, репертуар, «являясь исходной точкой и важной движущей силой» в учебном процессе, выполняет функции нравственно-эстетического воспитания и музыкального образования студентов. Выбирая певческий материал, необходимо: включать в репертуар произведения, обладающие высокой художественной ценностью; принимать во внимание индивидуальные особенности музыкального развития ученика – его голосовые данные, технические и артистические возможности; отбирать произведения разнообразные, по тематике, по жанрам и характеру исполнения; учитывать особенности фольклорных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бурлаков В.* Современные проблемы русского народного пения // Памяти Л. Л. Христиансена: сб. статей. М.: Композитор, 2010. С. 59–61.

2. *Бурлаков В.* Сущность и специфика преподавания курса «Современный репертуар народного певца» // Народно-певческое образование в России: сборник материалов научно-практических конференций. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. С. 179–182.

3. *Георгиевская Т.* Русские духовные стихи: исполнительство и бытование URL: http://soundball.ru/article_duh_stih.htm.

4. *Игнатьева С.* Репертуар народного певца и его значение для раскрытия творческой индивидуальности исполнителя // Народно-певческое образование в России: проблемы и пути развития. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. С. 53–57.

5. *Маркова Л. В., Шамина, Л. В.* Режиссура народной песни: методическое пособие. М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1984. 59 с.

6. *Мешко Н.* Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения народному пению: в 2 ч. М.: Луч, 2007. Ч. 2. 126 с.

7. Народно-певческое образование в России: сборник материалов научно-практических конференций. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. 224 с.

8. *Пашкина Е.* О природе фольклорного песнетворчества и его воплощении на сцене // Народно-певческое образование в России: проблемы и пути развития. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. С. 44–53.

9. Русские песенницы наших дней / Народные певцы и музыканты. ред.-сост. В. С. Виноградов. М.: Советский композитор, 1988. 240 с.

10. *Шамина Л.* Основы народно-певческой педагогики: учебное пособие. М.: Графика, 2010. 202 с.

11. *Шамина Л.* Работа с самодеятельным хоровым коллективом. М.: Музыка, 1981. 174 с.

12. *Шамина Л., Браз С., Медведева М., Куприянова Л.* Специфика учебно-воспитательной работы в фольклорных певческих коллективах: методическое пособие. М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1984. 103 с.

REFERENCES

1. *Burlakov V*. Sovremennye problemy russkogo narodnogo penija [Contemporary Problems of the Russian Folk Singing] // Pamjati L. L. Hristiansena: sb. statej [To the Memory of L. L. Christiansen: Collection of Articles]. Moscow: Kompozitor Press, 2010. P. 59–61.

2. *Burlakov V.* Sushhnost' i specifika prepodavanija kursa «Sovremennyj repertuar narodnogo pevca» [The Essence and Specifics of Teaching the Course "Contemporary Repertoire of the Folk Singer"] // Narodno-pevcheskoe obrazovanie v Rossii: sbornik materialov nauchno-prakticheskih konferencij [Folk-singing Education in Russia: Proceedings of Scientific-Practical Conferences]. Moscow: State Republican Center for Russian Folklore, 2009. P. 179–182.

3. *Georgievskaja T*. Russkie duhovnye stihi: ispolnitel'stvo i bytovanie [Russian Spiritual Verses: Performance and Existence] URL: http://soundball.ru/article_duh_stih.htm

4. *Ignat'eva S.* Repertuar narodnogo pevca i ego znachenie dlja raskrytija tvorcheskoj tindividual'nosti ispolnitelja [A Repertoire of a Folk Singer and Its Importance for the Revealing of the Creativity of a Musician] // Narodno-pevcheskoe obrazovanie v Rossii: problemy i puti razvitija [Folk-Singing Education in Russia: Problems and Ways of Development]. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 1998. P. 53–57.

5. *Markova L., Shamina, L.* Rezhissura narodnoj pesni: Metodicheskoe posobie [Stage Direction of a Folk Song: Methodological Guide]. Moscow: All-Union Research Center of Folklore and Cultural and Educational Work, 1984. 59 p.

6. *Meshko N*. Iskusstvo narodnogo penija: prakticheskoe rukovodstvo i metodika obuchenija narodnomu peniju: v 2 ch. [The Art of Folk Singing: a Practical Guide and Methods of Teaching Folk Singing, in 2 Vol.]. Moscow: Luch Press, 2007. Vol. 2. 126 p.

7. Narodno-pevcheskoe obrazovanie v Rossii: sbornik materialov nauchno-prakticheskih konferencij [Folk-singing Education in Russia: Proceedings of Scientific-Practical Conferences]. Moscow: State Republican Center of Russian Folklore, 2009. 224 p.

8. *Pashkina E*. O prirode fol'klornogo pesnetvorchestva i ego voploshhenii na scene [To the Issue of the Nature of Folk Song Creation and Its Realization on the Stage] // Narodno-pevcheskoe obrazovanie v Rossii: problemy i puti razvitija [Folk Singing Education in Russia: Problems and Ways of Development]. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 1998. P. 44–53.

9. Russkie pesennicy nashih dnej [Russian Female Folk Singers of Our Days] // V. S. Vinogradov / Narodnye pevcy i muzykanty [Folk Singers and Musicians]. Moscow: Sovetskij kompozitor Press. 1988. 240 p.

10. *Shamina L.* Osnovy narodno-pevcheskoj pedagogiki: uchebnoe posobie [Basics of Solk-Singing Pedagogy: Textbook]. M.: Grafika Press, 2010. 202 p.

11. *Shamina L.* Rabota s samodejatel'nym horovym kollektivom [Work with an Amateur Choir]. Moscow: Muzyka Press, 1981. 174 p.

12. *Shamina L., Braz S., Medvedeva M., Kuprijanova L.* Specifika uchebno-vospitatel'noj raboty v fol'klornyh pevcheskih kollektivah: metodicheskoe posobie [Specificity of Educational Work in Folk Singing Groups: Methodological Guide]. Moscow: All-Union Research Center for Folklore and Cultural and Educational Work, 1984. 103 p.

ФОРМИРОВАНИЕ РЕПЕРТУАРА НАРОДНОГО ПЕВЦА

В статье рассматриваются вопросы современного народно-певческого репертуара солиста. Излагаются принципы отбора учебного материала, с точки зрения его значимости для развития вокально-исполнительских возможностей и создания индивидуального сценического облика певца. Обосновывается важность изучения фольклора (фундамента репертуарного багажа), имеющего высокую художественную ценность, и авторских произведений, требующих более совершенной вокальной техники, владения иными певческими, техническими средствами и приёмами. В статье сформулированы основные положения репертуарной политики отделения сольного народного пения Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Анализируются некоторые теоретические аспекты, связанные с практикой применения народных песен разных жанров, обработок и аранжировок, а также авторских произведений в учебном процессе.

Ключевые слова: вокальное произведение, исполнитель, концертное выступление, певческие умения и навыки, репертуар, творческая деятельность.

FORMATION OF THE FOLK-SINGER'S REPERTOIRE

The article examines the questions regarding to the contemporary folk-singing soloist's repertoire. The principles of selection of educational material are outlined in respect to its importance for the development of vocal-performing abilities and the creation of an individual stage image of a singer. The article justifies the importance of studying folklore (the basis of the repertoire), which has a high artistic value, and substantiates the significance of author's works, which require more perfect vocal technique and possession of other singing methods. The article outlines the main provisions of the repertory policy at the Department of Solo Folk Singing of the Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire. The article analyzes some theoretical aspects related to the practice of folk songs of different genres and arrangements, as well as author's works being used in the teaching process.

Keywords: vocal composition, performer, concert performance, singing skills and abilities, repertoire, creative activity.

Муттер Надежда Васильевна
и. о. доцента кафедры хорового дирижирования
отделения сольного народного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344022, Ростов-на-Дону
e-mail: nvmut@mail.ru

Mutter Nadezhda V.
acting docent at the Chair of Choral Conducting
Department of Solo Folk Singing
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: nvmut@mail.ru

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX – XXI ВЕКОВ

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS` CREATIVITY

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40010

А. Е. ЛЕБЕДЕВ
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВКИ В КОНЦЕРТАХ ДЛЯ БАЯНА С ОРКЕСТРОМ Е. ПОДГАЙЦА

Жанр концерта для баяна с оркестром возник в середине XX века на пике общественного интереса к баяну и аккордеону, в период массового открытия классов по обучению игре на этих инструментах и востребованности со стороны композиторов. Для многих из них баян стал символом перемен, устремленности в будущее, орудием поиска новых выразительных средств. Концерт выступил в качестве творческой лаборатории, в которой прошли апробацию как традиционные средства музыкального языка, так и новые типы звучания, новаторские приемы звукоизвлечения и организации фактуры.

В 1990-е годы к баяну обращается Е. Подгайц. В творческом портфеле композитора на тот момент было уже несколько десятков крупных сочинений: оперы, симфонии, концерты для различных инструментов с оркестром. Как отмечает О. Зароднюк, «его концерты выделяются не только количеством, но и многообразием традиций, смешение которых стало отличительной чертой стиля автора» [3, с. 39]. Е. Сурко сравнивает музыку Е. Подгайца с фильмами Ф. Феллини и подчеркивает в ней весьма определенную черту – *карнавальность*. Как пишет исследователь, «этот калейдоскоп сменяющихся, подчас исключающих друг друга образов напоминает то, как мы живем сейчас, попадая то в бред, то в трагедию, то в фарс, тоскуя, ностальгируя о гармонии, чистоте, ясности» [6, с. 18–19]. По всей видимости, появление подобных элементов в творчестве Е. Подгайца стало отражением опыта коллажных композиций 1960-х годов, в которых, по словам Т. Левой, «в резких столкновениях классических цитат с современной стилистикой рождалась концепция утраченной гармонии» [5, с. 187].

Коллаж и цитирование (причем как музыки далеких эпох, так и современных бытовых жанров) становятся для музыки Подгайца нормой, порождая множество интертекстуальных связей. В качестве примеров можно привести Первый скрипичный концерт, в котором использован мотив песни «Миллион алых роз», Концерт-ламбаду, Тройной концерт, в котором автор использовал темы песен из репертуара групп «Наутилус Помпилиус» и «ABBA». Сам композитор о подобных явлениях в своем творчестве говорит так: «Для меня узнаваемый <…> материал – не коллаж, не цитата, но выразительное средство, символ времени, который значим для многих, не только для меня» [1, с. 8]. Свой творческий метод Е. Подгайц определяет просто: «Я хочу увлечь музыкой слушателя», подчеркивая, что «музыка по форме должна быть как хороший детектив: чтобы увлечь слушателя, в ней должно что-то происходить» (цит. по: [2, с. 197]). На вопрос: «Есть ли у вас сюжет?» он неизменно отвечает: «Никакого сюжета нет» [там же, с. 197].

В реализации идеи музыкального калейдоскопа важнейшим средством становится оркестровка. Для произведений Подгайца наиболее характерно подчеркивание игрового начала средствами оркестровки. Этому во многом способствует характер тематизма, в котором отразились стилевые приметы различных эпох, направлений, включая бытовые жанры и эстрадную музыку. Оркестровка становится мощным средством выделения *жанрового и стилевого контраста*. Использование тех или иных групп оркестра ассоциируется с определенным типом тематизма и подчеркивает изолированность наиболее характерных эпизодов Концерта. Оркестровка усиливает калейдоскопичность общей драматургии, а звучание каждого микста, как правило, локализовано. При этом система внутренних взаимосвязей строится не на принципе сквозного развития, а на системе формообразующих арок,

в которой важнейшую роль выполняет *характерность оркестровых тембров*.

Анализируя особенности оркестровки в сочинениях для баяна с симфоническим оркестром Подгайца, следует отметить необычайно широкий спектр использованных приемов. Прежде всего, обращает на себя внимание рельефная *персонализация инструментов оркестра,* а также возможность создания различных микстур. За отдельными инструментами оркестра закрепляется определенный тип тематизма, а персонификация инструментов начинает выступать как средство его «опредмечивания», выявления линий поведения, столкновения различных пластов музыкальной ткани. Зачастую индивидуальной конкретностью наделяются группы инструментов. Оркестровые миксты при этом обнаруживают способность динамично развиваться и видоизменяться. Их взаимодействие, образование на их основе новых соединений дополнительно подчеркивает динамику интонационных процессов и расширяют игровое поле концерта.

В Липс-концерте композитором использован большой симфонический оркестр. При этом в полном составе он практически не звучит, за исключением нескольких кульминационных моментов. В основном же играют отдельные группы оркестра. Композитор не стремится смешивать звучание разных групп, старается максимально применять чистые тембры. Ведущая роль принадлежит солисту, в союзе с которым поочередно выступают струнные, деревянные и медные духовые инструменты.

В использовании струнных композитор весьма традиционен. Они звучат в привычном диапазоне, а из характерных приемов применяются *arco* и *pizzicato.* Также отметим *glissando* у скрипок, которое, однако, существенно различается по своему смысловому наполнению. В тт. 196–197, 493–506 это стремительные взлеты на фоне напряженного токкатного пульса в партии баяна, предвестники будущих перипетий концерта. Совсем иную окраску приобретает прием в эпизоде, основанном на стилизации *фокстрота*. Здесь *glissando* становится вальяжным, с оттенком вульгарности (тт. 374–413). Тем самым композитор подчеркивает бытовое происхождение танца, его демократизм. Нередко из всей группы инструментов задействуются лишь скрипки (тт. 449–474).

Именно жанрово-стилевой принцип становится для композитора опорой при выборе тех или иных тембров оркестра. Например, в эпизоде, воспроизводящем веселую путаницу (своего рода игру в «кошки-мышки») композитор использует только деревянные духовые, противопоставляя их комические реплики стремительным руладам солиста. В эпизоде четырехдольного вальса (тт. 220–247) автор также ограничивается сферой струнных смычковых инструментов, практически полностью исключая какие бы то ни было другие.

Похожая ситуация и с *медными духовыми инструментами*. В одном из эпизодов ЛИПС-концерта композитор поручает им воспроизведение гармонического эллипсиса (тт. 582–615). На фоне фигурации солиста сначала появляются валторны, затем к ним присоединяются тромбоны, туба, а кульминацией становится величественное *solo* трубы. Очарование данного эпизода подчеркивается его неожиданным появлением и столь же неожиданным исчезновением. Медные духовые здесь представлены как мощный луч света, озаряющий всю оркестровую фактуру. Фигурационный орнамент солирующего баяна в окружении поистине вагнеровской педали начинает играть совершенно новыми красками, словно в лучах ослепительного света распускается невиданный цветок.

Еще более показателен эпизод с темой *телефонного номера* Ф. Липса – 315–28–24 (тт. 426–440). Здесь, в отсутствие баяна, на фоне выдержанной педали струнных разворачивается грандиозное «зрелище». Квартет валторн, трубы, тромбоны поочередно исполняют восходящую фанфару, закодированную автором в семи звуках. Апофеозом становится *solo* трубы, словно взмывающей ввысь и создающей поистине скрябинское звучание. Величественности добавляет тремоло там-тама и непрекращающееся общее *crescendo*. Как и другие эпизоды, этот столь же неожиданно исчезает, оставляя после себя лишь ощущение очередного сказочного превращения (см. Пример 1).

Не менее ярко проявляют себя в роли солирующих инструментов *валторны и тромбоны.* Один из таких эпизодов *(Adagio)* появляется в заключительном разделе Концерта. Тема телефонного номера Ф. Липса вновь всплывает, теперь уже в окружении фантастических завываний флексатона. Тему поочередно исполняют валторна, тромбон, а затем и туба (!). Необычайно эффектная перекличка на фоне искрящихся фигураций баяна создает пространственный эффект широты звукового ландшафта, а доносящаяся издалека тема – будто прощальный привет исполнителю.

Обособляются в качестве солирующих и деревянные духовые инструменты. Но если медные характеризуются в гимническом ключе, то деревянные духовые выступают скорее как проводники комического начала. Так, *бас-кларнет* в одном из эпизодов «второй волны» (тт. 211–219) исполняет стремительные восходящие пассажи. В условиях постоянной токкатной пульсации и меняющегося размера они звучат несколько неуклюже и воспринимаются с оттенком юмора. Не менее комично выглядят своеобразные «топ-

тания на месте», когда в следующем эпизоде сначала два фагота, а затем и кларнеты исполняют фигурации восьмыми. Повторяющиеся мотивы в пределах небольшого интервала звучат на *staccato* и при этом делятся между партиями инструментов. Создается ощущение, будто два собеседника не могут найти себе места, толкаются и наступают друг другу «на ноги» (подробнее см. [4]).

Красочность партитуры достигается также за счет использования ударных инструментов, которые эффектно звучат в группе и активно солируют. Самыми заметными становятся *вибрафон, маримба и флексатон*. Впервые они появляются вместе в эпизоде *Adagio* (тт. 320–345), а затем в таком же составе, но с участием медных духовых, играют в аналогичном эпизоде в тт. 971–978. В основе партии вибрафона – фигурация по звукам гармонического эллипсиса. Похожим образом используются маримба и колокольчики. *Vibrato* вибрафона и хрупкий, повисающий звук колокольчиков и маримбы подчеркивают гармоническую расплывчатость эллипсиса, создают своеобразное переливающееся звучание. Наиболее выразительно предстает флексатон. Его фантастические «завывания» на фоне сказочной педали вибрафона и маримбы выглядят как дерзкие выходки очередного персонажа-«хулигана». Во втором эпизоде юмористический характер еще более подчеркивается появлением темы телефонного номера в партии медных духовых. Из других инструментов группы ударных отметим использование подвесной тарелки в эпизоде с фокстротом (тт. 375–392). Игра щеткой имитирует звучание ритм-группы эстрадного оркестра, подчеркивает характерность фокстрота, его бытовое происхождение.

Одной из показательных тенденций, особенно отчетливо проявившихся в произведениях упомянутых авторов, становится *персонализация инструментов оркестра.* За отдельными инструментами оркестра, как было отмечено ранее, а также солистом закрепляется определенный тип тематизма, а в отдельных случаях и его жанровые признаки. Персонификация инструментов выступает в качестве средства «опредмечивания» тематизма, выявления линий поведения, столкновения различных пластов музыкальной ткани. Нередко индивидуальной конкретностью наделяются группы инструментов. В этом случае функции «персонажей» берут на себя группы инструментов и оркестровые миксты, обнаруживая при этом способность динамично развиваться и видоизменяться. Процесс их взаимодействия и образования на их основе новых соединений дополнительно подчеркивает динамику интонационных процессов и расширяет игровое поле концерта. В концертах Подгайца в роли отдельных «персонажей» выступают *фаготы*, группа *струнных*, *медных духовых*, а также различные миксты с участием *флексатона, вибрафона* и солирующего *баяна*.

В процессе взаимодействия оркестра и солирующего инструмента также возникают интересные оркестровые решения. Показательная игровая фигура *веселой путаницы* возникающая в эпизоде своеобразной игры в «кошки-мышки» (тт. 153–168). В партиях деревянных духовых происходит своего рода «топтание на месте», на фоне которого солист исполняет свои стремительные рулады. Словно «убегая» от кларнетов и фаготов, баян тем самым как бы запутывает их, затевает с ними веселую игру. Продолжение этой игры возникает на подходе к кульминации произведения (тт. 703–738). Здесь стремительные восходящие пассажи у солиста исполняются в терцию. Результатом становится необычное «жужжащее» звучание, которое дополнительно «подзадоривает» деревянные духовые, не дает им расслабиться.

Целый ряд интересных фактурных находок реализован композитором в партии солиста. В сфере фактуры Подгайц не стремится найти нечто кардинально новое, революционное, а пытается глубже проникнуть в структуру традиционных приемов, найти понятные средства преломления содержания. В числе последних – многооктавный бас и система готовых аккордов. В концертах они становятся средством отображения *бытового, банального*. В качестве примера можно привести начало концерта «Viva voce», в котором применяется традиционный басо-аккордовый аккомпанемент. Это своего рода символ «Мурки», реализованный средствами фактуры (см. Пример 2).

В трактовке правой клавиатуры баяна композитор обращается к широким возможностям как в технической сфере, так и в области тембровых приемов. Партия баяна довольно виртуозна, несмотря на то, что в фактуре преобладает повторяющееся фигурационное движение. Автор активно применяет аккордовую технику, дополняя ее различными эффектами глиссандирования, акцентной ритмикой, меховыми приемами. Зачастую Подгайц оставляет звучание одной только правой клавиатуры, подчеркивая тем самым виртуозную составляющую.

Из *специфических баянных приемов* следует отметить известные по произведениям В. Золотарева и С. Губайдулиной *рикошет мехом* и *нетемперированное глиссандо*. Последний применяется композитором в условиях двухголосной и аккордовой (!) фактур, что представляет особую сложность в силу особенностей звукоизвлечения. Нетемперированное глиссандо на терцовом звучании применено в каденции солиста (тт. 882, 884, 886). Здесь этот прием используется совместно со

звучанием отдушины баяна, что создает напряженную, гнетущую атмосферу, ощущение потерянности и одиночества. Кластерное глиссандирование с последующим нетемперированным «сползанием» представлено в кульминационном разделе концерта, в эпизоде «трех карт» (тт. 855–869). Здесь солист вступает в завершающую фазу «противоборства» с оркестром и на мощное звучание струнных и меди отвечает сочными кластерными мазками. Исполняемые с мощнейшей атакой звуковые пятна сначала «расползаются» по клавиатуре, а затем угасают, оставляя после себя ощущение бессилия и немощи (см. Пример 3).

Рикошет мехом задействован автором в Липс-концерте (тт. 231–240) и призван подчеркнуть экспрессию четырехдольного вальса. Свойственная Е. Подгайцу неординарность музыкального решения подчеркивается необычностью фактурного приема. Из новых, ранее неиспользованных приемов игры выделяется прием *quasi slap*, примененный в Липс-концерте (тт. 140–150). Он сопровождает исполнение звуков на правой клавиатуре и придает звучанию сухой и щелкающий призвук[1] (см. Пример 3).

Анализируя в целом оркестровый стиль Е. Подгайца, отметим, что активное «разграничение функций» и использование отдельных групп инструментов подчеркивает изолированность наиболее характерных эпизодов Концерта. Калейдоскопичность общей драматургии усиливается оркестровкой, в которой звучание каждого микста, либо группы инструментов, как правило, локализовано. При этом система внутренних взаимосвязей строится не на принципе сквозного развития, а на системе формообразующих арок, в которой важнейшую роль выполняет характерность оркестровых тембров. Использование же отдельных оркестровых инструментов каждый раз подчиняется конкретной художественной задаче. Оркестровка становится проводником формы, выступает как важнейший компонент музыкальной драматургии.

Резюмируя сказанное, необходимо отметить, что оркестровка в концертах Подгайца становится важным проводником игрового начала, действенным драматургическим инструментом. С помощью оркестровки композитор дополнительно «подсвечивает» приемы игрового взаимодействия солиста и оркестра, интонационной комбинаторики, оригинальные тематические «включения», дает осязаемые жанровые параллели с музыкой других эпох и стилей. Оркестровка для композитора является способом самовыражения, трансляции стилевой и образной открытости, создания «хорошего детектива». Это в полной мере касается не только оркестровой фактуры, но и партии солирующего инструмента, в которой композитор реализует интересные эксперименты с тембром и фоникой.

Концерты Е. Подгайца в развитии жанра открывают совершенно новый контекст, связанный с идеей *художественной открытости* и *современной полистилистикой*. Баян выступает как инструмент мира, не стесняясь «говорит» с другими инструментами, с оркестром в целом, обращается к глубинному авторскому слою. Идея концертирования здесь преломляется сквозь стилевой демократизм, а бытовые жанры выступают как проводники неформального, нового, актуального.

В одной из бесед композитор высказал мысль о том, что «для полноценного существования, исполнения и понимания сочинения современному композитору необходимо “вращивать” в свои опусы музыку окружающей реальной жизни, в том числе и бытовую, и поп-, и рок- и т. д.» [3, с. 55]. Как точно подмечает О. Зароднюк, «Е. Подгайц не первый, кто ищет новые ресурсы концерта в сочетании академических традиций и элементов маскультуры, но он находит собственный способ “сращивания” академического и эстрадного» [там же, с. 40]. Именно это «собственное», индивидуальное и выделяет музыку Е. Подгайца из потока современных опусов, не стыкуется с ключевой идеей постмодерна – растворения автора в чужом. Индивидуальность концепции всегда остается для композитора важнейшей составляющей творчества. Не случайно одним из отличительных качеств музыки композитора исследователи называют наличие в ней особой *метастилистики*. Связана она во многом с новым типом фоники, помноженным на стилевую открытость и ярко выраженное игровое начало. Звучание баяна, свободное от академических стереотипов, в соединении с классическими инструментами дает новую проекцию жанра, в которой современный интертекст преломляется сквозь призму уникальных акустических свойств солирующего инструмента.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Звуки в партии правой руки обозначены аналогично тому, как в скрипичной литературе обозначется штрих *staccatissimo*.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Амрахова А.* Портрет композитора // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 5–14.

2. *Васильев О.* Баян в современном ансамбле: образные и тембровые поиски отечественных композиторов (последняя треть XX – начало XXI века): дисс. … канд. иск. Саратов, 2012. 242 с.

3. *Зароднюк О.* Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–90-х годов: дисс. … канд. иск. Н. Новгород, 2006. 160 с.

4. *Лебедев А.* Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке: монография. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2013. 532 с.

5. *Левая Т.* Приметы новой эпохи, или Диалог с 60-ми годами // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор, 2005. С. 177–206.

6. *Скурко Е.* Ефрем Подгайц: я просто пишу музыку, чтобы ее слушали и чувствовали // Музыкальная жизнь. 1998. № 6. С. 18–20.

REFERENCES

1. *Amrahova A.* Portret kompozitora [Portrait of a Composer] // Muzyikalnaya akademiya [Music Academy]. 2009. № 3. P. 5–14.

2. *Vasilev O.* Bayan v sovremennom ansamble: obraznyie i tembrovyie poiski otechestvennyih kompozitorov (poslednyaya tret XX – nachalo XXI veka): diss. … kand. Isk. [Bayan in Modern Ensemble: Figurative and Timbre Searches by Russian Composers (the Last Third of XX – Beginning of XXI Century). PhD research] Saratov, 2012. 242 p.

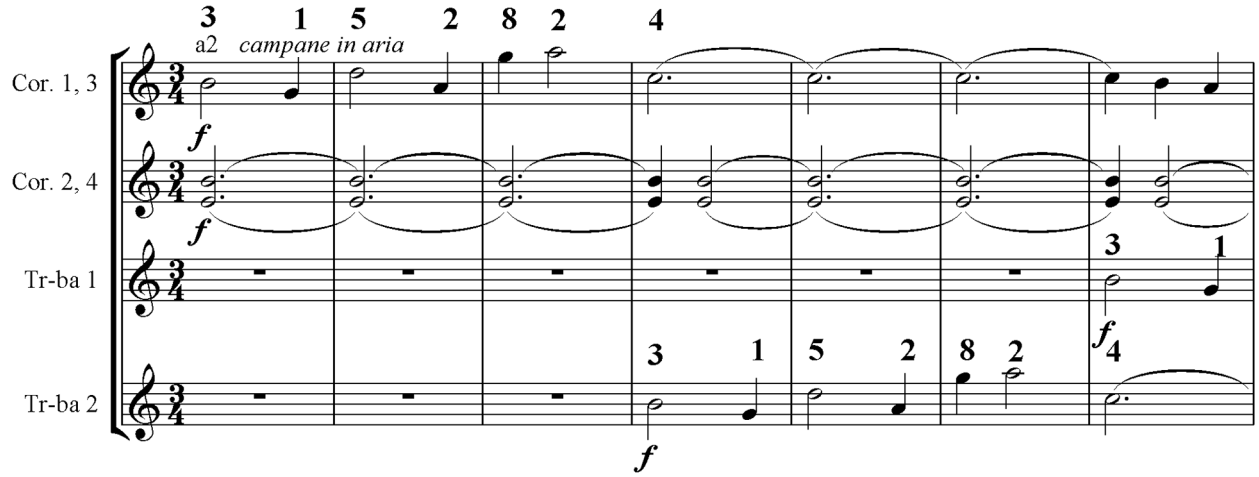
3. *Zarodnyuk O.* Fenomen kontsertnogo zhanra v otechestvennoy muzyike 1980–90-h godov: diss. … kand. Isk. [Phenomenon of the Concerto Genre in the Domestic Music of 1980-90. PhD research] N. Novgorod, 2006. 160 p.

4. *Lebedev A.* Zhanr kontserta dlya bayana s orkestrom v otechestvennoy muzyike: Monografiya [Genre of Concerto for Bayan and Orchestra in National Music. Monograph]. Saratov: Saratov State Conservatoire. 2013. 532 p.

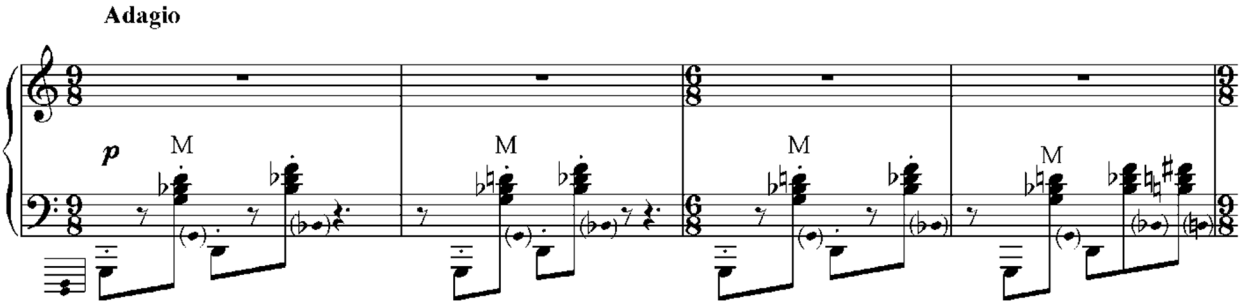
5. *Levaya T.* Primetyi novoy epohi, ili Dialog s 60-mi godami [Signs of a New Era, or a Dialogue of 60-ies] // Istoriya otechestvennoy muzyiki vtoroy polovinyi XX veka [History of Russian Music of the Second Half of the XX Century]. Saint-Petersburg: Kompozitor Press, 2005. P. 177–206.

6. *Skurko E.* Efrem Podgayts: ya prosto pishu muzyiku, chtobyi ee slushali i chuvstvovali [Efrem Podgaits: I Just Write Music to be Heard and Felt] // Muzyikalnaya zhizn [Music Life]. 1998. № 6. P. 18–20.

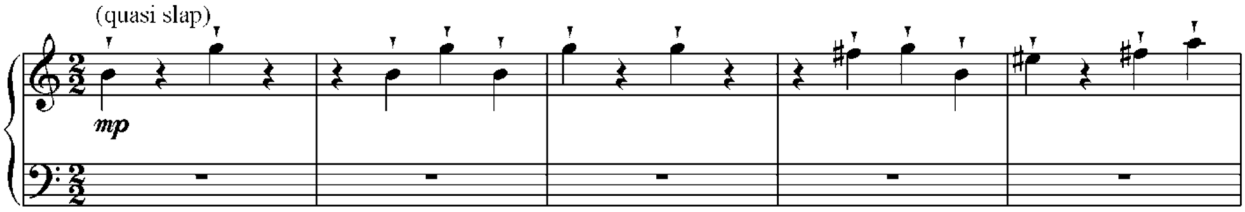
Пример 1.
Е. Подгайц Липс-концерт. Эпизод «телефонного номера» (фрагмент партитуры)



Пример 2.
Е. Подгайц. Viva voce



Пример 3.
Е. Подгайц. Липс-концерт



ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВКИ В КОНЦЕРТАХ ДЛЯ БАЯНА С ОРКЕСТРОМ Е. ПОДГАЙЦА

В статье рассматриваются особенности оркестровки и её взаимосвязь с образной сферой концертов для баяна с оркестром Е. Подгайца. Анализируется специфика трактовки композитором инструментов оркестра, особенности их взаимодействия с солирующим баяном. Даётся характеристика традиционным и новым приёмам организации сольной и оркестровой фактуры. Оркестровка в концертах Подгайца становится проводником игрового начала, действенным драматургическим инструментом. С помощью оркестровки композитор дополнительно «подсвечивает» приёмы игрового взаимодействия солиста и оркестра, интонационной комбинаторики, оригинальные тематические «включения», даёт осязаемые жанровые параллели с музыкой других эпох и стилей. Чертой оркестровки Е. Подгайца становится персонализация инструментов оркестра, когда отдельные инструменты выступают в роли тех или иных «персонажей» концертного действа. На роль таких действующих лиц чаще всего выходят деревянные и медные духовые, а также ударные инструменты. В сфере сольной фактуры композитор переосмысливает традиционные баянные приемы, трактует в характерном игровом ключе. Партия солиста весьма виртуозна, что обостряет характерные для инструментального концерта элементы состязательности и импровизационности. Автор активно применяет аккордовую технику, дополняя её различными эффектами глиссандирования, акцентной ритмикой, приёмами игры мехом. Оркестровка для композитора является способом самовыражения, подчеркивает стилевую и образную открытость его музыки.

Ключевые слова: Подгайц, концерт, баян, оркестр, образная сфера, оркестровка, тематизм.

THE SPECIFICS OF THE ORCHESTRATION IN CONCERTOS FOR BAYAN AND ORCHESTRA BY E. PODGAYTS

The article deals with the features of orchestration and its relationship with the figurative sphere of concertos for bayan and orchestra by E. Podgayts. The specifics of the composer's interpretation of the instruments of the orchestra, the features of their interaction with the solo bayan are analyzed. The characteristic of traditional and new methods of organization of solo and orchestral texture is given. Orchestration in the concertos by Podgayts becomes the means to implement the principle of game, an effective dramaturgic instrument. With the help of orchestration composer additionally "lights" the gaming interactions between the soloist and orchestra, intonational combinatorics, original thematic "inclusions", gives parallels with the music of other eras and styles. The feature of E. Podgayts's orchestration is the personalization of orchestral instruments, when individual instruments play the role of certain "characters" of the concerto action. Woodwinds, brass and percussion instruments are the most often to act in such roles. In the sphere of solo texture the composer reinterprets traditional bayan techniques, interprets in a characteristic game modus. The soloist's part is very virtuous, it accentuates elements of competitiveness and improvisation typical for the instrumental concerto. The author actively uses the chord technique, supplementing it with various glissanding effects, accent rhythm, playing techniques with bellows. Orchestration for the composer is a way of self-expression, emphasizes the stylistic and imaginative openness of his music.

Keywords: Podgayts, concerto, accordion, orchestra, imaginative sphere, orchestration, thematism.

Лебедев Александр Евгеньевич
доктор искусствоведения, профессор
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
Россия, 410012, Саратов
e-mail: zhadmin@mail.ru

Alexandr E. Lebedev
Doctor of Arts, Professor
Sobinov Saratov State Conservatoire
Russia, 410012, Saratov
e-mail: zhadmin@mail.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40011

А. Е. РАДЧЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ТЕМЫ АПОКАЛИПСИСА В СИМФОНИИ № 5 «ВОСКРЕШЕНИЕ МЁРТВЫХ» А. Л. РЫБНИКОВА

В течение последних десятилетий XX века в России наблюдался значительный рост общественного внимания к религии, к тем духовным идеалам и ценностям, которые являются ее неотъемлемой частью. Явление, захватившее все стороны социальной и культурной жизни, в том числе и музыкальное искусство, во многих исследованиях справедливо именуется «духовным Ренессансом». В этом процессе возрождения наследия отечественной духовно-музыкальной культуры, наряду со значительной активизацией собственно богослужебной церковно-певческой традиции, особую роль играет формирование целого пласта музыкальных сочинений на религиозную тематику в светской музыке.

Симфония Алексея Рыбникова № 5 «Воскрешение мертвых» для солистов, хора, органа и большого симфонического оркестра, написанная на тексты Ветхозаветных пророков, репрезентирует феномен диалога религиозной и светской традиций в композиторской практике этого периода и является еще одной яркой иллюстрацией трактовки идеи Апокалипсиса в музыкальном искусстве. Цель данной статьи заключается в выявлении специфики индивидуально-авторского подхода А. Рыбникова к воплощению эсхатологической темы в симфоническом жанре с точки зрения жанровых, композиционно-драматургических и интонационных приемов.

Первый всплеск интереса композиторов к воплощению религиозной проблематики в рамках светской культуры, проявившийся в выборе иинтерпретации сюжетов и персонажей, в использовании жанров и интонационных оборотов православной музыки, относится к рубежу XIX-XX веков. Атмосфера предчувствия катастрофы, рокового перелома, обусловленного социально-политическим, культурным и духовным кризисом, создала условия появления крупных симфонических и вокально-симфонических опусов, в которых затрагивается религиозно-философская проблематика и, прежде всего, мотивы эсхатологического характера: «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова (1908), симфоническая картина «Из Апокалипсиса» А. К. Лядова (1913), симфоническая поэма «Колокола» С. В. Рахманинова (1913), «Братское поминовение» А. Д. Кастальского (1915–1917), кантата «Семеро их» С. С. Прокофьева (1918) и другие.

Новый всплеск интереса к этой теме в музыкальном искусстве спустя почти столетие позволило ряду исследователей говорить о сформировавшейся тенденции. Н. С. Гуляницкая пишет: «Взгляд на мир с высокой моральной и провиденциальной точки зрения – черта новая для многих композиторов “бывшего” государственного устройства. [...] Эсхатологическая тематика стала волновать современных творцов, может быть, и не менее, чем в начале века. [...] Явно образовался класс произведений, жанровой основой которых стал Апокалипсис» [2, с. 304]. Оригинальные концепции, воплощающие эсхатологические мотивы, в разных жанрах создают С. С. Беринский, А. С. Караманов, В. И. Мартынов, Е. И. Подгайц, А. Г. Шнитке, О. Г. Янченко и другие авторы.

Научное осмысление этой многоплановой ветви произведений, предназначенных для хоровых, вокальных, инструментальных и смешанных исполнительских составов, содержательно связанных с ветхозаветными или новозаветными текстами, апокрифическими или поэтическими литературными источниками, совершается в разных направлениях. Однако, основная проблемная зона такого рода сочинений, по мнению многих исследователей (Н. Гуляницкая, А. Ковалев, Е. Лобзакова, Ю. Паисов, Т. Рожкова, Л. Рязанцева, А. Тевосян, А. Труханова, О. Урванцева), связана с вопросами определения статуса духовно-концертной музыки, её специфики, обусловленной промежуточным положением между богослужебной и светской музыкальной практикой, а также поиска методологии анализа, адекватной столь специфическому явлению.

Отдельный аспект, рассматриваемый в некоторых работах, – это экуменические (А. Труханова) и, шире, поликонфессиональные (О. Кри-

воручко) тенденции, характерные для светских сочинений конца XX – начала XXI века[2] на религиозную тематику. Духовные рефлексии целого ряда композиторов не ограничиваются рамками какой-то одной конфессии, а формируют многослойное содержательно-смысловое пространство, включающее мотивы и символы разных религиозных традиций. Анализируя с этой точки зрения Симфонию № 4 (1984) А. Г. Шнитке, «Историю жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» (1992) Э. В. Денисова и «Страсти по Иоанну» (2000) С. А. Губайдулиной, исследователь приходит к выводу о том, что «поликонфессиональность в произведениях современного композитора на духовную тематику, воспринимаемая как нечто разрушающее привычную логику, заметно расширяет представления о единстве мира и человеческой культуры и поднимает эвристическую значимость музыки на более высокий уровень» [4, с. 210]. Наряду с названными выше композиторами, Алексей Рыбников, обращаясь в симфонии «Воскрешение мертвых» к «полирелигиозному» сюжету о конце света, формирует единое поле духовности, сочетающее музыкальные жанры разной конфессиональной принадлежности: греческую псалмодию, кантилляции, православные и католические песнопения.

По замыслу автора симфония является одной из четырех частей макроцикла-тетраптиха. Первая часть – симфония для четырех хоров и компьютера – «…и в ней будет один мажор – больше часа одного мажора, одной радости, любви, света, с которого всё начиналось и которым всё закончится, несмотря на всю трагичность истории». Вторая часть – это 6-я симфония – «симфония „сумерек", она о восстании злых сил против сил света, в ней, конечно, наглядно показан мрак нашей истории». Третья часть – «Литургия оглашенных» – «это наша человеческая история, на которую проецируется борьба света и тьмы». И четвертая часть — «Воскрешение мертвых»: «она последняя в моем цикле, ведь в ней говорится о том, каков будет исход битвы, которая длится на протяжении всей истории человечества, и заканчивается она победой сил света и Небесным Иерусалимом» [5].

Таким образом, все крупные произведения последних трех десятилетий[3], связанные с воплощением религиозно-философской проблематики, композитор постепенно «складывает» в единый цикл, логика построения которого соответствует событийной линии евангельского «сверхтекста» – от Рождества – через Смерть – к Воскресению.

«Воскрешение мертвых» – четырехчастный симфонический цикл, в котором симфонические, концертные и ораториальные принципы предстают в оригинальном синтезе. Общая структура цикла, как и функции частей (первая часть – драматическая завязка, вторая часть – молитвенно-созерцательная, третья – драматическое скерцо, четвертая – резюмирующий финал), внешне выглядят вполне традиционно для жанра симфонии. Однако именно религиозная содержательная основа является тем силовым полем, которое определяет весьма специфические интонационно-тематические, композиционные решения композитора, а также используемые оркестровые и вокально-хоровые средства.

Концепцию произведения полностью определяют тексты пророчеств Иезекииля, Иеремии и Исайи, псалмов Давида, содержащиеся в книгах Ветхого Завета и повествующие о грядущем всеобщем воскресении человечества перед концом мира и приходе Мессии. Привлечение Рыбниковым в качестве первоисточника именно ветхозаветных текстов (почитаемых не только в христианской, но и в иудейской религиозной традиции), а не единственного канонизированного в христианстве изложения событий Апокалипсиса в пророческой книге Откровений Иоанна Богослова, заключает в себе определенную сверхидею. Раздвигая конфессиональные границы, автор обеспечивает вовлечение содержательно-смыслового поля симфонии в многомерное духовное пространство человеческого бытия и обсуждение проблем общечеловеческого универсума. В том же направлении действует и использование универсального для многих религий догмата воскресения мертвых, как нельзя лучше реализующего идею «единства всех живых».

Первая часть симфонии посвящена Апокалипсису, который композитор представляет в виде разрушительной силы человеческого греха и цивилизационной разобщённости, в христианстве берущей начало ещё с библейского предания о Вавилонской башне. Вступление к ней построено на иудейской кантилляции в исполнении тенора соло. Словами пророка Иезекииля декларируется основная идея сочинения – догмат воскресения мертвых: «Кости сухие! Слушайте слово Господне! Так говорит Господь Бог костям сиим: вот Я введу дух в вас и оживёте. И вошёл в них дух, и они ожили и стали на ноги свои» [Иез. 37:8]. Затем к исполняющему текст на иврите тенору соло добавляется сначала мужской хор, псалмодирующий на греческом, а потом и группа теноров – на латыни. Подобная последовательность символически отражает идею распространения иудео-христианской религиозной традиции. Однако, в результате наложения голосов и текстов, словно «наталкивающихся» друг на друга, рождается образ хаоса, «вавилонского столпотворения».

Громогласное драматическое вторжение медных духовых, словно трубный глас ангелов Апокалипсиса, возвещающих о наступлении бед и катастроф, открывает новую главу эсхатологического сюжета симфонии. Мощные диссонансные аккорды с унисонными дублировками у тромбонов, валторн и труб своим грозным звучанием пронизывают сонорные хоровые пласты. Рассеченный на шестнадцать голосов хор скандирует на русском языке имена – каждый воскресший называет себя, каждому предстоит Страшный суд. Этот хоровой кластер, пятикратно повторяющийся на фоне нарастающих по мощи звучания фанфар меди, приводит к первой кульминации: хор на русском языке произносит слова пророка Иеремии «Жив Господь! В истине, суде и правде!». Торжественно и согласно звучащие аккордовые вертикали трезвучия B dur, явно отсылающие слушателя к православной певческой традиции, составляют первый противовес главенствующим образам хаоса и ужаса и пророчествуют о грядущем Небесном Иерусалиме и всеобщем объединении человечества в финале симфонии.

Следующие три эпизода первой части (еще одно лирическое теноровое соло на иврите, инфернальный инструментальный эпизод и возвращение возглашения «Жив Господь!» в C-dur) содержат драматургическую фабулу всего цикла, тогда как последующие – 2, 3, и 4 части – её сюжетное развертывание.

Вторая часть, рисующая молитвенное ожидание спасения в преддверии Страшного суда, опирается на стихи 61-го псалма Давида, произносимого на латыни: «Только в Господе успокаивается душа моя! Только Он – твердыня моя, спасение моё, убежище моё!». В музыкальном отношении все средства, используемые Рыбниковым, восходят к миру лирических страниц баховских кантат и ораторий: тембр солирующего сопрано, ведущая роль партий высоких струнных при камерном звучании всего оркестра, имитационные приемы изложения, обилие в оркестровой и вокально-хоровой ткани музыкально-риторических фигур. В центре внимания на этот раз – не картины вселенского разрушения, а мир отдельной кающейся человеческой души.

Абсолютным контрастом является разворачивающаяся в третьей части монументальная картина битвы Добра со Злом. Звучащий текст – «Отмщения, Господи, отмщения»! – обращает слушателю к содержанию 93-го псалма Давида, призывающего воздать за беззакония всем тем, кто в нем повинен. Интонационно-тематическим ядром всей части является нисходящая барочная риторическая фигура catabasis, но с двукратным повторением каждого тона. Повторяясь многократно и назойливо, как некая идея fix, на фоне столь же неумолимого скандирования обращенного мотива креста у медных духовых и фортепиано, эта тема приобретает разные эмоционально-смысловые оттенки – от горестного стенания до неотвратимого сурового приговора. В финале симфонии, объединяющем в концептуальном и стилистическом плане весь музыкальный и текстовый материал, на смену разобщению человечества и разрушению мироздания приходит долгожданное спасение в облике Града небесного Иерусалима. В исполнении баса на русском языке звучат слова пророка Исайи: «Восстань, светись Иерусалим! Пришёл твой свет, Иерусалим! И слава Господня взошла над тобой»! Эти слова близки задостойнику Пасхи, автором которого является Иоанн Дамаскин: «Светись, светись, новый Иерусалим – слава Господня над тобою взошла! Ликуй ныне и красуйся, Сион! Ты же радуйся, Чистая Богородица, о воскресении Рождённого Тобой». Ветхозаветная идея всеобщего воскрешения связывается с новозаветным догматом о воскресении Христа.

Таким образом, симфония Рыбникова «Воскрешение мертвых» относится к произведениям, «концепцию которых полностью формирует религиозный источник, детерминирующий логику „устроения" композиции в целом и высвечивающийся сквозь призму программного сюжета» [3, с. 22]. В результате «отпечатка» плана содержания формируется оригинальное синтетическое (сочетающее признаки симфонии, оперы, оратории) жанрообразование, разворачивающееся в мистериальном ракурсе. Отражение на содержательном уровне мотивов Божественного присутствия, христианского Пути, духовного поиска, этического выбора, обсуждение «предельных» бытийственных вопросов, на структурно-функциональном уровне – ощущение неодномерности происходящего через взаимодействие реального сюжетного плана и трансцендентного, на лексическом – подчеркнутая роль религиозных текстов, жанров, символов, аллюзий на них, позволяет отнести сочинение Рыбникова к жанру симфонии-мистерии.

На композиционно-драматургическом уровне влияние религиозного источника проецируется на взаимодействие инструментальных эпизодов и эпизодов с использованием солистов и хора, реализуя идею показа двух миров: мира без человека и мира человека. Все темы симфонии, которые выступают в качестве проводников определенных идей и содержания, группируются вокруг двух основных интонационных

сфер симфонии: «роковой, внеличностной» и «человеческой, субъективно-лирической». Стилистика симфонии выстраивается на основе активного взаимодействия моделей, аппелирующих к прошлому музыкальной культуры (риторические фигуры эпохи барокко и баховские символы, певческие традиции различных религий – кантилляции, григорианская псалмодия, православные песнопения), и композиционных приемов, репрезентирующих современность (сонорные эффекты, необычные гармонические краски, полифония пластов, диссонантность, экспрессивность музыкального языка, аллюзии на другие сочинения композитора). Звуковая образность Апокалипсиса получила очень яркое воплощение в оркестровой палитре сочинения Рыбникова: небывалые по своей насыщенности оркестровые tutti, особое образно-символическое значение медных духовых, рисующих «трубный глас» семи Ангелов; фортепиано и ударных инструментов, звучание которых связывается с инфернальным нашествием злых сил.

Таким образом, оперируя на содержательно-смысловом уровне идеями, догматами, символами, сконцентрированными в сакральных текстах ветхозаветной традиции, и воплощая их жанрово-композиционными, интонационно-тематическими средствами светской и религиозной музыкальной традиции, Алексей Рыбников создает собственную модель Апокалипсиса, ещё раз подтверждая актуальность этой вечной темы в культуре.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Один из первых примеров проявления таких тенденций встречаем в отечественной музыкальной культуре конца XIX века в лирико-философской кантате С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин» (1884), в которой великий русский композитор сплавляет различные религиозные традиции: используя в качестве тематического материала один из напевов православной литургии «Со святыми упокой», он подвергает его приемам разработки, характерным для протестанских церковных кантат. Еще одним примером по сути межконфессионального реквиема является первая редакция «Братского поминовения» А. Д. Кастальского.

[2] В одном из своих интервью А. Рыбников говорит: «После «Юноны и Авось» вообще все темы, кроме духовной, мне перестали быть по-настоящему интересны. Да, я писал музыку к разным фильмам, но основное свое творчество обращал именно к духовной теме […] Тема веры стала определяющей во всем, что я делаю» [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Булгакова О.* Алексей Рыбников. Покаяние не бывает запоздалым // Электронный журнал «Фома». 2011. № 7 (99). URL: http://foma.ru/aleksej-ryibnikov-pokayanie-ne-byivaet-zapozdalyim.html.

2. *Гуляницкая Н.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 430 с.

3. *Лобзакова Е.* Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века: дисс. … канд. иск. Ростов н/Д., 2007. 174 с.

4. *Труханова А.* Экуменизм в музыкальном творчестве отечественных композиторов конца XX века // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 210–214.

5. *Юсова О.* Интервью с композитором А. Рыбниковым. URL: http://www.belcanto.ru/13101701.html.

REFERENCES

1. *Bulgakova O.* Aleksei Rybnikov. Pokaianie ne byvaet zapozdalym [Alexey Rybnikov. Repentance Cannot Be Belated (Interview)] // Elektronnyi zhurnal «Foma» [Net Journal “Foma”]. 2011. № 7 (99). URL: http://foma.ru/aleksej-ryibnikov-pokayanie-ne-byivaet-zapozdalyim.html.

2. *Guljanickaja N.* Pojetika muzykal’noj kompozicii: Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka [Poetics of Musical Composition: Theoretical As-

pects of Russian Sacred Music of the XXth Century]. Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury Press, 2002. 430 p.

3. *Lobzakova E.* Vzaimodejstvie svetskoj i religioznoj tradicij v tvorchestve russkih kompozitorov XIX – nachala XX veka [Interaction of Secular and Religious Traditions in the Work by Russian Composers of the XIXth – Early XXth Century]: Diss. ... kand. isk. [PhD thesis]. Rostov-on-Don, 2007. 174 p.

4. *Truhanova A.* Jekumenizm v muzykal'nom tvorchestve otechestvennyh kompozitorov konca XX veka [Ecumenism in the Music by National Composers of the XXth Century] // Problemy muzykal'noj nauki [Music Scholarship]. 2013. № 2 (13). P. 210–214.

5. *Iusova O.* Interv'ju s kompozitorom A. Rybnikovym [Interview with the Composer A. Rybnikov]. URL: http://www.belcanto.ru/13101701.

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ТЕМЫ АПОКАЛИПСИСА В СИМФОНИИ № 5 «ВОСКРЕШЕНИЕ МЁРТВЫХ» А. Л. РЫБНИКОВА

Художественная культура эпохи постмодерна стала отражением тревожных настроений современного общества. С этим связан особый интерес к апокалиптической теме, который обозначился на рубеже тысячелетий в музыке отечественных композиторов. В статье исследуется оригинальный авторский подход композитора Алексея Рыбникова к претворению эсхатологической проблематики в жанре симфонии.

Симфония рассматривается в аспекте традиции воплощения темы Апокалипсиса в отечественной музыкальной культуре рубежа XIX – XX века. С другой стороны отмечается влияние новых тенденций характерных для современной волны актуальности этой темы в искусстве, в частности присутствие идеи конфессиональности.

Автор выстраивает собственную модель Апокалипсиса на содержательно-смысловом уровне произведения, привлекая тексты ветхозаветных пророков, обладающих сакральным значением в иудейской и христианской традициях. Религиозная содержательная основа сочинения определяет необычные жанровые, композиционно-драматургические, интонационно-тематические решения композитора, а также стилистику, объединяющую многочисленные модели прошлого музыкальной культуры и современные композиторские техники. Специфика симфонии определяется не только наличием религиозного названия и религиозной программы, но и созданием оригинального музыкально-символического языка, использованием традиционных риторических барочных фигур, аллюзий, восходящих к баховскому творчеству, традиций церковно-певческой культуры разных религий, библейской семантикой инструментов, влиянием принципа построения религиозного источника на форму сочинения.

Ключевые слова: эсхатологические мотивы, религиозное, светское, Алексей Рыбников, симфония.

DISPLAYING THE IDEA OF APOCALYPSE IN THE SYMPHONY NO. 5 "RESURRECTION OF DEAD" BY A. L. RYBNIKOV

Artistic culture in the postmodern era reflects the disturbing mood of modern society. This has embodied in special interest to the apocalyptic theme that emerged at the turn of the Millennium in music by Russian composers. The article explores the composer Alexey Rybnikov and his author's original approach to the realization of the eschatological perspective in the genre of symphony.

On the one hand, the article considers a symphony within the Russian musical culture of the XIX–XX century in the aspect of the tradition to embody the theme of Apocalypse. On the other hand, it notes the impact of the new trends which are typical for the contemporary wave of this topic's relevance in art, in particular, the presence of the idea of confessionalism.

The author builds his own model of the Apocalypse on the substantial-semantic level of the work, drawing on the texts of the old Testament prophets, that have sacred value in the Jewish and Christian traditions. Religious-based informative essays cause an unusual genre, compositional-drama and intonation-thematic decisions of the composer, as well as the style, combining numerous models of the past musical culture and modern composition techniques. The specificity of the Symphony is determined not only by religious names and religious programs, but also by creating original music and symbolic language, using the traditional Baroque rhetorical figures and allusions, dating back to Bach, as well as traditions of Church-singing culture of different religions and biblical semantic technicals. Also the principle of building taken from religious source influences the form of the work.

Key words: eschatological motives, religious, secular, Alexey Rybnikov, symphony.

Радченко Александр Евгеньевич
соискатель кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: alexandr_22-86@mail.ru

Radchenko Alexander E.
applicant at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: alexandr_22-86@mail.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40012

Г. Г. КОСЕНКО
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТЕМБРА АЛЬТА В ЖАНРЕ КОНЦЕРТА (НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТА ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ Д. КЛЕБАНОВА)

Жанр концерта для альта с оркестром не раз становился объектом музыковедческих исследований [1, 2, 5], однако тема использования тембровых особенностей инструмента в концертном жанре остается по-прежнему актуальной. Если теоретические проблемы концертного жанра и концертности в целом разработаны достаточно глубоко, то анализ альтового концерта в ракурсе тембральных особенностей солирующего инструмента представляет особый исследовательский интерес.

Ярким примером мастерского использования тембровых особенностей альта в концертном жанре является альтовый концерт Д. Клебанова. Своё понимании «тембра» и его роли как средства музыкальной выразительности композитор изложил в книге «Искусство инструментовки». Д. Клебанов пишет о двух функциях тембра – «колористически характерной» и «различительной» («формообразующей»). Первая из них тесно связана с эмоциональной сферой. По словам автора: «… эмоциональность музыки будет усилена исполнением её инструментом или голосом, обладающим красивым, сочным, певучим звуком, и будет ослаблена, подавлена, замаскирована исполнением её инструментом или голосом, обладающим холодным, бесстрастным звуком». «Различительная» функция по Д. Клебанову заключается в том, что «… посредством сопоставления тембров инструментатор сознательно расчленяет музыкальную ткань и выявляет логические соотношения как между разделами музыкальной формы, так и внутри построений различного масштаба» [3, с. 3].

Концерт для альта с оркестром Д. Клебанова был создан в 1982–1983 гг. и в данной статье анализируется на основе исполнительской версии, предложенной Мелой Тененбаум с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Ричарда Каппа.

Сочинение состоит из традиционных для классического концертно-симфонического цикла трёх частей – Allegro, Intermezzo, Rondo. Жанровое соотношение частей здесь является достаточно типичным для классико-романтической модели, что соответствует общей направленности творчества Д. Клебанова как неоклассика.

В области претворения концертного жанра и формы данный Концерт можно отнести к романтическим образцам с большим удельным весом импровизационной сольности, представленной в многообразных амплуа инструмента-солиста. Последнее воплощено через особый принцип диалога, который в данном произведении имеет свою специфику: с одной стороны, можно наблюдать множественность видов этого диалога (вопрос-ответ, «подхват», полилоги и т. п.), с другой стороны, диалог выступает в многообразных тембровых решениях (диалог альта с оркестром, его отдельными группами и инструментами).

Вся первая часть, которая в структурном плане моделирует общие черты сонатной формы, основана на микрокаденциях и на указанных выше типах диалога, из которых выделяется вопросо-ответный. Здесь обращает внимание показ различных темброво-фактурных возможностей альта, амплуа которого трактуются как «равнопотенциальные» во всех выразительных сферах – в кантилене, игровых пассажах, двойных нотах, колористических моментах, в виде разнообразных приёмов звукоизвлечения и мелизмов (глиссандо, трели и т. п). Все это, в свою очередь, влияет на «субобразность» инструмента и формирует его своеобразные «амплуа» (определение «тембровое амплуа инструмента» предложено автором в статье «Тембровое амплуа инструмента как категория музыкальной органологии: аспекты методологических подходов» [4]).

В отличие от первой части с её антифонной логикой, во второй действует принцип свободной импровизации, что позволяет выдвинуть солирующий альт на передний план. Форма части приближается к сонатной с сокращенной репризой. Созерцательно-повествовательный характер инструментальных партий подчеркнут мелодической кантиленой солирующего альта, чью партию подхватывает струнный оркестр.

Песенный генезис этого материала основан на слиянии в едином мотивно-интонационном

комплексе оборотов и попевок, идущих от украинских дум и еврейских псалмов (диатоническая монодия, построенная на восходящих квартах, развивается уступами и постепенно насыщается хроматикой). Здесь доминирует солирующий альт, который экспонирует две кантиленные темы, ярко проявляющие тембровое амплуа инструмента. Развертывание музыкального материала остается в рамках повествовательности, не достигая драматической кульминации.

Финал концерта восстанавливает активную действенность музыкальных событий, характерную для первой части произведения, но уже в новом качестве – эпико-драматическом. Рондо-сонатная композиция финала даёт возможность чередовать рефрен с эпизодами, причём каждый из последних демонстрирует не только контрастную жанровость, но и новые детали в трактовке тембровых амплуа солирующего инструмента, представленных, в частности, через артикуляцию и штрихи.

Тема рефрена (тема главной партии) отличается внутренним контрастом элементов и имеет диалогическое строение – унисон оркестра чередуется с фигурациями альта, причём это соотношение повторяется несколько раз, закрепляя образ рефрена в сознании слушателя.

Первый эпизод (он же – тема побочной партии рондо-сонатной формы) является каденционным. Здесь снова солирует альт, которому поручена тема-мелодия жанрово-характеристического содержания, излагаемая легкими штрихами типа рикошет, а также двойными нотами и аккордами, берущимися по вертикали на её опорных точках. Здесь раскрывается ещё один характерный для концертного амплуа альта аспект, который можно определить как многоголосный, причём, как в узком (фактурном), так и в широком (семантическом) смысле. Первое связанно с использованием многоголосия как такового, а второе – с раскрытием возможностей альтового тембра и фактуры как воплощений различных тематических импульсов – одноголосных мелодических, ритмических, гармонических, полифонических. Для концерта как «комплексного» жанра, призванного реализовать потенциальные возможности солирующего инструмента в их многообразных амплуа, такая «образная полифония» является типичной.

Второе проведение рефрена возвращает намеченную в его первом показе линию диалога солирующего альта и оркестра. Здесь почти нет изменений в структуре и фактуре, что свидетельствует о стабильности рефрена в общей композиции финала, где все мобильные элементы сосредоточены в эпизодах. В частности, новый и неожиданный поворот музыкального действия происходит во втором эпизоде, где звучит галантный танец, стилизованный под классический менуэт. В нём есть даже типовая форма с трио, в котором у солирующего альта и у отвечающего ему оркестра возникают трельные педали, а также двойные ноты, переводящие музыкальное повествование в область звуковой картинности. В репризе первой темы используется прием пиццикато. Его цель – расширение колористических возможностей воссоздаваемой музыкальной картины старинного танца на открытом воздухе. Прием пиццикато вызывает явные аллюзии с лютней, что вполне согласуется с тематизмом и фактурой данного эпизода.

После третьего проведения рефрена вводится развёрнутый эпизод, построенный на контрастной теме лирического содержания. Эпизод построен на сочетании кантиленной каденции альта соло, мотивной разработки начальных интонаций рефрена, элементов первой темы Intermezzo, которая также растворяется в каденционных пассажах и относительно новой темы, жанровый облик которой отсылает слушателя к «менуэту» из второй части «Intermezzo».

Вместо очередного проведения рефрена за описанным эпизодом следует новый эпизод, выполняющий в общей драматургической концепции данного Концерта функцию коды-апофеоза. Здесь господствует лирика, как основной «опознавательный знак» данного сочинения. В этом эпизоде композитор соединяет интонационные элементы всех ранее прозвучавших лирических тем. В коде Концерта альтовая кантиленность связана уже не с каденционными фрагментами, рассредоточенными в разделах всех трёх частей, а со структурно чёткой лирической темой, близкой по характеру и образному строю мелодиям симфоний П. Чайковского. Характер этой темы, полностью порученной альту и проводимой на фоне выдержанных гармоний и подголосков оркестра, лирико-созерцательный. Исполнение мелодии в верхних позициях раскрывает новое амплуа солирующего инструмента, подчеркивая яркость и напряженность его тембра.

Мелодия темы финального апофеоза в третьей части Концерта будто парит над оркестровым сопровождением. Она нацелена вверх, что мастерски передаётся через применение флажолетов, а также восходящего глиссандо на высоких нотах. Подобный прием раскрывает новые возможности альтового тембра, подтверждая, что в особых фактурно-регистровых условиях альт может уподобляться скрипке в

её художественной функции «ангельского пения» (так в эпоху Барокко называли подобное скрипичное звучания, которое ассоциировалось с пением ангелов).

Таким образом, сама концепция Концерта для альта с оркестром Д. Клебанова строится на основе различных тембровых амплуа альта. Альт трактуется композитором с позиций лирико-драматической образности, зафиксированной в широком применении каденционности, причём в основном кантиленной, воспроизведения на альте оттенков звучания других струнных инструментов (не только скрипки и виолончели, но и щипковый), охвата практически всех типовых, апробированных практикой скрипичного искусства приёмов звукоизвлечения, штрихов и других артикуляционных средств, что в совокупности даёт возможность определить трактовку альта в данном Концерте как универсальную.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаврилець Д.* Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі: автореф. дис. … канд. мист-ва. Львів, 2012. 16 с.

2. *Дарда В.* Жанрово-стилевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов мангеймской школы: автореф. дис. … канд. иск. Ростов н/Д, 2015. 24 с.

3. *Клебанов Д.* Искусство инструментовки. Киев: Музична Україна, 1972. 220 с.

4. *Косенко Г.* Тембровое амплуа инструмента как категория музыкальной органологии: аспекты методологических подходов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2016. Вип. 5. С. 79–84.

5. *Маршанский С. А.* Альтовое искусство России второй половины XX – начала XXI века: автореф. дис. … канд. иск. Ростов н/Д, 2012. 22 с.

REFERENCES

1. *Gavrilets' D.* Єvropeis'kii al'tovii kontsert: genezis, evolyutsiya, zha-nrovi modeli : avtoref. dis. … kandidata mistetstvoznavstva [European Viola Concerto: Genesis, Evolution, Genre Models: Synopsis for the PhD Thesis]. Moscow, 2012. 46 p.

2. *Darda V.* Zhanrovo-stilevye parametry al'tovogo kontserta v tvorchest-ve kompozitorov mangeimskoi shkoly: avtoref. dis. … kandidata mistetstvoznavstva [Genre and Style Parameters of the Viola Concerto in Works by Mannheim School Composers: Synopsis for the PhD Thesis]. Rostov-on-Don, 2015. 24 p.

3. *Klebanov D.* Iskusstvo instrumentovki [Instrumentation Art] / D. Klebanov. Kiev: Muzichna Ukraina Press, 1972. 220 p.

4. *Kosenko G.* Tembrovoe amplua instrumenta kak kategoriya muzykal'-noi organologii: aspekty metodologicheskikh podkhodov [Instrument Timbre Amplua as a Category of Musical Organology: Aspects of Methodological Approaches] // Visnik Kharkivs'koї derzhavnoї akademiї dizainu i mistetstv [Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Arts: Collection of Sciences]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts Press, 2016. № 5. P. 79–84.

5. *Marshanskii S.* Al'tovoe iskusstvo Rossii vtoroi poloviny XX–nachala XXI veka: avtoref. dis. … kandidata mistetstvoznavstva [Viola Art of Russia of the Second Half of the XX – Beginning of the XXI Century: Synopsis for the PhD Thesis]. Rostov-on-Don, 2012. 22 p.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТЕМБРА АЛЬТА В ЖАНРЕ КОНЦЕРТА (НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТА ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ Д. КЛЕБАНОВА)

Статья посвящена рассмотрению особенностей жанра концерта в его спецификации для солирующего альта с оркестром. Автором обобщены имеющиеся данные о «начале и принципе концертности», диалоге как основе концертного «соревнования-соглашения» (Б. Асафьев), сольной составляющей концерта как музыкального жанра. Положения теории концертного жанра экстраполируются на его альтовую разновидность, в связи с чем предлагается и дефинирует-

ся оригинальное понятие «концертно-альтовый стиль», распространяемое на один из его современных образцов – Концерт для альта с оркестром Д. Клебанова, анализируемый в данной работе впервые. В процессе рассмотрения структурных и фактурных особенностей этого сочинения последовательно раскрываются различные репрезентации тембра альта в образно-содержательной сфере, охватывающие разные оттенки общего лирического состояния. Отмечено, что в анализируемом сочинении сочетаются две функции тембра инструмента – «колористически характерная» и «различительная» (термины самого Д. Клебанова). Логика развития этих двух начал тембрового амплуа альта реализуется в масштабной концертной форме, отличающейся своеобразной рассредоточенной каденционностью, наличием автономизированных диалогов альта и инструментов оркестра, общей сквозной линией развития, направленной к конечной цели – итоговой по драматургической функции коде-апофеозу.

Ключевые слова: концертность, концерт, альтово-концертный стиль, концерт для альта с оркестром Д. Клебанова, тембровые амплуа альта.

REPRESENTATION OF VIOLA TIMBRE IN THE GENRE OF CONCERTO (ON THE EXAMPLE OF CONCERTO FOR VIOLA AND ORCHESTRA BY D. KLEBANOV)

The article is devoted to the peculiarities of the concerto genre in its specification for the viola solo with orchestra. The author summarizes the available data about «the origin and principle of concertos» and highlights the dialogue to be the basis for the concerto's «competition-agreement» (B. Asafiev), as well as the solo component of the concerto as a musical genre. The positions of the theory of concerto genre are extrapolated into its viola version; in this regard the author proposes the original term «concerto-viola style», extended to one of its modern examples – Concerto for Viola and Orchestra by D. Klebanov. This work is analyzed for the first time. The study of structural and textural features of this work helps to reveal successively various representations of viola timbre in the imaginative sphere, covering the various shades of the general lyric state. The author noted that the analyzed work combines two semantic functions of the instrument's timbre, they are: 'coloristically characteristic' one and 'distinctive' one (terms by D. Klebanov). The logic development of these two origins of the timbre role of viola are realized in a large concerto form, distinguished by a dispersed cadence, the presence of the autonomized dialogues of viola and orchestra instruments, common line of development aimed at the final goal, which is the code-apotheosis to be a conclusion in its dramaturgical function.

Key words: concerto, viola-concerto style, Concerto for Viola and Orchestra by D. Klebanov, timbre functions of viola.

Косенко Галина Григорьевна
Аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: kuzya4975@gmail.com

Kosenko Halyna G.
Postgraduate student at the Department of Interpretology and Analysis of Music
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: kuzya4975@gmail.com

РАКУРСЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSICAL CULTURE

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40013

Ю. А. ЕВСЮКОВА
Ростовский колледж искусств

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ МУЗЫКА КАК НОВОЕ СТИЛЕВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

В связи с вхождением проблемы «человек и природа» в число общекультурных тем XX века в музыкальном искусстве появляется целый класс сочинений, воплощающих специфическую сферу образности, связанную с экологической тематикой. Наблюдаемый в этих произведениях процесс корреляции не только на уровне содержания, но и на уровне звуковой реализации обусловил цель настоящей статьи – выявить комплекс средств, используемых композиторами в сочинениях такого рода, которые позволяют определить экологическую музыку как новое стилевое направление в музыкальной культуре XX–XXI веков.

Проблематика диалектических связей человека и окружающей среды оказывается центром притяжения для значительного количества исследований в современных гуманитарных науках, зачастую формирующих новые научные отрасли. Предложенный и обоснованный Д. Лихачёвым в ряде трудов термин «экология культуры» [3, 4] вызвал к жизни формирование нового культурологического направления, изучающего проблемы отношения человека и общества с окружающей средой.

Идеи ученого были продолжены Н. Маньковской, развивающей идеи экологической эстетики, ориентированной на исследование глобальной проблемы взаимосвязей человека и природы в контексте культуры. Выходя за рамки традиционного рассмотрения темы природы в искусстве, исследователь в работе «Эстетика постмодернизма» вводит важное понятие – «искусство окружающей среды» – и определяет его как промежуточное звено между искусством и природой, в зоне которого и создаются новые эстетические объекты [5].

В рамках музыкального искусства в качестве такого рода объекта выступает экологическая музыка, которая получила широкое распространение в творчестве представителей разных направлений и национальных школ. О. Мессиан и П. Васкс, А. Хованесс и Дж. Крам, Э. Денисов и В. Артёмов, П. Карманов и основатель экологического джаза П. Уинтер, а также успешно работающий в области электронной музыки Китаро при создании «природных опусов» обращаются к использованию определенных средств художественной выразительности, технологических приемов, позволяющих отнести их сочинения к стилю экологической музыки.

На сегодняшний день проблема стиля – одна из актуальнейших в условиях сложной и противоречивой картины современной художественной жизни, порождённой множеством теоретико-эстетических платформ, обилием школ и направлений. Несмотря на обилие позиций в понимании стиля[1], большинство исследователей концентрируют свое внимание на двух компонентах, характеризующих это явление: стиль как формо-содержательное единство и стиль как единство органически связанных, взаимодействующих элементов, образующих целостную систему. Оба компонента становятся определяющими для разработки теории функций стиля в работе Е. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке». Основные положения этой теории позволяют определить методы описания интересующего нас направления и охарактеризовать его как поток определенной стилевой «информации» в современной музыке.

Первая функция – обеспечение историко-культурной ориентации слушателя в мире

музыки: «действие этой функции является двусторонним» – пишет Е. Назайкинский, – «благодаря стилю выявляются позиции слушателя и произведения (или эпохи, жанра и т. д.), занимаемые ими по отношению друг к другу в системе ценностей музыкальной жизни, истории и культуры» [6, с. 31]. Поэтика экологической музыки позволяет слушателю соотнести её с определенной сферой жизни и культуры. Являясь проекцией реальностей современного мира, экологическое искусство в целом и экологическая музыка в частности не только демонстрирует проблемы цивилизации, но и выполняет просветительские функции, помогает формировать общественное экологическое сознание. Некоторые представители данного направления посвящают всю свою творческую карьеру проблемам взаимоотношений человека и природы. Помимо создания музыкальных сочинений они, как правило, ведут активную общественную жизнь, являются участниками различных экодвижений, их выступления – не просто концерты, а своего рода акции в защиту окружающей среды[2].

Другая важнейшая функция стиля, по мнению Назайкинского, – фиксация и выражение определённого содержания. Содержательное существо стиля экологической музыки выражается через апелляцию к общей теме – «природа и человеческая цивилизация», а его сюжетно-контекстные слои реализуются на основе либо обобщенной программности, либо более конкретизированной, сюжетно-иллюстративной. Примерами композиций первого рода могут служить образцы «экологического джаза», а также сочинения, относящиеся к сфере «нью-эйдж» (от англ. new age music – «музыка новой эпохи»), охватывающие электронную музыку прикладных жанров – медитативную и релаксационную. Такого рода сочинения мыслятся как возврат к праоснове музыки, к ее первоначальному смыслу, утраченному современным человеком. В связи с этим не случайным является факт появления многочисленных альбомов без указания автора (композитора, исполнителя или аранжировщика). К таковым относятся «Naturklänge» («Звуки природы»), в основе которого лежит чередование композиций, составленных из записей пения птиц и шума воды (ручьи, водопады и т. п.) или «Avant Garde Project 28», собранный из множества подводных записей голосов китов, глубоководных шумов и других звуков океана. В связи с развитием звукозаписывающих технических средств во второй половине XX века появляется практика так называемых «циркадных аудиопортретов» [8]. В основе таких композиций лежит аудиозапись звуковой картины конкретной местности в определённых временных рамках[3].

Ярким примером иного плана − сюжетно-иллюстративной программности − могут служить произведения О. Мессиана, в частности, «Пробуждение птиц» для фортепиано с оркестром. Его программа передает подсказанный природой «птичий концерт» в его динамичном развёртывании: от первых приветствий пернатых ранним утром к полноголосному хору в момент восхода солнца и его замиранию к полудню. В ряду сочинений, обладающих сюжетно-смысловой определённостью, следует выделить опусы Э. Денисова «Пение птиц», цикл для двух фортепиано «Лесные эскизы» В. Артёмова, пьесу Н. Корндорфа «Ярило», произведение Дж. Крама «Vox Balaenae» («Голос кита»), квинтет для духовых инструментов «Музыка улетающим птицам», вторая часть симфонии «Голоса» П. Васкса.

И, наконец, третьей важной функцией стиля, по мнению Назайкинского, является функция объединения – разграничения. Её осуществление становится возможным при условии единства стилевой системы на основе определённым образом соотносящихся и взаимодействующих друг с другом компонентов. Распознать принадлежность сочинения к направлению экологическая музыка позволяет действие целого ряда стилеобразующих факторов на уровне формообразования, звуковысотной и метроритмической организации, а также способов фактурного изложения музыкального материала.

Подражая природе и запечатлевая её явления как можно более достоверно, композиторы создают музыкальные формы, в которых организация материала подчиняется как специфическим, так и традиционным, типизированным принципам: «к специфическим можно отнести те, которые возникли на основе процессуальности, свойственной природе (цикличности, эволюционности, энтропии и т. п.), и привели к созданию открытой формы. В качестве же типизированных, выступают наиболее общие принципы организации – обрамление и вариационность»[4] [1, с. 32].

Звуковысотная организация в произведениях экологической музыки также имеет свою специфику. Воссоздавая акустическое пространство, композиторы используют особый комплекс средств, имитирующих неповторимые качества звучания, где окружающая природная среда как бы «аранжируется» человеком. Причём «естественное», «природное» моделируется при помощи разных принципов: от более элементарного подражания окружающей среде

с помощью голоса и акустических инструментов до создания сложнейших электронных и микстовых звукотембровых полей с использованием звукозаписи, фонограмм и компьютерных технологий, позволяющих максимально точно воссоздавать природные феномены. Еще одной важной составляющей в композициях такого рода становится использования оригинального звукового материала – природных шумов и голосов животных.

Особенности метроритмической организации в произведениях экологической музыки во многом продиктованы самим природным феноменом. Ц. Когоутек среди сложных форм ритмики расширенно-тональной и модальной музыки XX столетия называет явление биритмики или полиритмики (биметрики и полиметрики), которое характеризует одновременное соединение двух и более ритмических (метрических) самостоятельных пластов [2, с. 94]. В произведениях экологического стиля происходит не только соединение разных метрических пластов, но и объединение в рамках одного сочинения двух систем: традиционной метрической (инструментальное звучание) и внеакцентной аметрической (звуки природы). В ряду музыкальных образцов с позиции организации ритма можно выделить две группы:

– к первой относятся композиции, в которых природные звучания не подчиняются метру общей композиции, в результате образуется полисинтаксическая организация общего звучания; в роли метрически свободных построений выступают аудиозаписи шумов моря, леса, голосов птиц и прочие, которые накладываются в виде самостоятельного пласта на метрически упорядоченный музыкальный материал;

– ко второй группе следует отнести произведения, в которых отдельные голоса природы, благодаря студийной обработке, подчиняются общей метроритмической пульсации.

Обрабатывая аудиоматериал в студии, П. Уинтер сближает звучание голосов животных (волчицы, кита в композициях «Волчьи глаза» и «Колыбельная матушки китихи маленьким тюленям» из альбома «Концерт Земле») с инструментальным, причем не только интонационно, но и устанавливая общую метроритмическую пульсацию. Итогом такой работы становится иллюзия ансамблевого музицирования, полноправными участниками которого являются голоса животных. Подобный подход в преобразовании природного акустического материала применяет и А. Хованесс во второй части Симфонии № 2 «И бог сотворил огромных китов». Студийная обработка аудиозаписи природного феномена позволяет голосу кита выступать в роли солирующего, сопровождаемого звучанием оркестра. Следует отметить, что в произведениях, включающих инструментальную имитацию природного феномена, композиторы намеренно отказываются от метра. Примером может служить пьеса Дж. Крама «Голос кита» (Vox Balaenae), в которой сложные ритмические фигурации лишены метрической упорядоченности, а тишина является полноценным структурным элементом.

Благодаря использованию уникального акустического материала в произведениях такого рода открываются неисчерпаемые возможности для фактурного воплощения пространственных свойств музыки. Преобразование известных типов фактуры осуществляется за счет привлечения природных звучаний, выполняющих различные функции: основного музыкального объекта (мелодии или доминирующей звучности), контрапункта в виде самостоятельного голоса или пласта, сопровождения. В альбоме П. Уинтера «Колыбельная каньона», который был записан в условиях акустики американского Большого каньона, аудиозапись природных шумов представлена композитором в сочетании со звучанием саксофона. Однако инструментальный голос не позиционируется здесь как солирующий (нет интонационной самостоятельности), он растворяется в общем звуковом поле, а природный фон берет на себя роль значимо-объектной фигуры и наделяется тематической функцией.

В связи с широкой распространённостью экологической музыки можно наблюдать многочисленные ее проявления в академической и массовой музыкальной культуре (рок, джаз, электронные направления); встречаются образцы, выполненные в техниках сонористики, электронной и конкретной музыки, коллажа и полистилистики, а также возникающие в сфере мультимедиа. Экспериментом в области сочетания звуков разного генезиса является сочинение Э. Денисова «Пение птиц» для подготовленного фортепиано (клавесина, гитары или флейты) и магнитофонной ленты. Инструментальная партия, выполненная в сонорной технике, переплетается с природно-шумовыми звучаниями, записанными на магнитофонную пленку и частично трансформированными в студии. Примером сочинения, решенного исключительно электронными средствами, является «Vogelperspektive» (нем. «с высоты птичьего полёта») И. Кефалиди, в основе композиции которого лежит аудиозапись пения соловья. Произведение выполнено в форме вариаций, причем сама тема – пение соловья в первоначальном виде – появляется толь-

ко в конце сочинения. Вариациями же являются структурные и качественные компьютерные преобразования самого центрального элемента за счет транспонирования вверх и вниз, всевозможных сжатий и растягиваний. По описанию композитора, при работе над материалом применялись следующие операции: запись (на магнитофон ADAT), шумоподавление, селекция (отбор), компьютерный расчёт преобразований «тематизма» (сжатие и растягивание по горизонтали, транспозиции по высоте) в программе AudioSculpt, выполнение указанных преобразований, построение формы в целом («вариации и тема»).

Актуальность проблем экологии («природа и человек», «красота жизни и угроза ее уничтожения» и др.) вызывает интерес многих композиторов к этой тематике. Ряд авторов обращаются к теме природы в рамках экспериментальной деятельности: такие единичные опыты находим в творчестве Э. Денисова («Пение птиц»), Дж. Крама («Голос Кита»), Н. Корндорфа («Ярило»), А. Хованесса (Симфония № 2, часть вторая «И бог сотворил огромных китов») и др. Но есть и иная тенденция: творчество О. Мессиана и его последователей[5] может служить примером исканий в этой области на протяжении всего их творческого пути. Сочинения, принадлежащие к этому направлению, возводят природу в эстетический объект: чувства и эмоции, возникающие в природном окружении, ощущение сопричастности к её многообразным проявлениям, помогает человеку восстановить утраченную гармонию, ощутить себя частицей целого, приобщиться к тому мудрому началу, которое несёт в себе природа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Они отражены в трудах отечественных музыковедов Ю. Евдокимовой, Л. Мазеля, В. Медушевского, М. Михайлова, Е. Назайкинского, А. Хасаншина и др.

[2] Примером может служить творчество композитора и исполнителя П. Уинтера – основателя «экологического джаза», активного участника «Greenpeace». Деньги от продажи его альбомов поступают в основанный им же фонд «Живой музыки», поощряющий исполнение классических и современных произведений, помогающий агитационной кампании за охрану окружающей среды и прежде всего – по спасению видов животных, находящихся на грани вымирания. Его ансамбль «Пол Уинтер консорт» был номинирован на премию Grammy 14 раз и шестикратно становился лауреатом (последняя премия «Гремми» получена в феврале 2008 года за альбом «CRESTONE»). Сам музыкант награжден Знаком отличия программы ООН за вклад в дело защиты окружающей среды.

[3] Одним из первых примеров подобных композиций может служить альбом, записанный Уильямом Ганном в 1955 году. Он воссоздал звуковой портрет одного дня в национальном парке Канады «Алгонкин».

[4] Более подробное рассмотрение особенностей композиции в данном стилевом направлении предпринято автором в исследовании «Природа и искусство: особенности композиции в экологической музыке» [1].

[5] Например, ученик О. Мессиана Ф.-Б. Маш (François-Bernard MÂCHE, 1935) работает в жанрах электроакустической, камерной, хоровой, оркестровой музыки. Известен также как музыкальный критик и писатель. В своей книге «Musique, mythe, nature, ou les Dauphins d'Arion» (Музыка, мифы, природа или дельфины Ариона) связывает природу композиции с мифологическим сознанием, привлекая теорию «орнитомузыковедения», разработанную Н. Руве, а также «зоомузыковедения». В своих сочинениях, как и О. Мессиан, он использует модели пения птиц и другие природные звуки, например, звуки дождя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Евсюкова Ю.* Природа и искусство: особенности композиции в экологической музыке // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. № 2. С. 27–33.

2. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 368 с.

3. *Лихачев Д.* Экология – проблема нравственная // Наше наследие. 1991. № 1. С. 3–8.

4. *Лихачев Д.* Экология культуры // Русская культура. – М.: Искусство, 2000. 440 с.

5. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. СПб: Алетейя, 2000. 347 с.

6. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.

7. Теория современной композиции: учебное пособие. М.: Музыка, 2005. 624 с.

8. *Cameron L., Rogalsky M.* A Day in Algonquin Park: William W. H. Gunn and the circadian audio portrait // Organised Sound. Vol. 22. Iss. 2. August 2017. pp. 206–216.

REFERENCES

1. *Evsiukova Iu.* Priroda i iskusstvo: osobennosti kompozitsii ekologicheskoi muzyke [Nature and Art: Features of Composition Environmental Music] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Music Anthology]. 2012. № 2. P. 27–33.

2. *Kogoutek Ts.* Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka. [Technique of Composition in the Music of the 20th Century]. Moscow, Muzyka Press, 1976. 368 p.

3. *Likhachev D.* Ekologiia – problema nravstvennaia [Ecology is a Moral Problem] // Nashe nasledie [Our Heritage]. 1991. № 1. P. 3–8.

4. *Likhachev D.* Ekologiia kul'tury [Ecology of Culture] // Russkaia kul'tura [Russian Culture]. Moscow: Iskusstvo Prress, 2000. 440 p.

5. *Man'kovskaia N.* Estetika postmodernizma [Aesthetics of Postmodernism]. Saint-Petersburg: Aleteya Press, 2000. 347 p.

6. *Nazaikinskii E.* Stil' i zhanr v muzyke [Style and Genre in Music]. Moscow: Vlados Press, 2003. 248 p.

7. Teoriia sovremennoi kompozitsii. Uchebnoe posobie. [Theory of Modern Composition. Textbook]. Moscow. Muzyka Press, 2005. 624 p.

8. *Cameron L., Rogalsky M.* A Day in Algonquin Park: William W. H. Gunn and the circadian audio portrait // Organised Sound. Vol. 22. Iss. 2. August 2017. pp. 206–216.

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ МУЗЫКА КАК НОВОЕ СТИЛЕВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

В предлагаемой статье автором предпринята попытка охарактеризовать направление экологическая музыка как поток определенной стилевой «информации» в музыкальной культуре второй половины XX–XXI века. Формирование в двадцатом столетии новой мировоззренческой позиции в системе «человек – окружающий мир», опирающейся на осознание пагубности разрыва человека и природы, послужило мощным импульсом к формированию новых направлений в гуманитарной науке (экология культуры, экологическая эстетика) и всплеску интереса к экологической проблематике в разных видах искусства. В ответ на эти веяния зарождается стилевое направление экологическая музыка и возникает потребность его музыковедческого осмысления в контексте современной музыкальной культуры.

Произведенный в процессе исследования анализ целого ряда сочинений зарубежных и отечественных композиторов на экологическую тематику демонстрирует ряд оригинальных приемов организации композиции, звуковысотной и метроритмической структуры, обусловленных воздействием необычной содержательной основы. Несмотря на то, что произведения такого рода создаются в рамках разных музыкальных направлений академической и массовой направленности, с использованием широкого спектра композиционных техник и средств (акустической и электронной музыки, компьютерных технологий, мультимедиа и пр.), они обладают целым рядом общих, типических закономерностей, позволяющих определить их как стилевое единство.

Ключевые слова: человек, окружающий мир, экологическая музыка, стилевое направление.

ECOLOGICAL MUSIC AS A NEW STYLE`S DIRECTION IN CONTEMPORARY MUSIC

The author attempts to characterize the area of ecological music as the flow of a certain stylistic "information" in the music culture of the second half of XX– and the beginning of XXI century. The formation of new ideological position in the system "man – environment" in the twentieth century, based on the awareness of the evils of the gap between man and nature, served as a powerful impetus to the formation of new directions in the Humanities (the ecology of culture, environmental aesthetics), as

well as the surge of interest in environmental issues in various types of art. In response to these trends there emerged the stylistic trend of ecological music and the need in its musicological conceptualizing in the context of contemporary musical culture.

The research analyzes a number of works by foreign and domestic composers on environmental issues and demonstrates a number of original methods to organize composition, pitch and metrorhythmic structure due to the impact of unusual meaningful framework. Despite the fact that works of this kind are the part of various music styles within academic and mass-media focus, using a wide range of compositional techniques and tools (acoustic and electronic music, computer technology, multimedia etc.), they have a number of common, typical patterns, which identify them as stylistic unity.

Keywords: person, environment, ecologic music, style direction.

Евсюкова Юлия Александровна
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Ростовский колледж искусств
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: julia.evsk@yandex.ru

Evsyukova Yuliya A.
teacher of musical-theoretical disciplines
Rostov College of Arts
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: julia.evsk@yandex.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40014

Л. А. МИРСКАЯ
Южно-Российский гуманитарный институт

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

КОНТРКУЛЬТУРНЫЙ ЭРОС В РОК-МУЗЫКЕ

Возникновение контркультуры связано со стремлением молодежи освободиться от социальных и культурных клише, духа прагматизма и лжи в обществе ради раскрепощения личности. Результатом молодежного движения, построенного на отрицании, стали три революции – сексуальная, психоделическая и сарафанная. Сексуальная революция – стремление к свободной любви, которая впоследствии вылилась в движение сексуальных меньшинств. Психоделическая – своеобразное понимание духовности, практики расширения сознания ради общности видения, стирания грани между Я и Другими. Наконец, сарафанная – противопоставление официальному костюму свободного платья, ставшего впоследствии уличным стилем.

В молодёжном движении любовь и сексуальность были поняты в *трёх смыслах* – как протест против социальных ценностей и норм, как нарушение моральных табу и сексуальная неразборчивость, как оргиастически-экстатические практики – хепенинги, танцы и рок музыка. Именно рок музыка становится той стихией, в которой высвобождаются подавленные страсти и эмоции, эрос, дионисийский экстаз и орфическая песня.

Контркультура вообще и рок музыка, в частности, вне зависимости от направлений и стиля, пронизаны страстным желанием всего поколения молодежи освободиться от давящих запретов, особенно тех, которые диктует мораль во взаимоотношении полов. Страсть к освобождению выливается в протестные формы молодежных субкультур. Рок-музыка возникает в русле субкультуры протеста *beat generation*, которая несёт отказ от мещанства, карьеризма и практицизма. Все, кто манифестировали свою индивидуальность в противовес респектабельному обществу, использовали жаргон и эпатировали общество. Они называли себя хипстерами, битниками, джазниками, одержимыми, танцевали рок-н-ролл, носили неряшливые джинсы и ковбойки. Этот «дух ярмарки», рождённый субкультурой протеста, и был воспринят рок музыкой и движением хиппи.

Средоточием культурной жизни в первой половине 1960-х годов становятся Лондон, Нью-Йорк, Сан-Франциско, в которых формируется «бит» как более жесткий вариант рок-н-ролла, ритм-энд-блюза и соула. Возникает движение хиппи с идеологией Великого Отказа, бродяжничества и свободной любви.

Движение хиппи проходит под лозунгом Джона Леннона «All You Need is Love», а также протестным требованием «Любовь, а не война», которое воплощает их принцип невмешательства и пацифизма. Основные события контркультуры – это рок фестивали «Лето любви», которые проходили в Монтрее (1967), в Вудстоке (1969), на острове Уайт (1970). В качестве первых гимнов, воспринятых движением Flower Power, становится призыв к объединению и любви – песня «Get Together» The Youngblood (1967), «Come Together» The Beatles (1969), идея любви как жизненной необходимости – «Somebody to Love» Jefferson Airplane (1966), и песня с провокационным текстом «Let's Spend the Night Together» The Rolling Stones (1967). Тема свободной любви проникает в музыку, выделяются «Sunshine of Your Love» Cream (1967), симфоническая версия «Night in White Satin» Moody Blues (1967) и джаз-роковая композиция «Questions 67&68» Chicago (1969) [5, с. 120–122].

Исторически в различных направлениях рок-музыки намечаются две тенденции. Первая – протестные, животные ритмы и аккорды таких групп, как The Slits, The Damned, Bad Manners, The Vibrators, Stranglers, Meat Loaf. Вторая – романтическое воспевание любви, которое не чуждо даже тяжелому року, например, «Whole Lotta Love», «Thank You» Led Zeppelin (1969), «I Don't Wanna Miss a Thing» Aerosmith (1998), «I Was Made for Lovin' You» Kiss (1979). Романтическая установка колеблется от трагического «Love Will Tear Us Apart» Joy Division (1979), до нелепого «Wonderwall» Oasis (1995). Но, и в

том и в другом случае любовь противопоставляется повседневной жизни, политике, ханжеству и бюрократизму, являясь способом освобождения личности.

Понимание любви и секса в качестве инструмента подрыва общественных нравов, формировалось в западной культуре со времен эпохи Просвещения (маркиз де Сад). В искусстве XX века сексуальность как протестный механизм начинает использоваться в литературе потока сознания, начиная с романов Дэвида Лоуренса «Сыновья и любовники» (1913), Генри Миллера «Тропик рака» (1934) и до Владимира Набокова «Лолита» (1954). Именно Генри Миллер применил ненормативную лексику и распущенную сексуальность для того, чтобы плюнуть в общество, Бога, мораль и искусство.

Контркультура воспринимает эту тенденцию, и средством протеста в ней становится секс и музыка. Динамика протеста отражена не только в желании заменить чувство чувственностью, соответственно, сентиментальное *Love* все чаще выражается как страстное *Eros.* С чувства сбрасываются культурные покровы, романтический флёр не мешает проговаривать обнажённое желание. Выражение освобождённой страсти в рок-музыке имеет основанием противопоставление чувства рассудку. В культуре и рок-музыке начинает преобладать, если воспользоваться понятиями Ф. Ницше, дионисийское начало. Понимание дионисийской основы рок-музыки открывает ряд её взаимосвязанных ассоциаций: протест – эрос – психоделический транс. Страсть мифологизируется: она – Эрос, инстинктивное излияние жизни [2, с. 60–75].

Согласно интерпретации Гомера, а в XIX веке и Ницше, дионисийское состояние – это упоение и буйство, которое аналогично действию вина. Определяющей чертой Диониса является неистовство, имманентное самому миру. Оно не симптом заболевания, а соответствует, по мнению Ницше, «высшему жизненному здоровью». «Упоение и необузданность, страсть, всегда готовая воплотиться в разрушении и смерти, есть сама жизнь, которая неиссякаема в своем “архэ”» [1, с. 61]. Разумеется, контркультура не апеллирует к античному пониманию Диониса. Её эпоха – это неомифологическое сознание, которое благодаря Ницше, Фрейду и Маркузе заново осмысляет творческий потенциал мифа. Мифологические персонажи и темы, интерпретированные в русле протеста и переиначивания ценностей, образно говоря, «витают в воздухе» и используются в рок-музыке как метафоры для обозначения спонтанности, анархии духа и творческого импульса (Дионис), глубины страсти, отвергающей границы между телом и духом (Орфей), а также соединения Эроса и Танатоса (Эдип).

В этом смысле контркультура напоминает и о «дионисийских чарах», воплотившихся в музыке Вагнера, и о «динисийском состоянии», и о примирении на уровне дионисийской гармонии человека с человеком и с природой. Культовым символом античного Диониса был фаллос. Как отмечает К. Кереньи, Дионис находится у истоков мужского начала. Он оставил мужчинам этот дар, в котором сам пребывал как беспрестанно возрастающая и убывающая полнота жизни подобно Эроту, сыну Пороса и Пении из «Пира» Платона [1, с. 183–184]. Культ Диониса – был женский культ, в таинства которого женщин посвящал Орфей, выразитель дионисийства с помощью песни. А потому, именно музыка и песня в контркультуре воспринимается как освобождающий силы жизни импульс.

Ритмы рока заражают молодежь желанием танцевать и разжигают подавленные страсти. Любовь и сексуальность в качестве способа оскорбления отцов, противодействия войне, нормам морали, бюрократизму и ханжеству становится главной темой рока. Уже рокабилли в исполнении Била Хейли и Элвиса Пресли разжигает дионисийские страсти, пробуждает телесную энергию, желание забыться в танце. Песня «Rock the Joint» Била Хейли (1953) вообще призывает молодежь сбросить оковы и ограничения. Тяжелая животная энергия рока пронзает человека, ритм заводит подавленные страсти (Элвис Пресли), рок – это секс, жёсткий ритм которого соответствует ритмам тела (Фрэнк Заппа), рок эротизирует духовное и одухотворяет эротическое (Роберт Палмер), рок-н-ролл является синонимом секса (Стивен Тайлер) [4].

Идеолог контркультуры Г. Маркузе считал, что образ Орфея, спустившегося в Аид, олицетворяет протест против репрессивной функции разума по отношению к сфере удовольствия и чувственности, которая отличает западную цивилизацию. Исключения, по мнению Маркузе, не составляет даже Фрейд, который включился в эту традицию тем, что утвердил истину фантазии (воображения) как несовместимую с разумом. По Маркузе значение фантазии состоит в том, что она хранит истину Великого Отказа. «Или, в положительном смысле, в том, что она оберегает от разума стремление к целостному самоосуществлению человека и природы, подавленному разумом» [2, с. 164]. Вместе с тем, именно в психоанализе Фрейда Маркузе находит точку опоры: жизнь есть страсть, Эрос, а вневременной константой душевной жизни является

слияние эротического и агрессивного мотивов (комплекс Эдипа). Подобной трактовкой мифа об Эдипе, в которой слились мотивы сексуальности и агрессии, прославилась, в частности, композиция «The End» The Doors (1967).

Протестные, иррациональные, чувственные настроения нашли отражение в оскорблениях и попрании социальных и культурных норм, в частности, в сексуальных провокациях на конвертах альбомов – Ник де Виль «Country Life» Roxy Music (1974), Норман Сифф «Playing Possum» Carly Simon (1975) Питер Севиль «This is Hardcore» Pulp (1998). Радикальное нарушение табу – это фотографии несовершеннолетних на альбомах «Virgin Killer» Scorpions (1976), «Blind Faith» Blind Faith (1969), «Bow Wow Wow, See Jungle!» Малькольма Макларена (1981).

Облик хиппи – расклешённые джинсы, бусы, браслеты, пояса, длинные прически и сарафаны, любовь к музыке и песням не только бросают вызов «золотому тельцу», нормам морали и ханжеству. Они демонстрируют и принципы «Великого Отказа» Маркузе, потому что рассудочным принципам реальности в современном мире должны противостоять символы чувственного, иррационального принципа жизни – Орфей и Нарцисс, родственные Дионису – голос, который поёт, и лик божественной красоты. «Орфический Эрос преобразует бытие: он укрощает жестокость освобождением. Его язык – песня, его труд – игра» [2, с. 183].

Бродяжничество по Индии и Афганистану привнесло в западную культуру увлечение наркотиками. Способами освобождения личности молодежь объявляет не только свободную любовь и рок-музыку, но и наркотический транс. С появлением ЛСД и его эффектом расширения сознания окончательно формируется атмосфера андеграунда. В концертах рок-музыкантов появляется спонтанность, импровизация, творческие эксперименты и увлечение наркотиками. Основные черты психоделики – это избыточность и буйная фантазия, эклектика, тяготеющая к ребусам, изощрённые арабески и витые буквы, этнические мотивы, пестрые краски «*day-glo*» – розово-пурпурного оттенка, символизирующего видение психоделического света и чувство особых вибраций энергии полета в психоделическом трипе [6, с. 334]. Культовый статус в этой связи приобрёл лондонский клуб «UFO» благодаря виртуозной игре Pink Floyd и Soft Machine. Славу подлинно психоделической рок-музыки заслужила предшественница спейс-рока группа The Birds.

Однако для рок-музыки важна не формальная сторона психоделического стиля, а его смысл, который подчеркнули оформители рок-музыкальных дисков и концертов. Так графический дизайнер Найджел Уэймут считал, что концертные плакаты – это первая ступенька на пути к массовому просветлению. Это дополняют конверты для винила, первыми из которых становится альбом «Sgt.Pepper's Lonely Hearts Club Band» The Beatles (1967), оформленный Питером Блейком, и коллаж альбома «Strange Days» The Doors от Джоэл Бродски (1967).

Как разновидность оргиастически-экстатической практики рок-музыка дает выход бунтарским настроениям и становится стимулом «психоделической революции». Воплощение психоделического стиля – это концертные плакаты к фестивалям любви дизайнеров Майкла Инглиша, Виктора Москоко, Мартина Шарпа, Роберта Уисли, Рика Гриффина, Найджела Уэймута [7, с. 1242–1265]. Символическим элементом, выражающим настроение «детей цветов», являются пестрые цветы на плакате Милтона Глейзера, посвящённом Бобу Дилану (1967), и на конверте альбома от Энтони Келли и Стенли Мауса «American Beauty» Grateful Dead (1971). Рупорами психоделики становятся музыкальные журналы OZ, IT и Gandalf's Garden в Лондоне, East Village Other в Нью-Йорке, San Francisco Oracle в Сан-Франциско.

Под протестные настроения отчасти попадает и сам пол, его особое значение в чувственности. С образом Орфея контркультурная традиция связывает также гомосексуализм. И хотя в историю культуры Орфей вошёл, прежде всего, как символ верности, прочтение греческой мифологии не столь однозначно. Так, гомосексуализм в древнегреческой мифологии имел символическое и онтологическое значение – боги вступали в любовные отношения не только с богинями и земными женщинами, но и друг с другом. В соответствии с этим, игнорирование женщин Орфеем после смерти Эвридики, не мешает приписывать ему любовников или даже смерть от менад именно за этот факт. Орфей контркультуры отвергает нормальный эрос, но не ради аскетического идеала, а ради более совершенного эроса, не ограниченного гетеросексуальными отношениями. Орфей отрицает прежний порядок и зовет к дионисийскому наслаждению, которое ему, как сыну Каллиопы, открывается через музыку. Экстатические транссексуальные фантазии контркультуры – это «песни Орфея», который примиряет оппозицию жизни и смерти, плоти и духа, сознания и бессознательного, неистовство и порядок. Его путешествие в Аид, царство вечной ночи, ради освобождения Эвридики, – это аллегория бес-

сознательного, сферы иррационального чувства, психоделической реальности. Для движения Flower Power такой орфизм поддерживал практику сексуальной неразборчивости – в противовес гармонии семейных отношений свободная любовь предполагает право любить кого угодно, где угодно и когда угодно, предполагает нарушение табу и – групповой секс, контакты с несовершеннолетними, гомосексуализм, нудизм, и пр.

Гомосексуальное чувство не становится значимым в рок-музыке. Однако контркультура за счет внешних эффектов – длинные волосы у мужчин и женщин, бусы и браслеты стремится нивелировать половые различия, демонстративно заштриховать значимость пола и даже пропагандировать транссексуальность. Этим, в частности, прославилась рок-группа, предшественница панка, The Velvet Underground. Рок-музыка становится в высшей степени театральной, яркой, опьяняющей эротическими и наркотическими грезами, выставляет напоказ «кислотный шик» (ЛСД), «полеты» в глубинах бессознательного.

Апогеем дионисийского буйства рок-музыки стали фестивали в Монтерее и Вудстоке, где сполна можно было ощутить, по свидетельству современников, вибрации психоделической музыки, дополненной световым шоу, наркотиками и атмосферой любви. Большую известность приобрела в этой связи и группа Jefferson Airplain, всеобщую любовь заслужила композиция «Lucy in the Sky with Diamonds» The Beatles (1967), аббревиатура песни складывается в LSD, напоминая о галлюцинаторных видениях. Психоделическим элементам рок музыки отвечает и создание «пустого» образа, который вообще не ассоциируется с музыкой – «Белый альбом» The Beatles Ричарда Гамильтона (1968), «корова» «Atom Heart Mother» Pink Floyd Сторма Торгерсона (1970), зато отражает ниспровергающий протест.

С 1970-х годов XX века акцент в рок-музыке постепенно переносится на деструктивную сексуальность – «Je T'Aime… Moi Non Plus» Jane Birkin & Serge Gainsbourg (1969); «Sex Machine» James Brown (1970), «Behind Blue Eyes» The Who (1971), «Goin' Blind» Kiss (1974) «Let's Get It On» Marvin Gaye (1973) «Is This Love» Whitersnake (1987). Одновременно, сохраняется тренд, где порок остается своеобразным эвфемизмом, намеком на публичный дом – «The House Of The Rising Sun» The Animals (1964) или ремаркой мещанства «Stairway to Heaven» Led Zeppelin (1970) Благодаря панк-року, породившему новую субкультуру, внедряется и гимн новой волны – «секс, наркотики и рок-н-ролл». Определенную роль в этом сыграла исполнение песни «Sex & Drugs & Rock & Roll» Ian Dury & The Blockheads (1977). Новая волна панк-рока – это американский *hardcore* 1980-х годов, отличается ускоренным темпом, агрессивными рифмами, брутальностью и необузданностью – Dead Kennedys, The Replacements, Sonic Youth, Meat Puppers, Fugazi, Velvet Underground, MC5, Stooges, Discharge.

После 70-х годов XX века рок-музыка испытывает несколько мини-кризисов, размывших стиль и заменивших протест нигилизмом. Своеобразным мейнстримом являются рок баллады, которые, романтически воспевая любовь, повествуют о трагической мечтательности, никак не участвуя в протестных отношениях – «Angie» The Rolling Stones (1973), «Love Hurts» Nazareth (1975), «Carry» Europe (1987), «White Dove» Scorpions (1994). Проблема любви подается сентиментально в поп роке «Kiss you all over» Exile (1978) или роке с мотивами диско «Day a think I'm sexy» Rod Stewart (1978). Последующие волны рок-музыки рождают множество новых групп, которые привнесли свои идеи и мотивы. Наиболее известные – хардкор или анархо-панк, их воплощением стали группы The Care, Joy Division, Dead Kennedys, Bad Brains, Minor Threat, D.O.A., Big Boys и The Offspring. В последние десятилетия в рок-музыке песни пишутся аполитичные, антибуржуазные, отрицающие даже свободную любовь, воспетую хиппи, поскольку ненависть к обществу потребления пронизывает все, выхолащивая даже орфический эрос.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кереньи К.* Дионис. М.: Ладомир, 2007. 319 с.
2. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. М.: АСТ, 2003. 312 с.
3. *Мирская Л.* Дискурс «ночного» желания // Ночь, ритуалы, искусство, развлечения. Глубины темноты. М.: Ленанд, 2009. С. 60–75.
4. *Хубирьянц В.* Характер и философия рок-н-ролла. URL: http://www.glaznayamaz.org/характер-и-философия-рок-н-ролла/.
5. *Шаповалов С.* Рок и контркультура или рождение музыки из духа протеста. Ростов н/Д: Наука-Спектр, 2017. 264 с.

6. *Moist K.* Special issue of Rock Music Studies: Global Psychedelia and Counterculture // Rock Music Studies. 2016, Vol. 3, No. 3. P. 334–335.

7. *Moist K.* Visualizing Postmodernity: 1960s Rock Concert Posters and Contemporary American Culture // Journal of Popular Culture. 2010, Vol. 43, No. 6, P. 1242–1265.

REFERENCES

1. *Kerenyi K.* Dionissus [Dionysus]. Moscow: Ladomir Press, 2007. 319 p.

2. *Marcuse G.* Eros and civilization [Eros and Civilization]. Moscow: AST Press, 2003. 312 p.

3. *Mirskaya L.* Discourse of 'Night' Desire // Night, ritual, art, amusement. Moscow: Lenand Press. 2009. P. 60–75

4. *Khubiryants V.* Kharakter I philosiphie rock-n-rolla [Character and Philosophy of rock'n'roll]. URL: http://www.glaznayamaz.org/характер-и-философия-рок-н-ролла/.

5. *Shapovalov S.* Rock I counterculture ili rojdenie music iz duha protesta [Rock and the Counterculture or the Birth of Music from the Spirit of Protest]. Rostov-on-Don: Nauka-Spectr Press 2017. 264 p.

6. *Moist K.* Special issue of Rock Music Studies: Global Psychedelia and Counterculture // Rock Music Studies. 2016, Vol. 3, No. 3. P. 334–335.

7. *Moist K.* Visualizing Postmodernity: 1960s Rock Concert Posters and Contemporary American Culture // Journal of Popular Culture. 2010, Vol. 43, No. 6. P. 1242–1265.

КОНТРКУЛЬТУРНЫЙ ЭРОС В РОК-МУЗЫКЕ

Возникновение контркультуры в 60-х годах XX века связано со стремлением молодежи освободиться от социальных и культурных клише, духа прагматизма в обществе ради раскрепощения личности. Сторонники контркультуры использовали жаргон, называли себя хипстерами, битниками, танцевали рок-н-ролл, носили неряшливые джинсы. Главным желанием всего поколения молодежи было игнорирование тех запретов, которые диктует мораль во взаимоотношении полов. Оно вылилось в протестные формы молодежных субкультур, в частности, в культ свободной любви, или дионисийскую чувственность, – страстное излияние жизни, творчества, неистовства. Под влиянием протестных настроений и размышлений идеологов контркультуры (Герберт Маркузе, Тимоти Лири) проводником дионисийской чувственности становится музыка и песня – орфизм, или принцип игры и наслаждения, противостоящий принципу цивилизации. Так в русле субкультуры протеста *beat generation*, которая несет отказ от западного практицизма, карьеризма и мещанства ради чувственности, возникает рок-музыка. Противопоставляя рассудочности общества иррациональное чувство, рок-музыка направляет поиск творческих импульсов в глубины бессознательного, в психоделический транс. Символом контркультурных протестных ассоциаций «рок-музыка – эрос – психоделический транс» становится day-glo – розово-фиолетовый, пурпурный цветок, сияние психоделического света.

Ключевые слова: рок-музыка, контркультура, эрос, психоделика, протест, хиппи, фантазия, чувственность, дионисийская чувственность, орфизм.

CONTRCULTURAL EROS IN ROCK MUSIC

Origin of counterculture in the 1960-th is connected with youth's tendency to get free from social and cultural cliché, as well as from genius of pragmatism in society, for emancipation of personality. Counterculture's followers used slang, called themselves hipsters, beatniks, danced rock-and-roll, wore pokey jeans. The main wish of all generations was the avoidance of those prohibitions, which are commanded by the morality of mutual relations of genders. It resulted in protest forms of youth subcultures, in particular, in the cult of free love, or Dionysian sensuality – a passionate outpouring of life, creativity, frenzy. Under the influence of protest moods and reflections of counterculture ideologists (Herbert Marcuse, Timothy Leary), music and song become guide of Dionysian sensuality – Orphism,

or the principle of game and pleasure, opposing the principle of civilization. Hereby, rock music appears within the subculture of the protest *beat generation*, which bears a rejection of Western practicality, careerism and philistinism for the sake of sensuality. Opposing irrational feeling to the rationality of society, rock music directs the search for creative impulses into the depths of the unconscious, into the psychedelic trance. The symbol of countercultural protest associations "rock music – eros – psychedelic trance" becomes a day-glo - pink-violet, purple flower, the radiance of psychedelic light.

Key words: rock music, counterculture, eros, psychedelic, protest, hippie, fancy, sensibility, Dionysian sensuality, Orphism.

Мирская Людмила Анатольевна
доктор философских наук, профессор
Южно-Российский гуманитарный институт
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
e-mail: lymirskaya@yandex.ru

Mirskaya Lyudmila A.
doctor of philosophical sciences, Professor
South-Russian Humanitarian Institute
Russia, 344082, Rostov-on-Don
e-mail: lymirskaya@yandex.ru

Пигулевский Виктор Олегович
доктор философских наук, профессор
Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
e-mail: lymirskaya@yandex.ru

Pigulevskiy Victor O.
doctor of philosophical sciences, Professor
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344082, Rostov-on-Don
e-mail: lymirskaya@yandex.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40015

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

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В МНОГООБРАЗИИ ЖАНРОВЫХ РЕШЕНИЙ

Публикация подготовлена в рамках исследовательского проекта РФФИ 17-04-00198 «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров»

Многообразие музыкально-творческого продукта, предназначенного для сценического представления зрителю, сегодня столь обширно, что проблема его систематизации на данном этапе трудно разрешима. Сфера музыкально-театрального творчества является ареной бурного экспериментирования, порождающего новые идеи и формы музыкально-театральных представлений, активными творцами которых выступают не только композитор, режиссер, дирижер или артисты, но и декораторские и инженерно-технические театральные службы.

Интерес публики к музыкальному театру, гарантирующий наполняемость залов, коренится в особой роли театральности в современной культуре. С чем это связано? Как и драматический, театр музыкальный – это прежде всего зрелище, роль которого в жизни человека весьма велика. Причина тому, с одной стороны, значение визуальных факторов как ведущих в ряду основных каналов мировосприятия, с другой – развлекательная сущность данного явления, выполняющего релаксационную функцию. В максимально напряжённом поле жизнедеятельности современного человека, значение последней неизменно возрастает.

Однако проблема театральности в культуре гораздо шире: она предполагает насыщение самой жизни театральными элементами. Находясь под воздействием ролевых стереотипов, транслируемых кинематографом, шоу-бизнесом, рекламой, среднестатистический представитель социума примеряет на себя ролевые имиджи «крутого парня», «деловой женщины», «светской львицы», «босса» и т. п., стремится означить выбранную роль вещными символами благополучия, «продвинутости», шика. В силу этого все театральное приобретает для человека XXI века особый смысл, оказываясь востребованным как в самой жизни, так и в театре. В свою очередь, интерес публики к театру делает данную сферу творчества объектом пристального внимания со стороны композиторов и продюсеров.

Две ипостаси театрального – как демонстрируемое зрителю действо и как элемент самой жизни – предопределяют и разные формы создания и бытования музыкально-театрального продукта. Между этими полюсами – множество модификаций базовых жанровых моделей.

В первом случае – это традиционная форма музыкально-сценического представления. По природе своей зрелище, в том числе и музыкально-театральное, предполагает демонстрацию чего-либо, то есть отделение зрителя от происходящего на сцене, чем обусловлено внутреннее устройство помещений, для него предназначенных. Поэтому в исконном смысле музыкальный театр – это организованное музыкально-игровое зрелище, результат единства действий всего артистического коллектива.

Во втором случае, востребованность театрального в самой жизни, стало стимулом рождения новых форм музыкально-театрального искусства, органично воплощаемых в рамках художественных акций, перформансов и хэппенингов, в которых зрелище меняет свою сущность, превращая зрителя в участника художественного события и активно вовлекая его в процесс сотворчества.

Будучи синтетическим по своей природе, театральное зрелище представляет собой слож-

ную знаковую систему, кодирующую информацию одновременно на нескольких языках – музыкальном, художественном и драматическом. Именно она создает «интегративный образ, целостное полотно, где для полноты понимания и переживания необходимо владеть навыками разных видов эстетического восприятия» [1, с. 11]. Эта многосоставность материала и предполагает широту явления, именуемого музыкальным театром, при сценической реализации продуктов которого возникает необходимость сотворчества разного рода специалистов – композитора, либреттиста, режиссера, дирижера, художника и др.

Имея целью выявить основной вектор развития музыкального театра на современном этапе и понять, по каким основным ответвлениям от матричного жанрового древа идет процесс его эволюции, принципиально важно оттолкнуться именно от синтетической природы музыкально-театральных жанров.

Одним из существенных направлений развития оперы стало обновление жанра изнутри путем поиска новых драматургических типов в противовес в определенной мере изжившим себя операм-драмам различного толка, трагедиям, буффонадам, оперному эпосу. Основой такого рода экспериментов нередко становится использование специфических литературных источников, например, мистических рассказов или готических романов. Именно они стали стимулом к появлению нового и пока неизученного, с точки зрения особенностей построения и драматургии, театрального жанра – «оперы ужасов» (по аналогии с кино и литературой). Одним из первых, кто коснулся данной сферы содержания, был Бенджамин Бриттен, создавший в 1954 году оперу «Поворот винта» на основе мистического рассказа Генри Джеймса.

В начале 1970-х годов английский композитор Томас Уилсон создает оперу «Исповедь оправданного грешника», основу либретто которой составил готический роман шотландского поэта Джеймса Хогга (1770–1835). Жанровая природа литературного первоисточника во многом предопределила драматургические и стилевые особенности музыкально-театрального сочинения Уилсона. Принадлежа к разряду нового оперного типа, «Исповедь оправданного грешника» в полной мере сохраняет дух «черного романа», с его атмосферой тревоги и страха, элементами сверхъестественной фантастики и мистики.

Иное направление экспериментов связано с созданием гибридов устоявшихся традиционных жанровых моделей. Одним из наиболее показательных примеров такого рода синтеза выступает опера-оратория. Исследователь отмечает, что «…эпическая драматургия, коллективное начало, наличие ритуальных эпизодов и черт проповеди, акцентирующие присутствие мифа» [3, с. 285] стали основой корреспондирования данных жанровых моделей. Яркими образцами такого рода являются оперы «Мария Магдалина», «Таис» и «Жонглер Богоматери» Ж. Массне, «Царь Давид» и «Антигона» А. Оннегера, «Эдип» И. Сравинского, «Моисей и Аарон» А. Шенберга, «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке, «Петр Первый» А. Петрова, «Джордано Бруно» С. Кортеса (ремарка автора – «опера-оратория, драматические фрески») и иные. Не утратил актуальности этот микст и сегодня, чему пример опера-оратория «Молодой Давид» В. Кобекина или сочинение М. Костылева «Сильмариллион. Памяти Толкина».

Близким опере-оратории жанровым микстом является хоровая опера. И хотя образцы данной жанровой разновидности пока единичны (назовем «Боярыню Морозову» Р. Щедрина или «Cantos» А. Сюмака), очевидно, что процессы насыщения оперного спектакля хоровыми сценами и изменение самой роли хора в спектакле, наблюдаемые в операх-ораториях, привели в своем развитии к новому качеству оперного спектакля, выраженному в жанровом определении «хоровая опера».

Другое направление синтеза реализовано на стыке разных видов искусств. Здесь поражает разнообразие жанровых определений, фиксирующих композиторские эксперименты. Интересно, что лидирующим становится насыщение оперы чертами литературных жанровых образцов. Так областью интенсивных поисков новых возможностей музыкального спектакля становится притча. Нельзя не отметить множественных модификаций соединения её черт с самыми разными драматургическими типами опер. В этом ряду и психологическая драма-притча, как, например, «Воццек» А. Берга, «Июльское воскресение» В. Рубина, «Визит Дамы» С. Кортеса, «Огненное кольцо» А. Тертеряна; и трагедия-притча, воплощенная в «Антигоне» В. Лобанова; и оперы-притчи сакрального типа, предназначенные для церковного исполнения, подобные трилогии Б. Бриттена: «Река Кёрлю» , «Пещное действо», «Блудный сын»; и даже сказка-притча («Шуху и летающая принцесса» У. Циммерманна по П. Хаксу, «Тень» Ф. Гайслера и др.) [2, с. 130–143].

В ряду иных вариантов жанрового преобразования оперы путем внедрения признаков литературных жанровых типов – опера-легенда («Легенда о Святом Христофоре» В. д'Энди), опера-миракль («Святой Франциск Ассизский» О. Мессиана). Тяга к сакральному, к ритуалу

обнаруживает возможности соединения оперы с мистерией («Страсти святого Себастьяна» К. Дебюсси, «Мистерия апостола Павла» Н. Каретникова), со «священным представлением» («sacra rappresentazione» – «Потерянный рай» К. Пендерецкого). К этому ряду сочинений отнесем и гигантский мистериальный оперный цикл К. Штокхаузена «Свет. Семь дней», который исследователь рассматривает как особый «…род тотального театра, где словесный текст, пение, инструментальная музыка, электронные и магнитофонные звуки, движение, костюмы и освещение, то есть, все музыкальные и сценические события сочинены как единое целое одним-единственным автором-демиургом» [6, с. 60].

Близки к разряду театрально-литературных микстов оперы-монологи. Примеров такого рода немало, в том числе и в отечественной оперной практике – «Записка сумасшедшего» Ю. Буцко, «Дневник Анны Франк» и «Письма Ван Гога» Г. Фрида, «Последние монологи Якова Бронзы» В. Кобекина и т. д.

Ещё одной сферой искусства, оказавшей воздействие на оперу, стал танец. Массовое увлечение танцевальными практиками в эпоху модерна и постмодерна, послужило основой появления «танцевальной оперы» – микста весьма редкого, но интересного с точки зрения исследуемой темы. Примером такого рода музыкального спектакля выступает сочинение Ф. Гласса «Несносные дети» – опера для ансамбля, солистов и танцоров по мотивам одноименного романа Жана Кокто, исполняемая на французском языке. Сюжет оперы раскрывается посредством совокупных действий певцов и танцоров, при этом «вокальное письмо экономично, оставляя танцу большую часть повествовательной нити, и добавляя разговорные вставки…» [9].

Новые оперные форматы возникают и на пересечении разных музыкальных стилей. Первым в ряду стилевых воздействий на академическую природу оперы стал джаз, и идеальным примером этого микста, конечно, является «Порги и Бесс» Гершвина. На основе соединения европейской академической традиции и фри джаза создает свои оперные сочинения известный джазовый музыкант Энтони Дэвис («Икс, жизнь и времена Малколма Икс», «Под двойной луной» и др.). Обращение к джазу и иным неакадемическим стилевым пластам обусловлено стремлением выйти за рамки условностей оперного жанра, «сломать» существующую систему представлений об оперном каноне. Так интересные примеры влияния рок музыки на оперу и, как следствие, изменение структуры спектакля приводит О. Манулкина. Один из них – «электро-рок-опера» Джона Корильяно «Обнаженная Кармен» по опере Ж. Бизе. «В её оркестр Корильяно ввёл синтезаторы и амплифицированные инструменты, а в компанию к оперным певцам добавил исполнителей соула и рок-музыкантов» [4, с. 701]. Другой пример – сочинение Майкла Руза «Денис Кливленд» (1996) – «опера в форме ток-шоу, персонажи которой находятся в зале. Пение и ритмическая речь накладываются на записанный на пленку аккомпанемент в духе рок-музыки... Композитор использует технику “контрапунктической поэзии” – наложения стихов, читаемых или пропеваемых на одну и ту же мелодию, но в различном ритме» [4, с. 688]. Несомненно, что рок-составляющая влечет определенную идеологическую константу и, как следствие, свободу от жёсткой формы классического спектакля, в последнем случае трансформацию его в широко востребованный благодаря телевидению формат ток-шоу.

Результатом многокомпонентного синтеза стало рождение и столь особого музыкально-театрального жанра как мюзикл, объединяющего драматическое, музыкальное, вокальное, хореографическое и пластическое искусства. Своей популярностью данный жанр обязан именно стилевой плюралистичности и постановочной зрелищности – качествам, позволяющим любому, вне зависимости от слухового опыта, найти для себя то, что доставит наслаждение данным видом искусства.

Середина XX столетия – это период увлечения радио. Многим казалось, что инновационные радио-технологии станут толчком к развитию новых форм искусства. Не избежал увлечения этой иллюзией и оперный театр. Создание спектакля, лишенного визуальной части, в рамках идеи «радио-театра» накладывало на звук особые обязательства, и не только на партии вокала или оркестр, а на весь звуковой материал спектакля, создающий посредством звука визуализацию пространства, предметного мира, той обстановки, в которой живут и действуют герои. Анализируя данное явление в контексте итальянского музыкального искусства, исследователь пишет, что «…в 1933 был опубликован манифест Футуристического радиотеатра (авторы Филиппо Томмазо Маринетти и Пино Мазната), в котором воспевались возможности “нового искусства, которое начинается там, где отступают театр, кинематограф и рассказ”» [7, с. 175.]. Результат этого – ряд успешных радиоопер композиторов разных стран: «Ифигения» Ильдебрандо Пиццетти, «Двое застенчивых» и «Ночь одного неврастеника» Нино Рота, «Угольщик» Тома Уилсона и многие другие.

Не могло не оказать своего влияния на оперу и развитие экранных искусств, привнося в сложный симбиоз новый компонент – дополнительный

аудиально-визуальный пласт. Если киноопера – это, как правило, слепок со сценической версии спектакля, требующий в силу господства крупных планов усиления драматического элемента при воплощении образов, то вторжение видео в мир оперы привносит нечто принципиально новое, меняющее природу спектакля с точки зрения всех его жаровых составляющих – условий бытования, содержательного наполнения и, особенно, стилистики. Прежде всего, теле- и видео форматы снимают необходимость наличия театра как стационарной сценической площадки. Они делают возможным уход от нарративной содержательной концепции спектакля, сосредотачиваясь на иррациональных смыслах, что влечет за собой кардинальное изменение системы средств выразительности, начиная с возможного отказа от большого состава оркестра, особых текстовых решений и голосовых экспериментов.

Идеальным примером, аккумулирующим все названные черты, является оперный видео-сериал «Совершенные жизни», «Атланта» и «А вот идея Элеоноры» Роберта Эшли, а также видео-опера для вокалистов, инструменталистов, электроники и видеопроекции «X – suite filante» Катарины Розенберг или «Каталог металлов» Фаусто Ромителли.

Последнее из названных произведений было поставлено в России студией Новой музыки в рамках V международного фестиваля актуальной музыки «Другое пространство» (2016). В качестве материала композитором использовались тексты Ж. Батая, живые вокальные голоса, симфонический оркестр, музыка Pink Floyd, финская электронная музыка в стиле техно, психоделические видео-абстракции. Все эти источники звуковой и визуальной художественной информации нацелены на комплексное воздействие с учетом синестетической природы восприятия. «Целью “Каталога металлов” является превращение светского жанра оперы в опыт тотального восприятия, погружающего зрителя в раскаленную материю, светящуюся и звучащую, в магму плывущих звуков, форм и цветов, ни о чём не повествующую, но гипнотизирующую, овладевающую и вводящую в транс» [5].

Еще один важный штрих, характеризующий данный вид синтеза, связан с тем, что композитор перестает быть главным творцом. Его соавторами выступают, как минимум, видео-инженеры, они же – сценографы, и режиссеры. Так, в анонсах оперы «Аватар Дьявола» – мультимедийного сценического действа для актеров, электроники и видео на трёх экранах на тексты А. Арто, помимо композитора и автора идеи Роберто Доати, указаны авторы видео-сценографии (Паоло Пакини) и режиссуры (Джузеппе Эмилиани).

В рамках статьи невозможно очертить все «линии судьбы» музыкального театра, черпающего энергию новизны в синтезе с любыми областями искусства. Этот вектор движения не мог не привести к соединению оперы с самой жизнью, что отразилось в оперной концепции Стива Райха. Совместная работа композитора с видеохудожницей Берил Корот «Три истории» получила жанровое определение «документальный музыкальный видеотеатр» [8]. Включение в оперу видео-страниц из реальной жизни обозначило еще одно направление в развитии музыкального театра.

Несмотря на органичное сосуществование в современной исполнительской практике всех рассмотренных разновидностей оперного спектакля, полемика вокруг умирания оперы как максимально консервативного вида, а также её отрицание в эпатажных акциях (подобных «Робот опере» Нам Джун Пайка [4, с. 682] или пронизанных иронией Еврооперах Джона Кейджа [4, с. 694]) является прерогативой эстетических дискуссий. Как часть мощного явления мировой художественной жизни, именуемой музыкальным театром, опера, подобно фениксу, умирая, возрождается вновь, обретая при этом новый облик и новые выразительные возможности, неизменно привлекающие зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева И.* Театральность в культуре. Ростов н/Д: Фолиант, 2002. 184 с.

2. *Ганул Н.* Немцова-Амбарян С. «Новый синтез» в музыкальном театре Беларуси (на примере творчества Е. Глебова и С. Кортеса) // Проблемы синтеза искусств в музыкальной культуре. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2016. С.130–143.

3. *Калошина Г.* Формирование оперы-оратории в 20-е годы XX века в творчестве А. Онеггера, И. Стравинского, А. Шёнберга // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2012/2. С. 282– 288.

4. *Манулкина О.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.

5. Ромителли Фаусто *(Fausto Romitelli)* // Famous-birthdays.ru: сайт. http://famous-birthdays.ru/data/01_fevralya/romitelli_fausto.html

6. *Савенко С.* Об истолковании классического в музыкальном творчестве XX века. URL : http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/098/pdf/05.pdf

7. *Твердохлебова О.* «Ночь неврастеника»: из истории одного неудавшегося эксперимента // Экспериментальные формы современного музыкального искусства: сборник научных статей. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. С. 174–184.

8. *Шорникова А.* О взаимодействии аудио и видеорядов в сочинении «Три истории» Стива Райха – Берил Корот // Проблемы музыкальной науки, 2017/3 (28). С. 20–27.

9. Phillip Glass. Compositions. Les Enfants Terribles //: Официальный сайт Phillip Glass. URL: http://philipglass.com/compositions/enfants_terribles/.

REFERENCES

1. *Andreeva I.* Teatral'nost' v kul'ture [Theatricality in Culture]. Rostov-on-Don: Foliant Press, 2002. 184 p.

2. *Ganul N., Nemtsova-Ambarian S.* «Novyi sintez» v muzykal'nom teatre Belarusm (na primere tvorchestva E. Glebova i S. Kortesa) [The "New Synthesis" in Musical Theatre of Belarus (with the Example of the Works by E. Glebov and S. Cortez)] // Problemy sinteza iskusstv v muzykal'noi kul'ture [Problems of Synthesis of Arts in Music Culture]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2016. P. 130–143.

3. *Kaloshina G.* Formirovanie opery-oratorii v 20-e gody XX veka v tvorchestve A. Oneggera, I. Stravinskogo, A. Shenberga [Formation of Opera-oratorio in the 20-ies of the XXth Century in the Works by A. Honegger, I. Stravinsky, A. Schoenberg] // Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia 2: Filologiia i iskusstvovedenie [The Bulletin of Adyghe State University. Series 2. Philology and Art history]. 2012. № 2. P. 282–288.

4. *Manulkina O.* Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaia muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the Twentieth Century]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Press, 2010. 784 p.

5. Romitelli Fausto *(Fausto Romitelli)* // Famous-birthdays.ru. http://famous-birthdays.ru/data/01_fevralya/romitelli_fausto.html

6. *S. Savenko.* Ob istolkovanii klassicheskogo v muzykal'nom tvorchestve XX veka [On Interpretation of Classics in the Music of the Twentieth Century]. URL: http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/098/pdf/05.pdf.

7. *Tverdokhlebova O.* «Noch' nevrastenika»: iz istorii odnogo neudavshegosia eksperimenta ["The Night Of The Neurotic": from the Story of one Failed Experiment] // Eksperimental'nye formy sovremnnogo muzykal'nogo iskusstva [Experimental Forms of Contemporary Music Art]: a collection of scientific articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2015. P. 174–184.

8. *Shornikova A.* O vzaimodeistvii audio i videoriadov v sochinenii «Tri istorii» Stiva Raikha – Beril Korot [On the Interaction of Audio and Visual Media in the Work "Three Stories" by Steve Reich – Beryl Korot] // Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship], 2017/3 (28). – P. 20–27.

9. Phillip Glass. Compositions. Les Enfants Terribles // Official site of Phillip Glass. URL :http://philipglass.com/compositions/enfants_terribles/

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В МНОГООБРАЗИИ ЖАНРОВЫХ РЕШЕНИЙ

Исходный тезис статьи – все театральное приобретает для человека XXI века особый смысл, оказываясь востребованным не только в театре, но и в самой жизни. Следствие этого – особый интерес публики к театру, а также внимание со стороны композиторов и продюсеров, что стимулирует эксперименты и порождает множество модификаций жанра. Их классификация – задача будущего. Цель статьи – выявить основной вектор развития музыкального театра на современном этапе и наметить, по каким основным ответвлениям от матричного жанрового древа идет процесс его эволюции. Учитывая, что музыкальный театр – сложная знаковая система, кодирующая информацию одновременно на нескольких языках – музыкальном, художественном, драматическом, автор отталкивается от синтетической его природы и намечает несколько основных направлений синтеза, порождающего многообразие жанровых моделей. В их числе обновление жанра изнутри, путем поиска новых внемузыкальных драматургических типов; создание гибридов устоявшихся традиционных жанровых моделей; синтез на стыке разных ви-

дов искусств – литературы, танца (танцевальная опера); разных стилей – джаза, рока, популярной музыки, порождающих такие оперные форматы как мюзикл или опера ток-шоу; соединение оперы с экранными видами искусств (радио, кино, теле и видео оперы); включение в оперу, благодаря видеотехнологиям, страниц реальной жизни, обозначившее еще одно направление в развитии музыкального театра - документальный музыкальный видеотеатр.

Ключевые слова: опера, музыкальный театр, синтез искусств, жанровый синтез, эксперимент.

MODERN MUSIC THEATRE IN THE VARIETY OF GENRE SOLUTIONS

The original thesis of the article is that everything associated with theater art has the special meaning for man of the XXI century, as it appears to be in demand not only in theatre but in whole life as it is. The consequence of this is a special public interest in theatre art as well as composers' and producers' attention, which encourages experimentation and gives rise to many modifications of the genres. Their classification is the task of the future. The article aims to identify the main vector of development of music theatre for the modern stage, and to outline what are the main branches of the genre matrix-tree to become the ways of its evolution process. Considering the fact that musical theatre is a complex symbolic system, encoding information simultaneously in several languages (which are the languages of music, art and drama), and the author bases on its synthetic nature and outlines several areas of synthesis, generating a variety of genre models. All these include: the upgrading of the genre from the inside by finding a new types of drama out of music; the creation of hybrids of well-established traditional genre models; synthesis at the cross of various arts – literature, dance (dance opera); various styles – jazz, rock, popular music, that give rise to such opera formats as musical and opera talk show; combination of opera and screen arts (radio, film, television and video opera); the video technologies that enable opera to include the 'pages of real life', that signified another direction in the development of the musical theatre – a documentary musical video-theatre.

Keywords: opera, musical theatre, synthesis of arts, genre synthesis, experiment.

Крылова Александра Владимировна
доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Ростовская государственная консерватория им С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

Krylova Alexandra V.
Doctor of Cultural Studies, PhD in Art Studies, Professor
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40016

Е. В. КИСЕЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ПЕРФОРМАНС КАК АКТУАЛЬНАЯ ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198 «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров»

В музыкальном театре второй половины XX века рождаются и расширяют сферы своего влияния новые формы представления. Среди них, перформанс ярко заявил о себе как альтернатива традиционному академическому оперному и балетному спектаклю. В музыкально-хореографическом искусстве, о котором пойдёт речь в данной статье, перформанс не только стал ведущей формой представления, он изменил восприятие музыкально-театрального искусства в целом. Благодаря включению в постановки, наряду с традиционными компонентами (музыкой и хореографией) видеоизображений и фрагментов из жизненной реальности сформировались новые эстетические принципы. В частности, на первый план вышла идея демонстрации творческого акта; на смену текста произведения пришёл художественный процесс создания/представления искусства; органичное соединение искусства и цифровых технологий породило новый тип техногенных образов.

Обозначенная тенденция зародилась в американском музыкальном театре 1960-х годов, и уже к началу 1980-х перформанс распространился в Северной Америке, России, странах Западной и Восточной Европы. В дальнейшем, на протяжении 1990–2000-х в музыкально-хореографическом искусстве, подверженном влиянию цифровых и коммуникационных технологий, активное развитие получили разновидности перформанса – цифровой и интерактивный. В цифровых постановках М. Каннингема, Т. Браун, С. Форте, К. Карлсон сформировались важнейшие художественные принципы, на которые будут опирать композиторы и хореографы следующих поколений. В сочинениях названных авторов отвергается принцип линейности при построении композиции. На смену ему приходят дискретность, взаимозаменяемость, интерактивность.

Музыкально-хореографический перформанс развивался в среде нью-йоркских композиторов, хореографов, художников, пропагандировавших идеологию всеобщего обновления искусства, которая основывалась на отрицании европейской традиции репрезентации искусства. Для становления новой формы представления в хореографии важной оказалась творческая концепция Дж. Кейджа. Её характеризует акцентирование ненамеренного творческого акта, введение в искусство метода случайных действий и принципа недетерминированности – всё это стало приметами освобождения музыки, а вслед за нею и хореографии от «гнёта» модернизма.

Следует отметить, что названные идеи получили широкое распространение в кругах творческой интеллигенции конца 1960 – начала 1970-х. Художники Р. Раушенберг, Дж. Джонс, Л. Риверс в совместных с хореографами постановках и в своих собственных работах провокационно вводили в сочинения элементы массовой культуры, предлагали новые формы взаимодействия автора и реципиента. Режиссёры экспериментального театра Р. Уиллсон, Е. Гротовский, Г. Крэг формировали новые законы нелинейной драматургии, исследовали области взаимодействия перформеров и зрителей, применяли приёмы импровизации. То есть, в разных областях художественной культуры перформанс заявил о себе как новая, отвечающая самым смелым художественным экспериментам форма представления.

Для понимания закономерностей перформанса музыкально-хореографического важным видится его сравнение с традиционным музыкально-театральным спектаклем. Отметим, что на перформанс оказали влияние идеи авангардного театра. Композиторы, хореографы, режиссёры взяли на вооружение авангардные стратегии,

связанные с воздействием на зрителя и с особой организацией перформативного пространства.

Одной из ключевых задач перформанса стало осуществление ответной зрительской реакции. В отличие от традиционного спектакля, она (зрительская реакция) обладала качествами самоорганизующейся системы, не поддающейся контролю извне. Постановки воспринимались как специально созданные ситуации, в них исполнитель и зритель активно взаимодействовали и в процессе творческого экспериментирования исследовали формы воздействия друг на друга. Важно, что зритель, будучи непосредственным участником постановки, приобретал соответствующий чувственный опыт.

Словно осознавая эфемерность и неповторимость своих работ, хореографы выработали приёмы, способствующие формированию материальности действия. Ключевыми для перформанса художественными задачами стали создание специфически понимаемого эстетического тела и организация особого пространственно-временного континуума.

Следует отметить, что внимание авторов было сосредоточено на экспериментировании со всевозможными способами представления тела перформера. Последнего режиссёры и хореографы не рассматривали как актёра, играющего определённую роль и, соответственно не стремились привести движение танцора в соответствие с заданной образностью. На первый план выходила идея телесного «бытия» – представления в процессе импровизации индивидуальных физических данных перформера. Так, С. Форти – американский автор, одна из основоположников хореографического постмодерна отмечала, что в её постановках ведущим методом была импровизация на заданные движения. Творческий процесс хореограф сравнивала с потоком сознания: «Мы работали над тем, чтобы достичь состояния, в котором поток сознания мог выливаться беспрепятственно… важен был процесс самопознания, медитации, наблюдение за движением» [5, с. 32]. В центре внимания зрителя в таких постановках оказывалась уникальная манера перформативных действий, производимых на сцене.

Названную хореографическую стратегию можно определить как десемантизацию действия и деконструкцию персонажа как категории традиционного театра. Хореографы намеренно выполняли на сцене простейшие, часто повседневные движения, которые многократно повторялись в соответствие со строгими ритмическими формулами. Механистичность и нарочито медленный темп исполнения препятствовали восприятию зрителями жестов как знаков, передающих характер персонажа, либо перипетии его внутренней жизни. Энергия подачи движения и интенсивность производимых действий выходили на первый план.

Ярким примером воплощения идеи «телесности» является перформанс «Триллиум» Т. Браун, в основу которого была положена импровизация танцовщицы. Согласно воспоминаниям автора, сочинение включало несколько простых движений и процесс их исследования: «Я разобрала эти действия вплоть до их простейшей механической структуры, находя места для отдыха, энергии движения, импульса. Я проходилась по материалу снова и снова… и дошла до такой степени полётности, что буквально могла лежать в воздухе» [4, с. 46].

Похожие принципы создания хореографической композиции можно найти у А. Халприн. Например, в известной работе «Парады и Перемены» хореограф инициировала различные действия, связанные с падением человека и далее, совместно с перформерами, исследовала индивидуальные физические возможности каждого участника [1]. Задачей постановки было погружение самих исполнителей и зрителей в особое пространство, вызывающее ассоциации с проблемой насилия над личностью. В процессе создания/исполнения своих сочинений хореограф подчёркивала роль творческого экспериментирования, что нашло выражение даже в способе записи постановки. Вместо традиционной хореографической партитуры А. Халприн предложила авторскую запись – скоринг, объясняя свой выбор тем, что «скоринг характеризует последовательность действий в пространстве и времени… Это всегда процесс» [3].

Помимо обозначенной выше проблемы представления на сцене так называемого «эстетического тела», композиторов и хореографов интересовала возможность изобретения в процессе исполнения перформанса новых акустических эффектов, тембров и последовательностей хореографических движений. Отметим, что создатели постановок культивировали идею освобождения от навязываемых обществом и культурными установками художественных вкусов, а также от традиционного для театрального искусства психологизма. Авторы акцентировали внимание лишь на представлении оригинальной идеи, дальнейшее развитие которой предписывалось исполнителям.

В 1970–2000-е годы крупнейший американский хореограф-новатор, друг и соратник великого Дж. Кейджа М. Каннингем оригинально воплотил музыкальные замыслы композитора в своих постановках, основной задачей которых являлось

экспериментирование с возможностями человеческого тела и распределением движений во времени и пространстве. В знаменитом эссе – творческом манифесте «Пространство, Время и Танец» М. Каннингем кратко изложил суть концепции, согласно которой структуру композиции ограничивает лишь временное пространство. В нём могут чередоваться любые последовательности заданных хореографом движений. Соответственно, организующим фактором будет выступать ритм и мысленный «внутренний счёт» [2].

Важной особенностью совместных перформансах М. Каннингема и композиторов нью-йоркской школы стал поиск нового звукообразования при участии электронных инструментов и исследование возможностей соединения разрозненных хореографических движений. В частности, Дж. Кейдж, Д. Тюдор, Э. Браун, Г. Мамма использовали в электронных композициях искусственно сгенерированные звучания. Оригинальные звуковые эффекты создавались благодаря всевозможным преобразованиям, усилениям, смешениям, выравниваниям звукового спектра. М. Каннингем, увлечённый творческими экспериментами композиторов, вводил в постановки электронно сгенерированные последовательности движений. Хореография, созданная в компьютерной программе «Формы жизни» порой нарушала законы гравитации и была крайне неудобна для исполнителей. Но, тем не менее, перформансы обладали огромной силой воздействия на зрителя.

Экспериментальный подход к танцу был применён М. Каннингемом в постановках «Ввод», «Океан», «Береговые птицы», «Вербейник». Впоследствии найденные хореографом идеи – осмысление самоценности отдельно взятого жеста, неординарность в подходе к их (жестов) соединению, к последовательному перетеканию движений, – получили развитие в творчестве Т. Браун, С. Пакстона, М. Монк, Л. Чайлдс.

На рубеже XX–XXI столетий обозначенные поиски продолжились. Идеи конструирования звука, тембра и хореографического движения, волновавшие перформеров в 1970–1990-е, способствовали рождению новых для музыкального театра проблем генерации звука от жеста, управления тембровыми пластами, депортации звука и движения в иные пространства. В связи с чем, музыкальный и сценический ряд в перформансах танцевальных компаний «Оптик», «Палиндром», «Тройка Ранч» можно рассматривать с позиции воплощения приёмов абсолютной интеллектуальной игры.

Например, эксперимeтальной задачей компании «Оптик» стала интеграция в среду интерактивного перформанса электронных звуков, передаваемых без потери спектрального окраса, из одного физического пространства в другое. Процесс своего рода «телепортации» живого звука из Британской студии звукозаписи в Бразильский театр осуществлялся при помощи технологии «телеприсутствия» (*telepresence*). Импровизации перформеров накладывались на «виртуальные» звуки и видеопроекции сценографии, которые передавались в режиме реального времени. Постановки требовали от исполнителей особой чуткости и быстрой реакции на происходящие события, так как им ежеминутно приходилось выбирать новые траектории движения. Особый интерес представляли сценические события, основанные на взаимодействии перформера с собственным изображением, трансляция которого в определённые моменты отставала («зависала»), что позволяло танцору видеть себя «в прошлом».

Интерес представляют и творческие опыты Ф. Вайса и Р. Векслера – композитора и хореографа «Палиндрома». В постановках начала 2000-х («Тени», «Говорящие тела», «Интерактивные примеры») названные авторы исследовали проблему взаимозависимости электронного звукообразования и последовательности движений. Похожие творческие задачи решали М. Кониглио и Д. Стопиелло (компания «Тройка Ранч»). Композитор создавал звуковую среду перформансов с использованием акустических и электронных инструментов. Процесс регулирования звучанием электроники осуществлялся благодаря физическим действиям перформеров. Их движения влияли на частоту, скорость, интенсивность звука, а также на воспроизведение видео эффектов.

В области управления изображением и звуком в режиме реального времени находились и творческие опыты группы «Тройка Ранч». Например, в перформансе «Будущее Памяти» звуковая среда создавалась в процессе соединения композиций, исполняемых электронными и акустическими инструментами. Звуки электронные, в свою очередь, рождались под воздействием движений перформеров. Их действия регулировали и возникновение визуальных эффектов.

Не менее значимой для создателей перформансов оказалась проблема организации художественного времени и пространства. Традиционное для музыкально-театрального искусства понимание хронотопа в работах композиторов и хореографов подверглось переосмыслению. Так, изменилось отношение к выбору места постановки. Если в академическом театре действие происходило на сцене, то для перформансов намеренно избирались места, ранее не приспособленные для представления музыки и хореографии. Функцию «сценических» площадок могли выполнять худо-

жественные галереи (первые постановки М. Монк были осуществлены в галерее С. Гуггенхайма), городские улицы и площади (на них проходили многочисленные перформансы Т. Браун, Л. Чайлдс), заброшенные помещения (в пространстве заброшенной школы поставлены серии перформансов «Розы танцуют Роз», «Фазы» А.Т. Кеерсмакер), виртуальные пространства (работы М. Каннингема, Н. Корсино погружали зрителя в компьютерный мир).

Важно, что сценическое и художественное пространства перформанса значительно влияли на восприятие, в силу того, что отношения между зрителем и перформером не регламентировались как в традиционном театральном пространстве. А. Халприн, М. Каннингем, С. Пакстон, С. Форти стремились создать условия, которые бы способствовали возникновению новых форм взаимодействия участников художественного процесса. Благодаря тому, что зрители и перформеры могли находиться в максимальной близости, либо смешиваться друг с другом, в постановках спонтанно рождались и разрушались своеобразные перформативные сообщества.

Особый интерес в перформансе представляют способы работы с художественным пространством. В «Музыке Дольменов» и «Песнях Вознесения» М. Монк, «Синей студии» и «Местоположении» М. Каннингема, «Хождении по стене» и «Соло» Т. Браун оно обрело гибкость и множественность измерений. Этому способствовали звуковые, световые, видео эффекты. Обладая иммерсивными свойствами, они применялись для непосредственного воздействия на зрителя. В результате, восприятие перформативного пространства могло быть детерминировано личным зрительским опытом.

В перформансе подверглась переосмыслению и традиционная для академического искусства концепция линейного времени. Исследование его перцептивных возможностей стало важной областью творческих экспериментов композиторов, видеохудожников, хореографов 1970–2000-х. Авторы, погружая зрителя в неизведанные глубины сознания, рассматривали время как психофизиологический феномен и стремились обратить внимание на каждый прожитый временной отрезок. Среди характерных приёмов работы с организацией художественного времени, выделим замедление, либо ускорение его хода, остановку и обращение вспять, разрывание и сегментирование. Особое внимание в хореографических перформансах уделялось процессуальным проблемам, связанным со свободным перетеканием настоящего в прошлое и будущее, с соединением прошлого и настоящего в акте зрительского созерцания и осмысления. Всевозможные временные трансформации способствовали созданию ощущения неопределённости, смысловой открытости.

Ярким примером является постановка «Фракции» М. Каннингема и режиссёра Ч. Атласа, в основу которой легла идея отображения в сознании реципиента симультанности событий и множественности времён и пространств, задействованных одновременно. Демонстрируя разрозненные образы, авторы стремились дезориентировать зрителя. Разделение сценического пространства на сегменты, в которых происходили не связанные друг с другом события, мешало целостному восприятию, создавало ощущение напряжённости. Благодаря видеотрансляции происходящих действий в режиме реального времени рождались оригинальные эффекты: сценические события накладывались на запаздывающие видеоизображения, а временные задержки позволяли зрителю ощутить и осознать переходы из прошлого в настоящее.

Таким образом, в музыкально-хореографическом искусстве второй половины XX века утверждается специфическая форма представления – перформанс. В отличие от традиционного музыкально-театрального спектакля, ядром которого являлось произведение, представленное в виде текста как творческого результата, перформанс основывался на представлении самого творческого акта. Художественные события, рождающиеся в процессе постановки, развивались при непосредственном участии и перформеров и зрителей. Материальность перформативных действий могла отделяться от означивания, либо не совпадать с ним.

Погружение зрителя в специально созданную перформативную среду с особыми, не встречающимися в реальной жизни пространственно-временными свойствами – так называемая иммерсия – стала важнейшим художественным приёмом в музыкально-театральных работах 1970–2000-х годов. Создатели перформансов – композиторы, хореографы, художники стремились повлиять на зрительское сознание, изменить его и одновременно привлечь зрителя к активному участию в творческом процессе. В свою очередь, зрители так же, как и перформеры имели возможность на личном физическом, либо психологическом опыте ощутить различные свойства времени и пространства, почувствовать, осознать и ментально реконструировать заложенные автором смыслы и значения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Интервью с Анной Халприн. Пер. с англ. // Woldance.com. Движение в недвижении: сайт. URL: http://woldance.com/ru/texts/interview-with-anna-halprin.

2. Мерс Каннингем. Пространство, время и танец (1952) // Room For. Пространство современного танца: сайт. URL: http://roomfor.ru/merce-cunningham.

3. Anna Halprin. // Artforum: сайт. URL: http://artforum.com/words/id=31459.

4. *Brown T.* Trisha Brown, in Contemporary Dance ed. Anne Livet. New York: Abbeville, 1978. P. 44–54.

5. *Forti S*. Handbook in Motion. Halifax, Canada: The Press of Novia Scotia College of Art and Design, 1974. 34 p.

REFERENCES

1. Interv'ju s Annoj Halprin [Interview with Anna Halprin] Per. s angl. // Woldance.com. URL: http://woldance.com/ru/texts/interview-with-anna-halprin.

2. Merce Cunningham. Prostranstvo, Vremja i Tanec [Space, Time and Dance] // Room for. URL: http://roomfor.ru/merce-cunningham.

3. Anna Halprin. // Artforum. URL: http://artforum.com/words/id=31459.

4. *Brown T.* Trisha Brown, in Contemporary Dance ed. Anne Livet. New York: Abbeville, 1978. pp. 44 – 54.

5. *Forti S.* Handbook in Motion. Halifax, Canada: The Press of Novia Scotia College of Art and Design, 1974. 34 p.

МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ПЕРФОРМАНС КАК АКТУАЛЬНАЯ ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Статья посвящена изучению одной из актуальных форм современного музыкального театра – перформансу. В центре внимания автора находится художественный опыт американских композиторов и хореографов. В статье отмечены специфические свойства перформанса как формы представления, альтернативной академическому спектаклю, обозначены проблемы влияния искусства новых медиа на музыкально-хореографические постановки, проанализированы принципы взаимодействия музыки и танца. Творческие концепции крупнейших хореографов постмодерна рассмотрены сквозь призму магистральных течений музыкальной культуры второй половины XX века.

Рассмотренные в статье перформансы являются одной из наиболее значимых форм американского музыкального театра, для которого конец 1960-х и 1970-е годы стали кризисными. Академические музыкально-театральные жанры опера и балет в то время воспринимались как устаревшие и консервативные. Рождение новых форм представления было связано с протестом художников против традиционного искусства, в частности, оперы, чьё существование в эпоху постмодерна казалось бессмысленным. В свою очередь, балет ассоциировался с «договариванием» традиции, нежели с поиском нового. Тенденцию эту демонстрировала преобладающая в балетном искусстве неоклассика.

Ключевые слова: музыкальный театр последней трети XX века, музыкально-хореографический перформанс.

MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE AS THE TOPICAL FORM OF THE MUSICAL THEATER

The article studies one of the important forms of contemporary music theatre that is performance art. The focus of the author is the artistic experience of American composers and choreographers. The article noted the specific properties of performance art as the form of representation which is alternative to academic spectacle. The author marks music and choreographic art performances to be influence

by new media art, and analyzes the principles of interaction between music and dance. The creative concept by greatest choreographers of the postmodern are considered through the prism of the main currents of music culture in the second half of the twentieth century.

The performance art examples discussed in the article are one of the most striking forms of American musical theatre, as the period of 1960–1970s was a crisis for the traditional genres of opera and ballet. These traditional genres were perceived as outdated and conservative. The emergence of new theatrical forms was due to the protest of artists against traditional music, in particular opera, as its existence in the postmodern era seemed to be pointless. The ballet was not perceived so sharply, but was associated more with the trend of traditions' "farewell words" rather than finding something new. Such image of ballet was shown by the prevailing neo-classic tendency.

Key words: musical theater of the last third of the XX century, musical and choreographic performance.

Кисеева Елена Васильевна
доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Kiseyeva Elena V.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40017

В. Ю. КИСЕЕВ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ГОЛОСОМ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ МЕРЕДИТ МОНК

Публикация подготовлена в рамках исследовательского проекта РФФИ 17-04-00198 «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров».

Зарождение и развитие творческой индивидуальности М. Монк – известного американского композитора, хореографа, режиссёра и перформера – происходило в контексте авангардного искусства. На становление творческого метода автора значительное влияние, наряду с музыкальным минимализмом, оказали художественные идеи экспериментализма.

Большую часть музыкально-театрального наследия М. Монк составляют перформансы. В них ярко воплотились свойственные американскому авангарду второй половины XX века идеи расширения границ искусства и соединения его с жизненными реалиями, сложилось понимание произведения как художественного процесса, результаты которого не всегда предсказуемы, обнаружились способы акцентирования роли исполнителя и зрителя в создании сценического целого.

В первой половине и середине XX столетия музыкальный экспериментализм ярко заявил о себе в творчестве Дж. Кейджа, Г. Коуэлла, Г. Парча. В их работах сформировалась оригинальная эстетика звука, определилось новое представление о функции музыкального инструмента, выработались особенности работы с тембром, с временной и пространственной организацией звука. Результатами экспериментирования стали открытия в области звукоизвлечения и звукообразования, связанные с внедрением в музыкальное произведение нетрадиционных для академической музыки инструментов и тембров.

В своих музыкально-театральных работах М. Монк продолжила начатые экспериментами листами поиски, сосредоточив их в области работы с голосом. Среди оригинальных вокальных приёмов, существенно раздвигающих выразительные возможности голоса, можно назвать пение на вдохе, введение элементов горлового пения, включение движений тела в процесс создания звука, пение с применением различных резонаторов, использование носовых тембров. Композитор создаёт новые красочные звучности, характеризуя созданный ею стиль пения как «работу с голосом как с инструментом» [4].

Прежде чем обратиться к характеристике вокальных приёмов, остановимся на некоторых важнейших художественных идеях М. Монк, связанных с пониманием звука. Композитору оказалось созвучно характерное для экспериментализма осмысление отдельно взятого звука как самостоятельной и самоценной субстанции. Знаменитое высказывание Дж. Кейджа, его ответ на вопрос оппонента «какова цель этой «экспериментальной» музыки?... Нет никаких целей. Только звуки»» [2, с. 29], предельно лаконично излагает суть музыкальной эстетики экспериментализма. В частности, ключевую для направления идею восприятия и представления звука, выразившуюся в поисках бесконечных возможностей продуцирования звука, в накоплении новых звуковых эффектов.

Для музыкантов-экспериментаристов, отрицающих традиционную европейскую концепцию восприятия музыки и принципы высотных отношений между звуками, особое значение приобрело вслушивание в мельчайшие перипетии внутренней жизни отдельно взятого звука, его акустические и выразительные качества. Следует отметить, что и в сочинениях М. Монк звук мыслится как сложная субстанция. Концентрация внимания на происходящих внутри него микропроцессах, восприятие перехода от одного звука к другому как события – всё это является доминирующими установками для творческих исканий автора.

Не менее значимой для музыки М. Монк оказалась идея пространственности и контину-

ального характера изменений параметров звучания. Согласно концепции Дж. Кейджа звук представляет собой пространство, разделённое на уровни, или параметры («*multidimentional "total sound space"*») [3, с. 102]. Важнейшими среди них являются длительность и тембр, имеющие континуальную природу. Особенностью внутренней структуры звука является своеобразное «распыление от центра во все направления» [3, с. 102]. На уровне межзвуковых связей в произведениях М. Монк, вслед за экспериментали́стами складывается следующая закономерность: при соединении нескольких звуков, имеющих нечёткий тоновый компонент важную роль будет играть не их высотные отношения, а скорее тембровые, либо регистровые переходы.

Отметим также характерную для музыкально-театральных произведений М. Монк идею построения композиции на так называемом принципе «скользящих звуков», ранее разработанном Г. Коуэллом. В работах знаменитого американского композитора – создателя «эластичной» музыкальной формы – движение от одного звука к другому было связано с построением единого тембрового контура сочинения, укладывающегося в границы избранных высотных и регистровых зон [7, с. 208–210].

Если в творчестве Г. Коуэлла практическое воплощение обозначенного принципа было связано с введением в музыкальную партитуру архаических инструментов (трещотки, морской раковины, всевозможных аэрофонов), то в композициях М. Монк акцентируется внимание на голосе, способном извлекать звуки высотно нестабильные, с примесью шумов. Авторские приёмы работы с голосом рождают аналогии с некоторыми формами «раннефольклорного интонирования» (термин Э. Алексеева), где «выразительность мелодики во многом основывается на постоянной высотной изменчивости скользящего тона» [1].

В ранних сочинениях М. Монк – операх «Ключ» (1970), «Образование девочки» (1973), сериях перформансов «Биография» (1973), «Путешествие» (1976), «Песни с холма» (1976), «Светлые песни» (1989), «Песни вулкана» (1994), – можно выделить оригинальные, создающие облик музыкальной композиции звуковые эффекты. Разнообразие их текстур соответствует широкому спектру эмоций и форм воплощения, включающих передачу стонов, криков, всхлипов, плача, подражание голосам птиц и животных, явлениям природы.

Важно, что в своих опусах М. Монк не стремится к передаче традиционных художественных образов, автор скорее старается создать особую художественную среду, в которую можно погрузить реципиента. Музыка, текст и движение в её работах обладают перцептивными свойствами, что способствует буквально вживанию в художественную ткань сочинения. Для усиления эффекта погружения композитор избирает места, изначально не приспособленные для представления музыкального искусства: открытые природные ландшафты, городские улицы и парки, галереи и лофты художников. В такой среде отсутствует сложившийся в академической музыкально-театральной традиции регламент взаимоотношения между зрителями и исполнителями.

Возможность непосредственного воздействия на ощущения реципиента, создание атмосферы вслушивания и вчувствования определили отказ от вербальных текстов как источника коммуникации. Композитор включает в произведения сочетания слогов. Их игра рождает специфический язык, в котором на первый план выходит скорее фонетическая природа, нежели определённое значение. В результате, авторский замысел может быть понят на уровне эмоциональном, но не рациональном. Погружению в специально созданную перформативную среду сочинения способствует и авторский исполнительский стиль. М. Монк, получив академическое вокальное образование, имела опыт работы в фолк- и рок- среде, а также изучала внеевропейские музыкальные традиции. Всё эти практики нашли отражение в так называемой расширенной вокальной технике (*Extended vocal technique*) (см. об этом, например [5, с. 51]).

Кратко остановимся на характеристике некоторых её важнейших приёмов. Одним из ярких исполнительских приёмов является быстрый переход от грудного регистра к головному, в процессе которого создаётся своеобразная, богатая оттенками игра резонаторов. При «переключении» регистров назальное звукоизвлечение остаётся в пределах академического оперного пения, что позволяет формировать яркую звучность с богатым вибрато. Свободный переход между регистрами может стать выразительной основой целого произведения, в частности, на нём построены музыкальные композиции «Биография», «Путешествие». Как отмечала сама М. Монк «такой переход используется в музыке многих традиционных культур, например, в швейцарском йодле, ковбойской музыке, музыке африканской. Оригинальную манеру его (*перехода между регистрами* – курсив В.Кисеева) исполь-

зования я открыла в собственном голосе, хотя приём этот может напоминать слушателям о других культурах» (цит. по [6, с. 73]). К названному приёму М. Монк добавляет подключение гортанных звуков с чёткой атакой, но плавающей звуковысотностью.

Отметим, что, даже находясь в рамках традиционного грудного регистра, исполнитель тонко дифференцирует звучание, используя пение на «промежуточных» гласных (например, между «о» и «а», «е» и «и»). Однако расширение спектра звуковых эффектов связано с пением в регистре головном. Здесь автор широко применяет «носовые» звуки с вибрато и обертоновыми призвуками, звуки с придыханием, хрипом и скрежетом, шёпот.

Другой выразительный приём, часто встречающийся в сочинениях М. Монк – активное включение в музыкальный материал спорадических стаккато, трелей, голосовых покачиваний. Оригинальность применения этих штрихов связана с их привязанностью к «взрывным» согласным. Например, в операх «Ключ» и «Образование девочки» композитор часто применяет быстрый стаккатный переход с последующим возвращением от остро артикулируемой «т» к твёрдой «к».

В «Песнях с холма» и «Песнях вулкана» построение трелей базируется на звонких, звучащих назально и отчётливо артикулируемых слогах. Особой выразительностью обладают трели на слогах «ла», «ли», «лие». Например, в «Песнях с холма» распеваемая в быстром темпе последовательность «ла-ла-ла-ла-ла-ла-тэ» растягивается на последнем слоге, что в сопровождении со спадом громкости и «скольжением» между звуками, напоминает плачь, всхлипывание. В перформансе «Песня со щелчками» М. Монк применяет оригинальную технику вокального стаккато: вокалистка извлекает шумовые звуки, напоминающие щелчки. При исполнении точка артикуляции располагается далеко на нёбе, а прижатая к нему передняя часть языка находится в расслабленном состоянии.

В сочинениях «Степной дух» и «Джейд» излюбленными слоговыми комбинациями трелей являются сочетания носовых («м», «н», «нг»), щелевых («с», «ш»), взрывных («т», «л», «г», «д») согласных с гласными («а», «я», «и»). М. Монк изобретает для персонажей своеобразный слоговый язык, основанный на чёткой артикуляции: «тики-тик-тиии», «сс-кья-сс-кья-сс-кья». Наполненное звучание каждого возгласа вызывает ассоциации с зовом птиц. Композиции «Ты веришь», «Путешествие» изобилуют трелями в высоком регистре с назальным звукоизвлечением. Быстро повторяющиеся слоги «уа-уэ» и чёткая артикуляция способствуют созданию резко звучащих выкриков.

Следующий выразительный приём связан с особым вокальным вибрато. Наиболее часто М. Монк применяет вибрато с придыханием в носовом и головном регистрах и низкочастотное вибрато. Первая разновидность ярко представлена в части «Подземелье» из оперы «Ключ» и представляет собой нисходящее «дрожание» голоса. Вибрато в высоком регистре создаёт эффект пения-плача, напоминающего традиционную манеру южно-американских индейцев. Другая разновидность – медленное вибрато, которое можно обозначить техническим термином вобуляция, означающим качание частоты, возврат к той же частоте, но с небольшим её изменением. Своеобразное «покачивание», глиссандирование между двумя соседними звуками впервые было опробовано в сочинении «Плотный поток» (1970), вошедшем в оперу «Ключ».

Таким образом, в музыкально-театральных сочинениях – операх, музыкальных перформансах М. Монк приходит к оригинальной трактовке голоса. Голос, интерпретируемый как совершенный музыкальный инструмент, выполняет важнейшие функции в сочинении. Будучи основой театрального действия, голос создаёт эмоциональную среду произведения и погружает в неё слушателя. Работа с неакадемическими вокальными техниками и всевозможные звуковые градации составляют композиционную основу.

Такое понимание голоса и произносимого им звука сложилось под воздействием эстетики американского экспериментализма, и было связано с поиском нового звукового материала, принципов его организации и создания универсального музыкального языка. Вслед за композиторами-экспериментальистами старшего поколения М. Монк акцентирует внимание на новых формах звукотворчества. Оригинальный музыкально-театральный стиль М. Монк складывался в том числе, благодаря соединению западноевропейской вокальной традиции и музыкальных традиций внеевропейских архаических культур, что нашло отражение в используемых композитором звуковых эффектах и вокальных приёмах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев Э.* Раннефольклорное интонирование. URL: http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html.

2. *Кейдж Дж.* Тишина: лекции и статьи. Пер. с англ. Вологда: БМК. 2012. 384 с.

3. *Harley M.* Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations. LA: Moonrise Press, 2016. 391 p.

4. *Jowitt D.* (Interview) Getting Down to the Bones // Performing Arts. May 18, 2016. URL: https://walkerart.org/magazine/meredith-monk-deborah-jowitt-interview.

5. *Karantonis P., Placanica F., Verstraete P.* Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality. London–New York: Routledge, 2016. 214 p.

6. *Kaye N.* Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. London–New York: Routledge, 2013. 256 p.

7. *Nicholls D.* (Ed.) The whole world of music: a Henry Cowell symposium. Contemporary Music Studies. New York: Routledge, 1997. 260 p.

REFERENCES

1. *Alekseev Je.* E. Rannefol'klornoe intonirovanie [Early folkloric intonation]. URL: http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html.

2. *Cage J.* Tishina: lekcii i stat'i [Silence: lectures and articles]: per. s angl. Vologda: Library of Moscow Conceptualism Press, 2012. 384 p.

3. *Harley M.* Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations. LA: Moonrise Press, 2016. 391 p.

4. *Jowitt D.* (Interview) Getting Down to the Bones // Performing Arts. May 18, 2016. URL: https://walkerart.org/magazine/meredith-monk-deborah-jowitt-interview.

5. *Karantonis P., Placanica F., Verstraete P.* Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality. London–New York: Routledge, 2016. 214 p.

6. *Kaye N.* Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. London–New York: Routledge, 2013. 256 p.

7. *Nicholls D.* (Ed.) The whole world of music: a Henry Cowell symposium. Contemporary Music Studies. New York: Routledge, 1997. 260 p.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ГОЛОСОМ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ МЕРЕДИТ МОНК

В статье рассмотрены принципы звукообразования в ранних сочинениях М. Монк – крупного американского композитора, перформера, режиссёра, хореографа. Избранный музыкальный материал относится к 1970–1990-м годам и характеризует период становления творческой личности М. Монк. Характерной чертой её творческого метода стала оригинальная вокальная техника, основанная на специфической работе с голосом и телом перформера: композитор расширяет выразительные возможности голоса, создавая музыку «телесно», включает в процесс звукообразования движения, действия. Большинство её ранних сочинений отличает экспериментирование в области фонетики, тембра, характера звучания.

В центре внимания автора статьи находятся проблема разграничения тембра голоса и смысла произносимых слов и связанные с нею вопросы создания определённых звуковых эффектов. Их спектр в работах М. Монк широк, включает разнообразные приёмы работы с голосом – от декламации до вокализированного шёпота. Голоса перформеров произносят наряду с чётко интонируемыми звуками призвуки, шумы, не имеющие точной звуковысотности. Особое внимание в статье уделено трактовке слова. В частности, акцентируется внимание на фонетике отдельно произносимых слов и слогов в сочинениях М. Монк, характеризуются специфические приёмы их вокального произнесения. Автор рассматривает творческий метод М. Монк с позиций претворения в нём традиций музыкального экспериментализма, представленного в первой половине и середине XX столетия именами крупнейших американских композиторов, в их числе Дж. Кейдж, Г. Парч, Г. Коуэлл.

Ключевые слова: музыкальный театр конца XX века, творческий метод М. Монк, проблема звукообразования.

SPECIFICS OF WORK WITH VOICE IN MUSIC-THEATRICAL WORKS MEREDIT MONK

The article is devoted to some sound formation's principles in pieces of significant American composer, performer, choreographer Meredith Monk. The selected musical material refers to the 1970s - 1990s and characterizes the period of the formation of M. Monk's creative personality. A characteristic feature of her creative method was the original vocal technique, based on a specific work with voice and body: the composer expands the expressive possibilities of the voice, creating music "bodily". The composer includes in the process of sound formation the original movements, actions. Most of her early works are distinguished by experimentation in the field of phonetics, timbre, characterof sound. The author focuses on the problem of distinguishing the timbre of the voice and the meaning of the spoken words and the related issues of creating certain sound effects. Their spectrum in the works of M. Monk is wide, includes a variety of methods of working with voice - from recitation to a vocalized whisper. The voices of the performers are pronounced both clearly intonated sounds and noises that do not have exact pitch. Particular attention is paid to the interpretation of the word. In particular, attention is focused on the phonetics of words and syllables in M. Monk's speeches, specific characteristics of their vocal pronunciation are characterized. The author examines the creative method of M. Monk from the standpoint of translating the traditions of musical experimentalism, presented in the first half of the 20th century by the names of the largest American composers, including J. Cage, H. Partch, H. Cowell.

Key words: musical theater of the late XX century, M. Monk's creative method, sound formation issues.

Кисеев Василий Юрьевич
заведующий студией звукозаписи
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: studiocons@mail.ru

Kiseyev Vasilii Yu.
Head of a recording studio
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: studiocons@mail.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Направление и рецензирование научных статей

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

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

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

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

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

Рецензия должна содержать:

– оценку существа работы и возможности её публикации в журнале;

– чётко обозначенный перечень ошибок в методологии и инструментарии (если таковые имеют место);

– предложения по доработке текста.

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

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

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

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

Процедура рецензирования и утверждения статей занимает от 1 до 1,5 месяцев, далее статьи публикуются в порядке очерёдности. Редакционная коллегия может принимать решение о внеочередной публикации статьи. Подготовка статьи к публикации, проводимая редакцией журнала, состоит в обычном литературном редактировании и доводке текста до требуемых редакторских стандартов, принятых в рамках журнала. Редакторские правки согласуются с авторами.

Оформление статьи

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

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

В тексте статьи пропечатывается буква Ё.

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

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

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

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

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

Составление аннотации

Объем – от 150 до 250 слов.

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

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

Ключевые слова: 5–10 слов.

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

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

Составление сведений об авторе

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

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

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

Оформление Списка литературы и References

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

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

Каждая библиографическая ссылка даётся в транслитерированном варианте (переводе букв в латиницу). На сайте ***http://www.translit.ru/*** можно бесплатно воспользоваться программой трансли-

терации русского текста в латиницу (необходимо выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса – LC) и быстро получить изображение всех буквенных соответствий.

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

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

Порядок рассмотрения и публикации статьи

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

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

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

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

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

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