

16+

# ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2018'4 (33)

## В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА  
ЮГА РОССИИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ  
НАУКИ

ПРОБЛЕМЫ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ФОЛЬКЛОР И  
КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

РАКУРСЫ СОВРЕМЕННОЙ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

РЕЦЕНЗИИ

Подписной индекс  
в каталоге «Почта России»  
П1959

Оформить подписку  
можно в любом  
почтовом отделении России

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

Учредитель и издатель:

ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе  
по надзору в сфере связи, информационных технологий  
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС 77 - 62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта –

Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии,  
кандидат искусствоведения, профессор

Главный редактор – Дуда Наталья Викторовна

Ответственный секретарь, технический редактор –

Наянова Влада Евгеньевна

Редактор-переводчик – Горочная Василиса Валерьевна

Члены редакционной коллегии:

П. С. Волкова, д-р иск., д-р филос. наук, канд. филол. наук, проф. (Россия)

А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)

Е. В. Кисеева, д-р иск., доц. (Россия)

А. В. Крылова, д-р культ., канд. иск., проф. (Россия)

Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)

Т. С. Рудиченко, д-р иск., проф. (Россия)

Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)

Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Россия)

И. А. Скворцова, д-р иск., проф. (Россия)

Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Россия)

А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)

Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)

И. П. Дабаева, д-р иск., доц. (Россия)

Л. Атлас, PhD in Musicology, проф. (Великобритания)

Н. Ганул, канд. иск., доц. (Беларусь)

В. Гуменная, канд. иск. (Колумбия)

М. Джулиани, PhD in Musicology, проф. (Италия)

Е. Мироненко, д-р иск. и культ., проф. (Молдова)

Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)

Н. Шиманский, д-р иск., доц. (Беларусь)

Дж. Сэмсон, PhD in Musicology, проф. (Великобритания)

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий  
Верстка В. Е. Наянова

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

Подписано в печать 20.12.2018. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 13. Тираж 500.

Отпечатано в типографии «АРКОЛ»,

г. Ростов-на-Дону, ул. Серафимовича 45/54а

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

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

# SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

## 2018'4 (33)

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

**Founder and publisher:**

**Rachmaninov Rostov State Conservatory**

The journal is registered with Federal Service for Supervision  
of Communications, Information Technology  
and Mass Media (Roskomnadzor)

Registration Certificate: СМИ ПИ № ФС 77 - 62392 (14.07.2015)

**Academic Supervisor of the project** – Alexandra Krylova,  
Doctor of Sciences (Culturology), PhD in Musicology, Professor  
**Editor-in-chief** – Natalia Duda  
**Technical Editor** – Vlada Nayanova  
**Editor and Translator** – Vasilisa Gorochnaya

**Members of the Editorial Board:**

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

Design by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by V. Nayanova

The mailing address of the editorial board:

23 Budyonnovskiy 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

PROBLEMS  
OF MUSIC THEATRE

MUSIC EDUCATION

FOLK MUSIC AND COMPOSER'S  
CREATIVE WORK

ASPECTS OF MODERN  
MUSICAL CULTURE

REVIEWS

**Subscription index  
П1959 in Russian Post  
catalogue**

The subscription is available  
at any post office of Russian Post

# СОДЕРЖАНИЕ

## CONTENTS

### МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

- А. Селицкий. Людмила Варавина: "С годами пространство интересов расширяется" .....5*  
*A. Selitsky. Lyudmila Varavina: "Over the years the space of interests is expanding"*

### ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ PROBLEMS OF MUSICOLOGY

- Г. Рыбинцева. Фуга и соната: два образа мира.....10*  
*G. Rybintseva. Fugue and Sonata: Two Images of the World*
- Т. Сиднева. Диалектика границы как ключевой фактор понимания музыки.....15*  
*T. Sidneva. The Dialectics of the Border as a Key Factor of Understanding Music*
- Г. Калошина. Литургические мотвы в драматургии и тематизме ораторий А. Онеггера  
конца 30-х годов XX века.....21*  
*G. Kaloshina. Liturgical Motifs in Arthur Onegger`s Oratorios of the Late Thirties  
of the Twentieth Century*
- С. Нестеров. Сонаты для скрипки соло И. Хандошкина как единый метацикл.....29*  
*S. Nesterov. Sonatas for Violin Solo by I. Handoshkin as a United Metacycle*

### ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

- О. Шаповал. Христианская трагедия в творческом воплощении Р. Вагнера..... 36*  
*O. Shapoval. Christian Tragedy in the Creative Embodiment by R. Wagner*
- Е. Кисеева. Проблема обновления оперного жанра  
в творчестве современных американских композиторов ..... 42*  
*E. Kiseeva. The Issue of Renewal the Genre of Opera in the Creativity of Modern  
American Composers*
- В. Кисеев. Сайт-специфик перформанс в творчестве Мередит Монк.....47*  
*V. Kiseev. Site-Specific Performance in Creative Work of Meredith Monk*

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ MUSIC EDUCATION

<i>М. Фуксман. Критерии оценки сочинений студента-композитора в контексте его учебной деятельности</i> .....	53
<i>M. Fuchsmann. The Criteria for Assessing Music Compositions of the Students-Composers in the Context of Their Learning Activities</i>	
<i>Ю. Машин. Из истории Южно-Российского конкурса дирижёров оркестра русских народных инструментов (к проблеме дирижёрского образования)</i> .....	60
<i>Yu. Mashin. From the History of the South-Russian Competition of Russian Folk Musical Instruments Orchestra Conductors (to the Problem of Music Conductor Education)</i>	

## ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО FOLK MUSIC AND COMPOSER'S CREATIVE WORK

<i>И. Воробьёв. К вопросу об адаптации фольклорной традиции в современном композиторском творчестве</i> .....	67
<i>I. Vorobyov. To the Question of Adaptation of the Folk Music in the Oeuvre of Modern Composers</i>	
<i>А. Пчелинцев. Народный мелос как компонент стиля (К вопросу об особенностях фортепианных обработок русской песни в творчестве М. А. Балакирева)</i> .....	71
<i>A. Pchelintsev. National Melos as a Style Component: to the Question on the Peculiarities of Piano Arrangements of the Russian Song in the Creativity of M. A. Balakirev</i>	
<i>М. Халитова. Творчество Ягьи Шерфединова в музыкально-культурной традиции крымских татар</i> .....	75
<i>M. Khalitova. Yagya Sherfedinov's Oeuvre in the Musical and Cultural Tradition of Crimean Tatars</i>	

## РАКУРСЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ASPECTS OF MODERN MUSICAL CULTURE

<i>А. Краснокулов. Музыка и дополненная реальность: на пути к будущему</i> .....	80
<i>A. Krasnoskulov. Music and Augmented Reality: on the Way to the Future</i>	
<i>Б. Стецюк. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации</i> .....	87
<i>B. Stetsiuk. Contemporary Piano Jazz: Typical Stylistics and Individual Representations</i>	

## РЕЦЕНЗИИ REVIEWS

<i>Л. Данько. К выходу в свет шестого тома собрания сочинений Михаила Семёновича Друскина</i> .....	91
---	----

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA



## Людмила Варавина: «С ГОДАМИ ПРОСТРАНСТВО ИНТЕРЕСОВ РАСШИРЯЕТСЯ»



**Л.** В. Варавина – видная фигура в мире баянно-аккордеонной педагогики. Выпускница Ростовского музыкально-педагогического института (ныне консерватория), с 1973 преподаёт в родном вузе. С 1991 – заведующая кафедрой народных инструментов, с 2011 – кафедрой баяна и аккордеона. Заслуженный работник высшей школы (1997), профессор (1998). Подготовила более 100 студентов по специальности, свыше 20 ассистентов-стажёров, среди которых руководители учебных заведений и творческих коллективов, солисты ансамблей и оркестров, доценты, профессора, кандидаты наук. Её воспитанники более 200 раз становились лауреатами и дипломантами престижных всероссийских и международных конкурсов. Ведёт активную научно-методическую работу, автор более 60 публикаций. Регулярно проводит мастер-классы, открытые уроки, семинары, курсы повышения квалификации, выступала с лекциями во многих городах России, а также на Украине и в Шотландии. Организатор десятков научно-практических и методических конференций, всероссийских и южно-российских конкурсов. Регулярно приглашается в качестве председателя или члена жюри конкурсов различного ранга, эксперта в рамках проведения аккредитаций учебных заведений, председателем ГАК. Член Совета Межрегиональной ассоциации баянистов и аккордеонистов (МАБА, Москва).

По следам недавнего юбилея Людмила Васильевна дала интервью для нашего издания.

*– Ситуация любопытная: мы знакомы с тобой, страшно сказать, 50 лет. Наша жизнь проходит на глазах друг у друга, общаемся регулярно, и потому я не так уж мало о тебе знаю. Но чтобы вот так сесть за столом напротив друг друга и поговорить в течение часа о важном – такого не было. Рад, что представился повод для подобной беседы. Что касается твоего профессионального пути, учителей, учеников, об этом превосходно рассказано в интервью*



*Елене Показанник и в очерке Любови Буряковой\*. Но кое-что осталось за пределами этих материалов, поэтому я хотел бы в нашем разговоре затронуть и вопросы, не связанные напрямую с профессией. Единственное уточнение относительно, так сказать, работы: когда ты поняла, что твоя стезя – это преподавание и научно-методическая деятельность?*

Вопрос, который я никогда себе не задавала, но сейчас могу, пожалуй, точно ответить. На меня

\* Показанник Е. Л. В. Варавина: «Не прерывать нить, связывающую моих учителей и моих учеников» (К 60-летию Л. В. Варавиной) // Южно-Российский музыкальный альманах-2008. Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 202–207.

Бурякова Л. Людмила Варавина: Вехи творческого пути (очерк-воспоминание) // Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 118–125.

произвели неизгладимое впечатление заседания научного студенческого общества, которые вели Анатолий Цукер и Лия Яковлевна Хинчин. Они стали для меня открытием! То, о чём и как там говорилось. Мои педагоги были все замечательные, неординарные люди, но от методики, музыковедения они были всё-таки далеки. Новый для меня взгляд на музыку, вовнутрь исторических и теоретических процессов буквально ошеломил.

*То есть первый шаг в эту сторону был сделан ещё в студенческие годы?*

Да. Я старалась посещать научные конференции, лекции учёных. Было интересно, когда говорили о музыке не с точки зрения «сыграй здесь так-то, вырази не пойми что, неясно почему, обратись к своему чувству, интуиции» и тому подобное. Открывался огромный мир, требующий бесконечного познания.

*Вопросы формы, стиля?..*

Музыкального языка, его структуры, музыкальной эстетики. Помню, например, доклад Цукера о гротеске в музыке Шостаковича. Как-то раз по какой-то общенаучной дисциплине мне досталась тема доклада на семинаре: «Реализм в музыке». Сажу, читаю, об этом много публикаций – и совершенно не понимаю, о чём писать. Как это – реализм в музыке? И я решила пойти за советом к Лии Яковлевне Хинчин. Она смерила меня взглядом снизу вверх, помолчала и сказала: «В моём классе выполнялась работа на похожую тему, и вывод такой: реализма в музыке не существует». Вот какие темы она рассматривала тогда! И как рассматривала... Каков полёт, какая смелость мысли! Она жила всё-таки в другом мире.

Такие впечатления не забываются. Всё, что я узнавала на заседаниях, конференциях, лекциях о великих музыкальных произведениях, было намного интереснее освоения того баянно-аккордеонного репертуара, который составлял основу учебных программ. Та музыка не могла быть питательной средой для мысли, которую во мне уже разбудили. Естественно, я начала теряться.

*Ты говоришь: «Я пришла – и была поражена». Но для начала надо прийти. Думаю, не все твои конкурсы сидели на том заседании. Значит, некая духовная жажда уже существовала... У тебя большой список научно-методических работ, докладов на конференциях такого же профиля. Я увидел там несколько сквозных тем, которые тебя, по-видимому, влекут на протяжении многих лет. Конкурсы, их роль и значение, их плюсы и минусы; редактирование баянной литературы; репертуар – как концертный, так и педагогический; техника игры на инструменте. И темы, которые совсем уж близки музыковедению: творческие портреты исполнителей и композиторов. Я ничего не упустил?*

Пожалуй, это основное. Есть ещё отдельная область интересов: развитие национальной гармонии. Интересно наблюдать историю инструмента, потому что она не похожа на становление ни одного другого. Феномен национальной гармонии меня поражает. Представить только: весь Северный Кавказ, а это огромная территория, – область распространения национальной гармонии. Она по сути вытеснила все другие национальные инструменты буквально за 20 лет. Я стараюсь всё время понять: почему? Ведь когда гармоника начинала своё завоевание, она была диатонической, а музыка кавказских народов изначально не диатоническая. Как она стала неотъемлемой частью национальной культуры, просто инструментом номер один? Любопытно, что во всех республиках Кавказа – Дагестане, Осетии, Адыгее, Кабардино-Балкарии, Черкессии – огромное количество людей обучалось игре на баяне и аккордеоне. В музыкальных училищах, школах преподавали выпускники ведущих музыкальных вузов. Сейчас их там почти не осталось. Либо они переквалифицировались и преподают игру на национальной гармонике.

*Интерес, наверное, возник, в связи с твоими многочисленными поездками по училищам региона?*

Конечно, им нужно было помогать; я из тех, кто не отворачивается от этого инструмента. Считаю, коль у него такая судьба, он заслуживает внимания и поддержки.

*Нельзя ли прокомментировать названные тематические направления твоей научно-методической работы?*

Начну издалека. Одно время я очень увлекалась философской литературой. У мамы философское образование (наряду с историческим), я росла среди серьёзных книг. Читала, не всё понимая, но всё же читала – в то время, когда многие не знали об их существовании. Потом это переросло даже в отрицание художественной литературы. Меня фабула раздражала вообще, как таковая. После этого я приплыла к восточной культуре, увлеклась афоризмами мудрых, великих, притчами...

*Восток какой – арабский?*

Всякий: и Япония, и Китай, и арабский. Отсюда, наверное, интерес к этим странам, которые я посетила, когда появилась такая возможность: Китай, Гонконг, Таиланд, Камбоджа, Индия, Непал. Изучала, постигала их философию и культуру. Это всё относится к твоему вопросу о методических темах. Так вот, в какой-то момент я поняла, что на каждый человеческий проступок, на каждую человеческую глупость и даже непорядочность можно найти некую красиво звучащую мудрость.

*Которая бы оправдывала или осуждала?*

Оправдывала бы и преподносила что угодно в очень красивой упаковке. В этом смысле мне был интересен Ошо, который поглумился над всеми этими мудростями.

*Ошо – это кто? Прости моё невежество...*

Индийский мыслитель. Он на одной странице утверждает одно, на следующей странице высмеивает это утверждение и выдвигает другое. И оба представляются справедливыми! Так он наводит на мысль, что нет «мудрости на все случаи жизни», что многие явления могут быть истолкованы по-разному. То, что сказано в десяти заповедях, в общем-то, исчерпывает потребность человека в осмыслении себя.

*Ты говоришь, что есть вещи, которые можно истолковать и так и сяк. Но как можно по-разному истолковать «Не убий»? Или «Не укради»? К «Не убий» ещё можно найти исключения, скажем, война, где это неизбежно...*

Украсть можно и мысли. Мне кажется, это шире, чем украсть деньги.

*Так всё-таки есть вещи однозначные и неколебимые?*

Любовь. Умение любить.

*И как это связано со статьями на методические темы, с чего мы начали?*

Меня интересовало в исполнительстве то одно, то другое: то роль педагога, то каким образом подходить к музыкальному произведению, то как лучше развивать ученика, то как приспособить какие-то «не наши» стили к нашему инструменту, что играть, как играть. В какой-то момент, не так давно, я поняла, что всё, что я написала, разрознено, вместе не стыкуется. Хотелось бы прийти к чему-то цельному...

*Что объединяло бы все эти интересы?*

Да. И что же такое наша методика? Скажем, во многих работах описывают, какое надо сделать движение, чтобы получился штрих portato. Но это просто нонсенс, глупость! Нельзя описать движение! Не нужно его описывать! И нельзя идти от движения, заучивать их с детьми. Они потом и играют заученными движениями. Такова методика обучения. Музыка, её стиль, образ подсказывает то или иное движение.

*И что бы это могло быть, как назвать ту интегральную тему, которая вобрала бы в себя перечисленное?*

Думаю. Ищу (улыбается).

*Надо было тебе диссертацию писать! Хотя... Как говорится, учиться никогда не поздно.*

Есть такая сентенция: «Важно быть не лучше кого-то, а лучше самого себя». То есть завтра быть лучше себя сегодняшнего. И в этом плане у меня есть чувство неудовлетворенности. Если

анализировать то, что я написала и опубликовала, там, наверное, всё неплохо. Но всё как-то... по отдельности... У меня две работы вообще в виде афоризмов написаны. Читать длинные наукообразные тексты сейчас никто не хочет. Приходится слышать: «Я читал по диагонали». Совершенно не понимаю, как это? Идя навстречу этому нежеланию, и написала эти работы: можно читать с любого места, и читать ровно до тех пор, пока не надоело.

*Как в книжечке Натана Перельмана «Беседы у рояля»? Какой там блеск мысли и слова!*

Не могу себя сравнить с ним ни в коем случае. Но жанр интересный. И он сделал это великолепно. Я была на его уроках в Санкт-Петербурге...

*Теперь давай выйдем за пределы музыки. Музыка – это, конечно, вся наша жизнь. Ну, почти вся. И всё-таки что-то должно быть помимо неё, потому что жить профессией нужно, но жить только профессией – это значит и ею не жить. Поговорим о других искусствах, о твоих интересах в этой сфере: как они формировались, каковы они сейчас?*

Примерно лет с трех, когда мы жили в разных городах Украины, папа ещё служил в армии, родители возили меня в оперный театр в Киев. Посещали и музеи.

*А папа кто был по специальности?*

Он окончил военное училище, потом, после войны, мы тогда в Австрии жили, несколько лет учился в институте иностранных языков. Но прошлое отца-кулака не позволило ему двигаться дальше.

*И кем он работал?*

После армии он учился в трёх техникумах, и, кажется, трёх вузах. Папа всю жизнь учился, до 60 лет. Он какой-то гидравлический техникум заканчивал, институт виноделия в Одессе, что-то машиностроительное в Запорожье, всего не упомяну, потому что у него не раз менялись направления. А работал он много лет на подшипниковом заводе главным инженером. Так вот, специально возили на оперу, ведь мы жили то в Радомишле, то в Новоград-Волынском, в Житомире, Луцке...

*...Маленькие города...*

Да. А мои бабушка и тётя жили в Ленинграде, они тоже меня просвещали, везде водили, я у них месяцами жила.

*Это в каком возрасте?*

С пяти лет. Возможно, и раньше, но я помню себя там лет с пяти. Поэтому я не могу сказать, что это вдруг возникло. Даже не могу сказать, что когда-то, в определённый момент испытала потрясение. Искусство в моей жизни было всегда...

*Русский музей, Эрмитаж?*

И не только, в Москву тоже не раз ездили. Родители были легки на подъём. Переезжали из города в город, перевозили только книги и самих себя. Ни мебели никогда не было, ни сервизов... Наверное, более осознанный интерес к живописи возник, когда я в дни юности начала читать популярную серию «Жизнь замечательных людей».

*Она и сейчас существует...*

Да, но я не вижу, чтобы все вокруг ею зачитывались.

*А ты много видишь людей с «толстым» литературным журналом подмышкой? Раньше можно было в парке или в зале ожидания аэропорта увидеть молодого человека, читающего «Новый мир». Ты его сразу выхватывал взглядом: ага, наш человек. Сегодня – другой молодой человек – читает газету с кроссвордами. Но это другая тема...*

Я стала читать о художниках, почему-то не о композиторах, а о художниках. Музыка я просто любила как музыку, классика звучала каждый день по радио. И спектакли: театр перед микрофоном. Заслушавшись, могла остановиться и забыть, куда иду. Пластинки, конечно. Помню себя ребенком, звучит какая-то симфония, и я думаю, что вот в этих волнах музыки я хотела бы жить всегда.

*Так оно и получилось...*

Да, но книги из серии «ЖЗЛ» я читала всё-таки о художниках, очень интересна была их судьба, описание картин, стиля. Писалось обязательно и о том, что, дескать, он чего-то не понимал, подавался буржуазной идеологии... Опять же – про реализм. Я на этом не задерживалась. Потом наступил период, когда в картинной галерее уже по-другому смотрела на живопись: зная о жизни художников, я стала больше видеть в их картинах. Мои симпатии, пристрастия менялись... Вот я сию минуту это уразумела... То мне нравились только пейзажи, я буквально тонуда в них, то был период увлечения портретом. Сейчас у меня на первом плане барочная живопись. Я даже страны для путешествий выбираю соответствующие: Италия, Германия, Франция, Бельгия, Люксембург, Англия, Шотландия...

*Во времена нашего детства и юности была очень популярна живопись жанровая, передвижники: сцены из жизни... Суриков...*

Да, все эти несчастные дети: что-то везут, куда-то бредут... Но когда я попала в Национальную галерею в Лондоне, подумалось: что же я ни одной картины русских художников не увидела?

*Всё скупил Третьяков...*

Дело в том, что многие сюжеты, которые мы видим у русских художников, – это цитирование

барокко европейского, композиционное и сюжетное. Только хуже. Всё мрачно и тоскливо, невыразительно. В картинах западноевропейских художников есть и приход жениха, и неравные браки, и дети, которые хоронят своих родителей, – практически все сюжеты русской живописи. Это поразило. Похоже на наших, но написано, на мой взгляд, динамичнее, изысканнее. Простите, талантливее. Подумала: и хорошо, что наших там нет, они бы проиграли на этом фоне. И конечно, очень нравится живопись начала XX века.

*Русский авангард?*

Да, он украшает любые галереи. Так что мои увлечения сейчас – барокко и начало XX века.

*Русский Серебряный век?*

Серебряный век. Что-то похожее, как мне кажется, произошло и с нашей поэзией Серебряного века. Когда я познакомилась с Рильке, то поняла, что все наши поэты-«серебряники» – его эхо.

*Что ты сейчас читаешь или читала в последнее время не по специальности? Доходят руки и глаза, хватается времени?*

Читаю всегда, каждый день. Тем, что я читаю сейчас, гордиться не могу, это беллетристика.

*А что в ней плохого?*

Так ощущаю, однако ведь читаю... Сейчас на столе книга Александра Казакевича: язык плоский, но много интересного о жизни великих людей.

*А что последнее ты читала, написанное хорошим языком?*

Харуки Мураками.

*Тут еще язык переводчика большую роль играет. А из русской литературы любых времен? От Державина до сегодняшнего дня?*

Как раз прошедшее лето у меня было посвящено русской литературе – благодаря внуку. Он любит, чтобы с ним читали. Взяли «Бесы» Достоевского...

*«Бесы» – с внуком? Сколько ему лет?*

Шестнадцать. Он о многих вещах задумывается и судит с подростковым максимализмом.

*Что – сидели и прочли весь роман?!*

Конечно. И «Братья Карамазовы»: мне показалось, что это ему уже по возрасту, на него роман произвёл неизгладимое впечатление. Ещё прочли полностью цикл Бунина «Тёмные аллеи». Читали по пять-шесть часов в день.

*Ты должна была остаться без голоса...*

Что-то читали по очереди, что-то слушали (аудиокниги). И самая большая наша «работа» – «Доктор Живаго» Пастернака. Внук был просто потрясён, сказал: «Я теперь хочу в тишине прочитать его сам». Солженицын: «Один день Ива-

на Денисовича», публицистика. Чехова читали. В общем, надо сказать, что летом у меня было огромное вливание художественной литературы, благодаря внуку. Он перешел в 11-й класс, и мне хотелось, чтобы он знал об этих произведениях не из рассказов учительницы...

*Какая твоя главная удача в жизни? Что ты в первую очередь можешь поставить себе в заслугу?*

Мои дети.

*А в профессии?*

Н-нет, не выделю что-то одно. Это путь, который я выбрала сама, по нему иду. Я люблю свою работу, но по поводу всего, что я делаю, у меня всегда есть сомнение и неудовлетворённость: можно было сделать лучше. Всегда хочу чего-то большего, стараюсь двигаться дальше. Увлелась прослушиванием записей исполнителей – скрипачей, пианистов, вокалистов. Из дирижёров – британец Джон Элиот Гардинер, бельгиец Филипп Херревеге. Западноевропейские исполнители здорово продвинулись в прочтении барочной музыки, их результат я оцениваю очень высоко. У нас подход совершенно другой, особенно в баянно-аккордеонном исполнительстве – вообще сомнительный... В то же время отдельные наши исполнители, реализующие себя за рубежом, достигли впечатляющих результатов. Слушаю мессы Баха, пассионы, оратории Генделя, которые у нас даже не записывают. Конечно, и камерно-ансамблевую музыку.

Я уже третий год провожу цикл концертов-дискуссий «Творческая гостиная». Очередное заседание посвящу исполнению музыки барокко. Хочу поразмыслить со студентами над тем, что можно привнести в её исполнение на наших инструментах. У меня в телефон закачено много музыки, сын помог, выхожу в Интер-

нет и слушаю то, что меня интересует, в «Classic-online».

*А что не удалось в жизни, о чём ты жалеешь?*

Я, наверное, не слишком остро переживаю как удачи, так и неудачи. Поэтому сожаления по поводу чего-то не сделанного, не осуществлённого, у меня нет. Я просто двигаюсь дальше.

*Какое качество в себе ты ценишь больше всего?*

Мне интересно жить, узнавать что-то новое. Я по своей природе оптимист. Не в том смысле, что всё вижу в розовом цвете, нет – мне интересна сама жизнь во всех своих проявлениях.

*А в других какие качества ты ценишь наиболее высоко?*

Добропорядочность. Не приемлю вранья, двуличия. Я многое могу простить, понять: и разный уровень развития, и разные жизненные устремления, но вот предательство, агрессия, злоба – не заслуживают снисхождения.

*И на закуску. Мне кажется – а ты подтверди или опровергни, – что каждый возраст, а мы уже прожили немало, несёт с собой не только какие-то утраты (например, мы не можем быстро взбежать на 12-й этаж), но и какие-то обретения. Ты видишь плюсы в нашем возрасте?*

Как раз задумывалась об этом. Мне многое интересно, и многое, что меня интересовало, я старалась узнать, увидеть, попробовать. С годами пространство моих интересов настолько расширилось, что и ощущение, как много ещё надо узнать, успеть сделать, – тоже усилилось. Такого ощущения я раньше не испытывала. И мне оно нравится. Чувство бесконечности познания. Вот это ощущение огромности мира, который манит и зовёт за собой...

Беседовал Александр Селицкий



# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## PROBLEMS OF MUSICOLOGY

DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14001

Г. В. РЫБИНЦЕВА

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

### ФУГА И СОНАТА: ДВА ОБРАЗА МИРА

В условиях становления европейской культуры Нового времени сложились два больших художественных стиля – барокко и классицизм. Итогом эволюции каждого из них в сфере музыкального искусства стала музыкальная структура, вобравшая наиболее значимые принципы формирования образно-звукового материала. Такими структурами стали fuga – для музыки барочного стиля и сонатная форма – для классицизма. В соответствии с древней традицией истолкования произведения искусства в качестве обобщённого образа мироздания представляется возможным рассмотреть названные музыкальные структуры с точки зрения их соответствия двум образам мира, вошедшим в историю под наименованиями «механицизм» и «историзм». Выявление существующих между ними аналогий будет свидетельствовать о том, что fuga и соната представляют собой звуковые образы названных картин мира, преобладавших в общественном сознании соответствующего периода истории.

Первой из них стала механистическая картина мира, сложившаяся в XVII–XVIII столетиях во многом благодаря усилиям Р. Декарта и И. Ньютона. Авторство второго образа, получившего наименование «историзм», принадлежит Г. Гегелю, учение которого обрело высокий авторитет на рубеже XVIII–XIX веков. Два образа мира – мир-механизм и мир-история – принимали в трудах мыслителей различные модификации. При этом наиболее значимыми составляющими, определяющими качественные различия механицизма и историзма, были представления об устройстве пространства и протекании времени. Так, механицизм трактует пространство Вселенной как трехмерное однородное беспредельное вместилище разнообразных, независимых друг от друга объектов. Объекты эти взаимо-

действуют по принципу сопоставления и находятся в постоянном движении-перемещении, которое осуществляется по кругу или по прямой. «Суть картезианского механицизма составляет <...> убеждение в том, что каждое явление природы в конечном итоге сводится к пространственному перемещению частиц материи, обладающих минимальным количеством свойств геометрически-физического характера», – отмечает В. Соколов [5, с. 43]. В процессе такого прямолинейного или кругообразного движения заполняющие Вселенную объекты остаются неизменными, сохраняют свою качественную определённую.

Рассматривая особенности содержания-формы барочной fuga, несложно обнаружить многообразные аналогии названным принципам механицизма. Так, звуковое пространство fuga складывается из двух, трёх или более в определённой степени самостоятельных мелодических линий (голосов). Главный «герой» fuga – её тема-образ, как правило, соотносится с другими тематическими образованиями (к числу которых относятся контрапункт или вторая тема) по принципу сопоставления: они остаются суверенными, не взаимодействуют между собой. Отсюда – характерная особенность образного строя fuga – самождественность её образа (образов), который в процессе звучания не претерпевает качественных изменений. Как отмечает Б. В. Асафьев, «строгая система «выведения» всей музыки fuga из монотематизма, вообще «дедуктивность» fuga и родственных ей форм позволяют рассматривать эту преднамеренность как отрицание внутреннего развития» [1, с. 232].

На всём протяжении звучания fuga тема постоянно перемещается из голоса в голос, существенно не меняя своего облика: исходный образно-интонационный тезис утверждается путём его многократного повторения. Все средства

развития, точнее, развёртывания тематического материала отрицают возможность качественных преобразований. В числе таких средств – точная и вариантная повторность, имитация, контрапункт. Тема как бы «путешествует» в едином однородном звуковом пространстве, каковым является пространство равномерно темперированного строя. При этом в организации звукового процесса можно обнаружить два вида движения. Первый вид – прямолинейное движение: тема неудержимо «бежит» вперёд во времени звучания произведения. Такое движение полностью соответствует самому наименованию «фуга», которое в переводе означает «бег». Второй вид – движение кругообразное, позволяющее структурировать и завершать устремлённое в бесконечность движение по прямой. Этот эффект «округления» обеспечивает структуре фуги логика ладофункционального развития, имеющая в основании принцип зеркальной симметрии, а потому соответствующая структуре круга: первый раздел представляет движение от тоники к доминанте, второй – возвращение к тонике. На эту особенность композиций барочного стиля указывает М. Лобанова: «Круг служил знаком завершения, окончания, исчерпания композиции, пределом выстроенного музыкального космоса. Мелодические фигуры круга или двух обычно зеркально симметричных полукружий, завершённых, как правило, унисоном, – знаменовали законченность, единство» [3, с. 125].

Представленные в композиции фуги виды движения (прямолинейное и кругообразное) полностью соответствуют установлениям механицизма, который абсолютизировал движение-перемещение и отрицал возможность взаимодействия объектов, ведущего к их последующим качественным изменениям. Что же касается единого однородного пространства, то его функция, как отмечалось выше, принадлежит равномерно темперированному строю и единой тональности, в условиях которых осуществляется движение-перемещение интонационно самостоятельных (независимых) объектов – тем, тематических образований, контрапунктов. В результате фуга напоминает хорошо отлаженный часовой механизм, все составляющие которого находятся в непрерывном движении-перемещении. Это своего рода звуковая конструкция, отвечающая убеждённости в том, что «все природные материальные явления можно понимать как механизм, то есть имитирующие жизнь автоматы и хитроумные приспособления вроде часов, мельниц и фонтанов, которые сооружали европейцы себе на радость в XVII столетии. Бог сотворил Вселенную и определил механические законы её движения, после чего система существует

и движется сама по себе – как некий верховный механизм, сооружённый верховным разумом» [6, с. 234].

Вышесказанное позволяет утверждать, что фуговые композиции XVII–XVIII столетий представляют слушателям звуковые образы механистической картины мира Р. Декарта – И. Ньютона, которая главенствовала в общественном сознании Европы рассматриваемого периода истории. Позднее, на рубеже XVIII–XIX столетий механицизм был оттеснён на второй план новым – диалектическим миропониманием, основные принципы которого сформулировал Г. Гегель.

Становление нового образа мира, который получил наименование «историзм», осуществлялось уже в условиях преобладания механистического взгляда на мир. В числе мыслителей XVII – начала XIX столетий, в трудах которых присутствуют прообразы диалектического знания, следует назвать Р. Декарта с его гипотезой о неоднородности пространства, Б. Спинозу, указавшего на диалектическую взаимосвязь свободы и необходимости, Д. Дидро – приверженца идеи вечного и непрерывного самодвижения материи, обусловленного её внутренней противоречивостью; а также И. Канта (учение об «антиномиях»), И. Фихте («антитетический» метод выведения категорий) и др. Наличие такого рода идей свидетельствует о формировании диалектического мышления с его принципами всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости, единства противоположных начал и поступательного развития, преобразующего исходное качество объекта. Если в основание механицизма были положены законы механики, то базис историзма составили принципы диалектического мышления.

На их основе Гегель создал грандиозную картину поэтапной самореализации Высшего Разумного Начала – Абсолютной Идеи, достигающей в процессе своего саморазвития состояния Абсолютного Духа. Гегель впервые представил мир как историю – процесс непрерывного развития-становления, который подразделяется на конкретные этапы и осуществляется в соответствии с основными законами диалектики. В отличие от представителей механицизма он рассматривал мир как единое неделимое целое, все элементы которого находятся в отношениях всеобщей взаимосвязи и в состоянии непрерывного развития.

Исторический период утверждения диалектической картины мира соответствует времени становления классицизма и его ведущей музыкальной структуры – сонатного аллегро, имеющего в своем основании принципы, аналогичные сформулированным Гегелем законам. На

диалектические тенденции, широко представленные в искусстве музыкального классицизма, указывают многие авторы. В частности, А. Климовицкий и В. Селиванов, отмечая близость творческих устремлений Гегеля и Бетховена, констатируют: «Именно стремление к разрешению противоречий действительности, в равной степени осмысливаемых философией и музыкой, делают и Гегеля, и Бетховена последовательными диалектиками, мыслителями, высоко поднявшимися над реальным политическим состоянием Германии, и это последовательное развитие диалектических принципов, бесспорно, их объединяет» [3, с. 220–221].

Действительно, структура сонатного аллегро полностью отвечает законам гегелевской диалектики. Его исходным принципом является единство противоположных начал: две образно-контрастные темы, находящиеся в состоянии интонационного единства. Три стадии их развития (экспозиция – разработка – реприза) соответствуют гегелевской триаде – «тезис–антитезис–синтез»: представленное в экспозиции единство-противоречие тем-образов обеспечивает их развитие-преобразование в разработке и ведёт к достижению более высокой степени единения в репризе. Первоначально (в частности, у Й. Гайдна) целью развития является тональное единство, преодолевающее тонико-доминантовое противоречие между главной и побочной партиями; позднее – единство образно-интонационное как более высокий уровень разрешения исходного конфликта. На рубеже XVIII–XIX столетий возможности сонатной формы к воссозданию глобальных контрастов действительности, реальной диалектики общественного и духовного бытия человека убедительно продемонстрировал Л. Бетховен. В его творчестве формальная схема диалектической триады наполнилась истинно диалектическим содержанием, для которого характерны конфликты, борьба и качественные преобразования. Следовательно, сонатное аллегро позволило воссоздать в звуках новое диалектическое миропонимание, вошедшее в научный обиход под наименованием «историзм».

Будучи ведущими музыкальными формами двух новоевропейских художественных стилей – барокко и классицизма, fuga и соната есть звуковые образы различных картин мира, и, казалось бы, не могут иметь между собой каких-либо значимых общих черт. Однако такое утверждение нельзя считать достоверным. При всех очевидных различиях fuga представляет собой явление, непосредственно предшествующее и готовящее появление сонаты: «королева» музыкального барокко содержит прообразы диалектичности. В особой мере это касается сочинений, создан-

ных гением И. С. Баха, в творчестве которого эволюция fuga достигла своей кульминации.

К числу таких прообразов, прежде всего, следует отнести стремление всесторонне реализовать диалектический по своей сути принцип содержательного, то есть образно-интонационно-тематического единства музыкальной композиции. Если на ранних этапах мастера барокко ограничивались ладотональным единством произведения (или цикла), то Бах добивается образно-интонационной и даже образно-тематической целостности своих сочинений: его темы и контрапункты, как правило, имеют единую интонационную основу. В результате баховские fuga становятся в действительности монотематичными, обретают качество содержательного единства. Не менее важное значение имеет и тот факт, что композитор сообщает полифонической музыке новое качество: линейный принцип построения музыкальной ткани преодолевается здесь благодаря присутствию прообразов гармонической вертикали, которая обеспечивает значительно более высокую степень её единства. Названные явления свидетельствуют о наличии в творчестве Баха устойчивой тенденции к обеспечению как интонационного (содержательного), так и формального (фактурного) единства композиции fuga, то есть к реализации диалектического принципа всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости; и эту тенденцию можно назвать магистральной линией эволюции музыки барочного стиля.

Не менее важен тот факт, что основой композиции баховской fuga становится принцип диалектического противоречия – противоречия уже не формального, а содержательного, то есть образно-интонационного, которое проникает на все уровни содержания-формы fuga. Этот принцип представлен здесь в разнообразных своих модификациях: единство-противоречие темы и контрапункта, экспозиционного материала и имитаций, наконец, противоречие внутри самой темы и соответствующего ей образа. Столь характерное для баховского тематизма качество внутренней противоречивости обеспечивается приёмом скрытой полифонии, благодаря которому образ fuga содержит противоречие внутри самого себя. В этой связи явление скрытой полифонии можно истолковать как исток классицистического образно-интонационного контраста. Еще одним значимым фактором, сближающим структуры fuga и сонатного аллегро, является трёхстадийная композиция, основу которой составляет ладофункциональное развитие-развертывание образно-тематического материала. Барочная зеркальная симметрия (движение от тоники к доминанте и обратно –

к тонике), воссоздающая движение по кругу, сочетается у Баха с диалектической трёхстадийностью. Его темы-образы проходят три этапа ладо-функционального развития – экспозиционный, развивающий и репризный, что также можно рассматривать как прообраз трёхстадийности сонатного аллегро.

Перечисленные особенности баховской фуги свидетельствуют о её рубежном положении и позволяют понимать её как необходимый этап эволюции музыкального мышления, предшествующий кристаллизации формы сонатного аллегро и ведущий к становлению искусства классицизма. В этой связи весьма показателен тот факт, что Б. Асафьев относил фуги И. С. Баха к числу образцов симфонизма – явления, более позднего, нежели музыка барочного стиля. «Разумею фугу, как символ неуёмного стремления великого композитора раскрыть себя и мир в непрестанном синтетическом становлении», – писал он [2, с. 63]. Возможность такой интерпретации была обусловлена отмеченным наличием в творчестве гения барочного стиля элементов диалектичности, столь характерных для симфонических произведений XIX столетия. В то же время величественная статика образного строя сочинений Баха свидетельствуют о том, что определяющими для его музыкального мышления оставались установления эстетики барокко. Господство остигнато-вариантной повторности,

создающей эффект движения по прямой и по кругу, препятствовало качественным изменениям. Последующее размыкание этого круга и превращение его в спираль позволило осуществить переход от фуги к сонате, а тем самым – от механистического образа мира к образу диалектическому.

Фуга, таким образом, занимает в истории музыкального искусства двойственную позицию. С одной стороны, она есть воплощение господствующих в сознании Новой Европы механистических представлений о мире; с другой – является предшественницей сонатного аллегро и содержит элементы диалектического мышления. Центральные жанры XVIII столетия (фугу и сонату) разделяет всего один, но весьма принципиальный момент: возможность качественного преобразования исходных музыкальных образов с использованием метода мотивной разработки. Мастера позднего барокко, в частности, Бах, подготовили музыкальное искусство к изменениям, аналогичным переходу от механистического к диалектическому, то есть историческому мышлению. Однако окончательно этот переход осуществился уже в условиях классицизма. Для преодоления барочного аисторизма потребовались усилия ещё одного поколения талантливых музыкантов – современников и последователей И. С. Баха.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Асафьев Б. Пути в будущее // Мелос: книги о музыке. Петроград: Гос. тип., 1917–1918. Кн. 2. 1918. С. 63–95.
3. Климовицкий А., Селиванов В. Бетховен и философская революция в Германии // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1971. Вып. 10. С. 199–230.

4. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
5. Соколов В. Философия духа и материи Рене Декарта // Декарт Р. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 3–76.
6. Тарнас Р. История западноевропейского мышления. М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. 448 с.

### REFERENCES

1. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak process [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
2. Asaf'ev B. Puti v budushchee [Ways to the future]. // Melos : knigi o muzyke. Petrograd: Gos. tip., 1917–1918. B. 2. 1918. P. 63–95.
3. Klimovickij A., Selivanov V. Bethoven i filosofskaya revolyuciya v Germanii [Beethoven and philosophical revolution in Germany] // Voprosy teorii i ehstetiki muzyki. Leningrad: Muzyka Press, 1971. V. 10. P. 199–230.

4. Lobanova M. Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy ehstetiki i poehtiki [Western European musical baroque: problems of an esthetics and poetics]. Moscow: Muzyka Press, 1994. 320 p.
5. Sokolov V. Filosofiya duha i materii Rene Dekarta [Philosophy of spirit and Rene Descartes' matter] // Dekart R. Sochineniya v dvuh tomah. T. 1. Moscow: Mysl Press, 1989. P. 3–76.
6. Tarnas R. Istoriya zapadnoevropejskogo myshleniya [History of Western Thought]. Moscow: KRON-PRESS Press, 1995. 448 p.

### ФУГА И СОНАТА: ДВА ОБРАЗА МИРА

Образные и структурные особенности ведущих музыкальных форм барокко и классицизма – фуги и сонатного аллегро – позволяют рассматривать их в качестве звуковых образов двух новоевропейских картин мира. Фуга вызывает ассоциации с представлениями теоретиков механицизма о пустом пространстве Вселенной, наполненном множеством непрерывно перемещающихся самостоятельных объектов, которые не взаимодействуют между собой и не меняют своего исходного качества. Создать образ такого движения позволяют методы остинатно-вариантной повторности – наиболее характерный для фуги метод продвижения музыкального материала.

Более поздняя картина мира, получившая наименование «историзм», имела в своем основании законы диалектики. В их числе принципы всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости,

единства противоположных начал как причины всякого развития, имеющего следствием переход объектов в новое качество. Аналогичные установки определяют структуру сонатной формы – наиболее значимой музыкальной структуры классицизма.

Будучи звуковым образом механистического движения-перемещения, фуга в то же время содержит прообразы диалектического мышления. Поздние образцы фуги, в частности фуги И. С. Баха, несут в себе неоспоримые черты диалектичности. В этой связи центральную музыкальную структуру барокко можно считать преддверием сонатной формы, воссоздающей звуковые образы мировоззренческого историзма.

*Ключевые слова:* фуга, движение, механицизм, барокко, соната, диалектика, историзм, классицизм.

### FUGUE AND SONATA: TWO IMAGES OF THE WORLD

The imaginative and structural features of the leading musical forms of Baroque and Classicism – fugues and sonatas – make it possible to watch them as sound images of the two new European pictures of the world. Fugue evokes associations with the ideas of the mechanical theorists about the empty space of the Universe, filled with a multitude of continuously moving independent objects that do not interact with each other and do not change their level of quality. Creating an image of this kind with the help of the methods of ostinate-variant repetition is the most characteristic method of promoting musical material for a fugue. Later picture of the world, called «historicism», was based on the laws of dialectics. Among them are the principles of universal interconnection and interdependence,

the unity of opposing principles as the causes of all development, resulting in the transition of objects to a new quality. Such installations define the structure of the sonata form - the most significant musical structure of classicism. Being a sound image of mechanical movement-displacement, the fugue contains prototypes of dialectical thinking at the same time. Late samples of the fugue, in particular those of J. S. Bach, bear undeniable features of dialecticism. In this regard, the central musical structure of the Baroque can be considered the prelude to the sonata form, recreating the sound images of the ideological historicism.

*Key words:* fugue, movement, mechanism, baroque, sonata, dialectic, historicism, classicism.

**Рыбинцева Галина Валериановна**

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

**Galina V. Rybintseva**

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

Т. Б. СИДНЕВА

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки*

## ДИАЛЕКТИКА ГРАНИЦЫ КАК КЛЮЧЕВОЙ ФАКТОР ПОНИМАНИЯ МУЗЫКИ



**Н**а многовековом пути поиска достоверного определения музыки и всех процессов, в ней происходящих и с ней связанных, в искусствознании создан разветвлённый и многоаспектный терминологический аппарат. Тем не менее неразрешёнными сегодня остались не только локальные проблемы, но даже сам вопрос «что есть музыка?», «казалось бы, уже давно и согласно решённый», оказался «по-новому животрепещущим и остро дискуссионным» [10, с. 6].

Вовлечение в единое культурное пространство всех эпох, жанрово-стилевых парадигм, континентальных и этнических традиций, открытие новых звуковых горизонтов – всё это потребовало от музыкальной науки, озадаченной созданием нового методологического инструментария, выхода в самые отдалённые сферы знания. Обусловленный беспрецедентной художественной практикой процесс терминологического поиска отсылал искусствоведов в высшую математику, информатику, теорию вероятностей, ботанику, зоологию, вирусологию и т. д.

Примечательно, что магистральным направлением этих поисков стала фиксация всевозможных пределов, переходов и пересечений. В философии, культурологии, литературоведении активно востребованной становится категория «границы», которая явно или скрыто, но неизменно присутствует в инструментарии современной науки. Несмотря на широкое хождение в исследовательском лексиконе, тем не менее, проблема границы остается новой для науки.

Апробация проблемы границы в различных сферах искусствознания подтвердила важное обстоятельство: при выявлении специфики современных художественных реалий граница одновременно позволяет сохранить генетическую память искусства и удерживать континуум его становления.

Ключевая роль границы в искусстве очевидна. История художественного опыта сполна подтверждает жёсткость и подвижность, закрытость и проходимость границ. В известном смысле му-

дожественный процесс представляет собой непрерывное создание барьеров и пересечение территорий, установление пределов и разрушение границ – языковых, жанровых, стилиевых. Рубежность как природное качество художественного мышления определяет отношение традиции и новаторства, «своего» и «чужого», «высокого» и «низового», искусства и его имитации.

Сам творческий процесс отражает постоянное «пребывание» на границе замысла и его материализации, создания художественного текста и его интерпретации. Взаимодействие искусства с другими «сопредельными» сферами культуры (наукой, религией, нравственностью, политикой, повседневностью) также подчинено механизмам существования границ. Метафоры «рама», «порог», «забор», «ограждение», «грань», «предел», фиксирующие рубежность и пограничность, стали доминирующими в характеристиках реалий художественного опыта.

Открывшиеся, благодаря выявлению роли границы, перспективы аналитики искусства, обусловили принципиальное перемещение центра внимания с вопроса «где пролегают границы?» к вопросу «что такое граница?».

За пределами топологии и геополитики первым обратился к исследованию границы в словесном художественном творчестве М. М. Бахтин, который определил её вездесущность и всепроникаемость в культуре. «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент её, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле её. Каждый культурный акт существенно живёт на границах: в этом его серьёзность и значительность <...>» [2, с. 25].

Далее эта тема стала одной из значимых в трудах Д. С. Лихачёва, Ю. М. Лотмана, немецких филологов М. Шмитц-Эманс, Г. Плумпе, российских исследователей Н. Т. Рымаря, В. Г. Зусмана и других. Ю. М. Лотман в позднем фундаментальном труде «Внутри мыслящих миров» называет границу «культурной универсалией»

и посвящает ей специальный раздел (См.: [5, с. 257–268]).

Первичное значение границы связано с такими понятиями как «изоляция», «предел», «разделение», «различение». Эти качества стали исходными для определения границы Ю. Лотманом: она есть прежде всего «черта, на которой кончается периодичная форма. Это пространство определяется как “наше”, “своё”, “культурное”, “безопасное”, “гармонически организованное” и т. д. Ему противостоит “их-пространство”, “чужое”, “враждебное”, “опасное”, “хаотическое”» [5, с. 257]. М. Бахтин пишет о разделении, отрешении, изоляции (способности автора занимать позицию «вне» жизни) как основе создания художественной формы. По его мнению, это является главным условием творения эстетически значимого объекта [1, с. 68–74].

Одной из исходных функциональных форм границы-изоляции является рама, обеспечивающая автономность художественного произведения и отделяющая его от реальной действительности. Рама сообщает художественному произведению важное качество автономности, обеспечивает его внутреннюю смысловую и структурную замкнутость. В живописи, по определению Г. Зиммеля, она выполняет роль «стража границ картины». В музыке рама проявляется в тематической, тональной, ритмической, динамической и т. п. замкнутости.

Однако «представление о границе, отделяющей внутреннее пространство от внешнего, дает только первичное, грубое деление» [5, с. 263]. В структуре границы не менее значима её открытость, «проходимость». Граничащие друг с другом различные «территории» взаимно зависимы, они неизбежно вступают в диалог. Благодаря соединению замкнутости и открытости феномен границы может быть представлен как некая «зона», в которой происходят перекрёстные смещения, взаимодействия и взаимопрорастания. Ю. Лотман, описывая отношения римлян и варваров, отмечает, что граница неизбежно порождает создание «креолизованных систем» [5, с. 267]. В искусстве также существуют характерные пограничные пространства – зоны «креолизации», в которых происходят языковые смещения, сопряжения видовых, жанровых и стилевых закономерностей. Креолизованные зоны непредсказуемы, но и продуктивны.

Как видим, достоверное определение границы неотделимо от осознания её объёмности, подвижности и нелинейности. Она двунаправленна: «диалектика границы заключается в единстве разделения и соединения, различения и диалога-встречи» [8, с. 31]. Она одновременно является естественным фактором стабилизации,

но также «зоной хаотизации», приводящей к разрушению порядка.

Границы «фрактальны, аналогичны по отношению друг к другу. Их сближает знаковая, символическая природа» [3, с. 152]. Возможно, именно поэтому топологические и геополитические характеристики границы оказываются не только приемлемыми, но и продуктивными для изучения их в проекции на искусство. Здесь открываются пространственно-временные, нравственные, эстетические, экзистенциальные смыслы пределов, переходов, пересечений.

В терминологическом инструментарии музыкальной науки граница имеет хорошие перспективы. В значительной степени это обусловлено характерной для музыки особой остротой и парадоксальностью проблемы границы. И это касается не только того эстетического и технологического перелома в музыкальном искусстве, который Ю. Н. Холопов по масштабам сравнил с крушением Древнего мира. Причины значимости категории глубже. Они коренятся в природе музыки.

Прежде всего напомним о полисемантической природе понятия «музыка». Множественность значений, которыми она обладает, позволяет говорить о музыке не только как виде искусства – в имманентно художественном толковании (это является лишь малой частью того, что мы называем музыкой). Не менее развернутым стало понимание музыки как метафоры поэтического, душевного, духовного. Среди многих примеров достаточно упомянуть символистское понимание музыки как «центра притяжения искусств» (А. Белый). И, наконец, толкование мироздания (Пифагором, Кеплером, Шопенгауэром и др.) как звучащей вселенской гармонии, отсылает нас метафизическому пониманию музыки.

Оставим в стороне изучение границ имманентно художественного, метафорического и метафизического в музыке и обратимся к музыкальному искусству, которое по генезису и логике самоопределения может быть представлено как особый опыт границы.

Как искусство, прежде всего обращённое к слуху, «музыка возникает из преодоления границы тишины и звучания» [9, с. 171] – разделения молчания и высказывания. Но, наряду с «изоляцией», установлением «рамы», существует и обратный процесс: превращение тишины в музыку, следствием чего стала «эмансипация» молчания. Характерное утверждение паузы не только в качестве самостоятельного музыкально-языкового элемента, но и тишины как доминирующего (или единственного) средства, присуще авторам с различными стилевыми установками (Э. Шультс)

хофф, Дж. Кейдж, А. Шнитке, С. Губайдулина, А. Пярт).

Очевидным является и то, что в музыке существует ясно очерченная отделённость её от шума: «музыкальный звук (независимо от культурно-типологических различий) создается под воздействием эстетических и семиотических критериев» [8, с. 170]. В то же время изоляция музыки от шума не является абсолютной. Шумовые эффекты утвердились в истории музыки как действенная форма композиторского высказывания, обладающая безграничными выразительными возможностями. Наряду с шумовыми экспериментами А. Онегера, А. Мосолова, Л. Русоло, Дж. Антейла, Р. Либермана и других композиторов можно упомянуть Симфоническую поэму для 100 метрономов Д. Лигети (1962), первоначально имевшую славу скандального произведения, но позднее осознанную как глубоко философская композиция (как известно, поэма была исполнена на концерте в день похорон композитора).

Диалектика «жесткости» и «подвижности» границы пронизывает все уровни музыкального произведения: его язык, композицию, концепцию, драматургию (см. об этом: [8, с. 160–197]).

Фиксация нотного текста, пройдя долгий путь унификации, на протяжении XX века становится относительной (её границы «хаотизируются») и утрачивает общепринятые регламенты, приводя к индивидуализации систем нотации. Алеаторические опыты Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, П. Булеза «открывают» границы текста, в котором заданность уступает место воле случая.

«Пограничная» природа проявляется в различных жанрово-стилевых парадигмах музыки. Она открывается нам даже в тех текстах, которые представляются образцом классической архитектуроники.

Обратимся к хрестоматийному фрагменту – «Шутке» из сюиты для флейты с оркестром И. С. Баха. Первое шестнадцатитактовое построение, казалось бы, являет собой пример совершенной законченности. Классически безупречными здесь представляются изолирующая и структурирующая функции границы-рамы. Однако обратим внимание, что классическая квадратность здесь не выдержана строго [(2+2)+(2+4)+6 такты]. Очевидность гомофонно-гармонического склада фактуры «нарушается» имитацией флейтовой темы в оркестре (7-й такт). Устойчивое слуховое впечатление завершенности построения сочетается с тональной открытостью модулирующего построения (*h-fis*). Ремарка «*badinerie*» («шутка»), равно как и скерцозный характер музыки, парадоксальным образом «диалогизируют» с минорным колоритом пьесы.

Подобных примеров полифункциональности границы можно в изобилии обнаружить в композициях Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Но если в опусах, отражающих классическую эстетическую парадигму, преобладает «рама» – изолирующая и упорядочивающая роль границы – то в произведениях, воплощающих принципы неклассической парадигмы, мы видим иную «картину».

«В неклассической парадигме музыкального искусства доминируют свойственные границе функции диалогизации и хаотизации» [9, с. 172]. Переосмысление границ и преодоление традиционных «пределов», происходящее в музыке на протяжении последнего столетия, приобрело характер непреходящего процесса. Среди многих других следует упомянуть алеаторические опыты К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, П. Булеза. Ю. Г. Кон точно фиксирует тенденцию хаотизации границ в алеаторике – не только отдельного произведения, но и возможностей музыки как искусства. Исследователь отмечает, что «алеаторика делает присущую всякой музыке многозначность практически безграничной» [4, с. 14]. Пьер Булез, как известно, предлагал музыкантам исполнять его композиции в одном концерте несколько раз, тем самым намеренно акцентируя принципиальную открытость границ в прочтении нотного текста.

Отмечая различное «поведение» границы в музыкальных произведениях классической и неклассической парадигмы, мы не должны представлять изоляцию и хаотизацию как функции границы, сменяющие друг друга. Фундаментальное свойство границы как «культурной универсалии» заключается именно в её объемности и нелинейности, отражающей диалектику конструктивного или деструктивного, упорядочивающего или хаотизирующего аспектов.

Показательна в этой связи пьеса для флейты соло «Голос» (1971) лидера японского авангарда Торо Такемицу. При первом приближении композиция представляется экспериментом по преодолению звуковых, артикуляционных, композиционных, драматургических границ. Пьеса продолжает сонорные опыты Э. Вареза, О. Мессиана, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена. Излюбленный инструмент Такемицу флейта (в качестве сольного и ансамблевого инструмента звучит во многих его сочинениях) необычно трактован: наряду с «созерцанием» отдельного звука, флейтист одновременно должен петь, говорить, громко дышать, шептать. Сложен язык «Голоса»: частые переключения интонаций, смена темпов, предельно широкий звуковысотный диапазон – представляют серьёзные трудности для исполнителя. Композицию усложняют элементы

инструментального театра: мимика, жесты, хождение по сцене и залу. Нотная запись также далека от традиционной: практически отсутствует традиционная нотация, нет деления на такты, не обозначены длительности.

В то же время за неклассической открытостью композиции в ней есть скрепляющие и «замыкающие» факторы. В пьесе звучит поэтический текст – хайку Сузо Такигучи («Кто там идёт? Скажи, прозрачность, кем бы ты ни была»), дважды на французском и один раз на английском языке. Обнаруживается явная репризность, и, хотя словесная и музыкальная репризы не совпадают, завершает композицию начальная интонация (без поэтического текста). Очевидно, что хайку выполняет роль «рамы» произведения.

Проясняющее значение имеют подробные комментарии Такемицу (13 пунктов ремарок), в которых он формулирует тембровые, темповые, динамические, артикуляционные регламенты.

Исследователи отмечают явные параллели с «Лунным Пьеро» А. Шенберга («гротескная экс-

центрика, таинственная и жутковатая картина одиночества» [6, с. 132]), что также может быть представлено как упорядочивающая функция границы.

Как видим, небольшие музыкальные фрагменты, принадлежащие разным эпохам, сполна подтверждают характерную для границы диалектику открытости-закрытости, упорядоченности и хаотизации.

Возвращаясь к обозначенной в начале статьи проблеме поиска современной терминологии в музыковедении, следует отметить следующее: обновление понятийного аппарата имеет смысл только тогда, когда открывает новые аспекты в ранее освоенном художественном пространстве. Дальнейшее изучение музыки, осознанной как квинтэссенция опыта границы (во всей полноте её функциональных форм), не только открывает новые пути к пониманию специфики искусства звуков, но и даёт новые обоснования множественности и эвристической открытости художественного творчества в целом.

---

### ЛИТЕРАТУРА

---

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. 445 с.

2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.

3. Зусман В. Граница в художественном мире Кафки // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. М.: Языки славянской культуры, 2009. Т. 6. С. 152–159.

4. Кон Ю. «Алеа» и деконструкция // Композиторская техника как знак: сборник статей к 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 2010. С. 7–19.

5. Лотман Ю. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.

6. Мутузкин И. Экспериментальная флейта в музыке XX века. Дисс. ... канд. иск. Нижний Новгород: ННГК, 2009. 176 с.

7. Рымарь Н. Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты границы как феномена художественного языка. Tom XI. Siedlce: Wydawca IKRiBL. Slavica sedlcensia. Opuscula, Siedlce, 2016. 334 с.

8. Сиднева Т. Диалектика границы в музыке. М.: АВСдизайн, 2014. 400 с.

9. Сиднева Т. Музыка: границы творчества // Философия творчества: материалы Всероссийской научной конференции, 8–9 апреля 2015 г., Институт философии РАН, г. Москва / Под ред. Н. М. Смирновой, А. Ю. Алексева. М.: ИИнтелл, 2015. С. 164–176.

10. Холопов Ю. О сущности музыки // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 6–17.

---

### REFERENCES

---

1. Bakhtin M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]. Izd. 2-ye. Moscow: Iskusstvo Press, 1986. 445 p.

2. Bakhtin M. Voprosy literatury i estetiki [Problems of Literature and Aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Press 1975. 504 s.

3. Zusman V. Granitsa v khudozhestvennom mire Kafki [Border in the artistic world of Kafka] // Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov. Vol. 6. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2009. P. 152–159.

4. Kon Yu. «Alea» i dekonstruktsiya [“Alea” and deconstruction] // Kompozitorskaya tekhnika kak

znak: Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya Yuzefa Geymanovicha Kona. Collection of articles. Petrozavodsk: Petrozavodsk State Conservatory after A. K. Glazunov, 2010. P. 7–19.

5. Lotman Yu. Vnutri myslyashchikh mirov [Inside the thinking worlds] // Semiosfera [Semiosphere]. S.-Petersburg: Iskustvo-SPb, 2004. 704 p.

6. Mutuzkin I. Eksperimental'naya fleyta v muzyke XX veka [Experimental flute in the music of the twentieth century]: PhD Thesis. Nizhniy Novgorod: Novgorod State Conservatory after M. I. Glinka, 2009. 176 p.

7. Rymar' N. Poetika granitsy v literature [Poetics of the Border in the Literature]. Vol. XI. Siedlce: Wydawca IKRiBL. Slavica sedlcensia.

Opuscula, Siedlce, 2016. 334 p.

8. Sidneva T. Dialektika granitsy v muzyke [The dialectic of boundaries in music]. Moscow: ABSdizayn, 2014. 400 p.

9. Sidneva T. Muzyka: granitsy tvorchestva [Music: boundaries of creativity] // Filosofiya tvorchestva / Pod red. N. M. Smirnovoy, A. Yu. Alekseyeva. Moscow: Intell, 2015. P. 164–176.

10. Kholopov Yu. O sushchnosti muzyki [On the Essence of Music] // SATOR TENET OPERA ROTAS. Yuriy Nikolayevich Kholopov i yego nauchnaya shkola. Moscow: Moscow State Conservatory after P. I. Chaykovsky, 2003. P. 6–17.

---

### ДИАЛЕКТИКА ГРАНИЦЫ КАК КЛЮЧЕВОЙ ФАКТОР ПОНИМАНИЯ МУЗЫКИ

---

Для современной музыкальной науки категория «границы» имеет важную методологическую значимость. Достоверное определение смысла границы неотделимо от осознания её объёмности, подвижности и нелинейности. Как «культурная универсалия» (Ю. М. Лотман), граница основана на диалектике разделения и соединения, изоляции и диалога. Она одновременно является зоной упорядочивания и зоной хаотизации. Граница определяет особенности поведения субъекта, она формирует «пограничное сознание» (К. Хаусхофер). Искусство, проявляющее повышенную чувствительность к «пределам», «рубежам», «сломам», «переходам», становится той сферой, в которой функции границы раскрываются во всем многообразии и полноте. Для музыки характерна особая острота и парадоксальность проблемы границы. Причиной этому являются следующие факторы. Прежде всего, сама музыка возникает из преодоления границы «тишина-звучание». Существует и обратный процесс: превращение тишины в музыку, следствием чего стала «эмансипация» молчания и тишины. Естественным условием

для музыки является также её эстетическая и семиотическая «изоляция» от шума. В то же время поиск новой выразительности обуславливает непрерывный процесс проникновения в музыку шумовых эффектов. Дialektika границы проявляется на всех уровнях музыкального искусства: консонанс и диссонанс, горизонталь и вертикаль, регламентация и импровизация, завершённость и открытость формы и т. д. На всех уровнях музыки эти оппозиции находят и «опровержение»: на определённом этапе своего развития музыка приходит к эмансипации диссонанса, фиксированная звуковысотность утрачивает доминирующее значение даже в западной традиции, «растворяясь» в пластах электронных звучаний и звуковых полях сонористики; преодоление заданности текста находит свое воплощение в алеаторике. Подвижность и открытость границ музыки является подтверждением ее диссипативности и нелинейности, что позволяет глубже понять природу музыки и её роль в современном мире.

Ключевые слова: музыка, художественное творчество, диалектика границы, изоляция, диалог.

---

### DIALECTICS OF THE BORDER AS A KEY FACTOR OF UNDERSTANDING MUSIC

---

Category «border» is one of the most important in cognition the processes of the modern music science. Reliable definition of the meaning of the border is inseparable from the awareness of its volume, mobility and non-linearity. As a «cultural universal» (Lotman), the border is

based on separation and connection, isolation and dialogue dialectic. Simultaneously it is also the area of *ordering* (stabilization) and the zone of *chaos* (the destruction of the order). The border determines the features of behavior of the subject, forms the «border consciousness». Art, exhibiting

increased sensitivity to the «limits», «frontiers», «destructions», «transitions», is the sphere in which the role and importance of the border are revealed in all their diversity and completeness. Exceptional acuity and paradoxical character of the border problem are typical of music. The following factors are their reason. First of all, the music itself arises overcoming the border from silence to sound. There is a reverse process: the conversion of silence into music, which resulted in the «emancipation» of silence and quietness. The natural condition for music is also its «isolation» from noise: a musical sound is created under the influence of aesthetic and semiotic criteria. At the same time search of new ways of expressiveness causes a continuous process of penetrating noise effects into music. The isolation manifests itself at all levels of musical art:

consonance and dissonance, horizontal and vertical, regulation and improvisation, completeness and openness of a form etc. At all levels of music these oppositions find «refutation»: at a certain stage of its development music comes to the emancipation of dissonance, a fixed pitch loses the domineering role even in the Western tradition, «melting» in the layers of electronic sounds and sound fields of sonority; a text specificity overcoming is embodied in aleatoric.

Flexibility of music borders confirms its dissipativity and nonlinearity that enables a deeper understanding of the nature of music and its mission in the modern world.

*Key words:* music, artistic creativity, the dialectics of the border, isolation, dialogue.

**Сиднева Татьяна Борисовна**

доктор культурологии, профессор  
зав. кафедрой философии и эстетики

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки

*Россия, 603005, Нижний Новгород*

*e-mail: tbsidneva@yandex.ru*

**Tatiana B. Sidneva**

Doctor of Sciences (Culturology), Professor  
The Chair of the Department of Philosophy and Aesthetics

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

*Russia, 603005, Nizhny Novgorod*

*e-mail: tbsidneva@yandex.ru*



Г. Е. КАЛОШИНА

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

## ЛИТУРГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ДРАМАТУРГИИ И ТЕМАТИЗМЕ ОРАТОРИЙ А. ОНЕГГЕРА КОНЦА 30-х ГОДОВ XX ВЕКА



Религиозно-философская тематика пронизывает всё творчество великого французского и швейцарского композитора Артура Онеггера. Уже в первом его монументальном опусе «Царь Давид» большинство частей названы Псалмами, основой либретто сочинения стали тексты Библии и молитвы царя Давида, синтезированные Рене Мораксом. 30-е годы – период творческого расцвета А. Онеггера как композитора, общественного деятеля. Во Франции это было время острых социальных противоречий в связи с противостоянием правительства социал-демократов и фашистских группировок. Онеггер определил свою позицию как демократическую, вступил в Народную музыкальную федерацию, созданную в рамках Народного фронта, вместе с другими композиторами участвовал во всех совместных мероприятиях федерации, например, в написании музыки ко всем массовым зрелищам – «Свобода», «14 июля» на тексты Р. Роллана. Он говорил, что стремился «писать музыку, доступную и понятную широкому массам и интересную для знатоков» [5, с. 118]. И самые крупные сочинения второй половины 30-х годов в полной мере воплотили этот идеал художника-Творца. Мы имеем в виду ораторию-мистерию «Жанна д'Арк на костре», ораторию-легенду «Николя де Флю» и поэму-кантату «Пляска мёртвых». Первые два сочинения посвящены двум важнейшим героям истории Франции (Жанна д'Арк) и Швейцарии (Николя де Флю), которые сыграли большую роль в консолидации национального самосознания народов этих государств. В XX веке оба были причислены к лику святых. В системе конфликтов этих сочинений присутствуют четыре уровня драматургии: внешнедейственный, данный сквозь призму эпического повествования, психологический, религиозно-символический и религиозно-медитативный.

В оратории-мистерии<sup>1</sup> «Жанна д'Арк на костре» исторические события XV века помещены в контекст религиозно-философского дискурса XX века. Внешнее действие составляют конфликтные линии: Жанна – народ, Жанна – официальные власти, косвенно – конфликт Франции-Бургундии, Англии. Важнейшее значение приобретает

линия Жанна – Вера. Героический подвиг Жанны-воительницы осмыслен как подвиг великомученицы, пострадавшей за Веру. Концепция Веры, исповедуемой героиней, противостоит идеологии официальной католической церкви, за что её, собственно и приговаривают к сожжению на костре. В момент смерти в пламени костра Жанна становится истинно свободной и обретает бессмертие в веках. Поэт разделял идеи католического неотомизма XX века, заменившего августианскую парадигму на томистскую (взгляды Фомы Аквинского). Церковь, казнившая Жанну, по Клоделю связана с августианской ветвью католицизма. Поэтому нет противоречия между религиозными взглядами авторов и гротескно-агрессивной трактовкой картины церковного суда над Жанной в виде средневекового фарса, зловеще архаичным пением церковников в 3-й сцене, убеждённых, что героиня – колдунья, еретичка. Августианская церковь отнесена в конфликтную линию Жанна – официальные власти вместе с королём и его окружением. С помощью гипертрофированной басни-аллегии и фарса авторы показывают, что церковный суд служит дьяволу и что его происки приводят Жанну к катастрофическому приговору. Вера Жанны – это то мистическое чудо, которое явлено ей божественным Провидением. Она посвящена в тайны мироздания, которые недоступны епископам, окружающим её во время суда инквизиции.

В основе театрального процесса «Жанна д'Арк на костре» лежит принцип драматизированного эпического повествования. По мысли религиозно настроенного Клоделя, для Жанны, стоящей на костре у столба смерти, окружённой обманутой толпой, преданной королем, единственно возможным способом общения с окружающим становится небо. Именно с небес спускается Святой Доминик (основатель доминиканского ордена, казнённый церковью). На киноэкране появляются святые Екатерина и Маргарита, пресвятая Дева. Все они – персонафицированное воплощение образов-символов веры Жанны. Святой Доминик, разворачивает перед её внутренним взором страницы «Книги» ее жизни. История легендарного подвига развивается ретроспективно: от ближайших событий

к предшествующим. Это один из первых случаев использования приёма ретроспекции, типичного, в последствии, для кино- и театральной драматургии XX века. Драматургический замысел «Жанны» предусматривает не столько реальное действие, сколько воображаемое. Это позволяет запечатлеть исторические мгновения в форме притчи. Для поэта важно не просто пересказать события биографии Жанны, а выявить философский смысл истории, достичь масштабного поэтического обобщения известных фактов в строгом соответствии с его собственной философской концепцией. История «Жанны» осознаётся как мгновение, вырванное из вечного движения божественного Космоса. Её рассказывают, разыгрывают и представляют на фоне всеобъемлющей картины мироздания, где взаимодействуют материальное и духовное, преходящее и вечное, божественное и демоническое. Здесь проявилась свойственная Клоделю склонность к образам-символам: Жанна – символ веры народа в высшую справедливость, её утешитель – святой Доминик, связывающий душу Жанны с небом, – символ этической идеи. Жанна и Доминик – драматические актеры, ведущие диалог-размышление, комментирующие события. Партия Доминика выполняет функцию традиционной партии *testo* – рассказчика в старинной оратории и евангелиста в «Страстях». Но он – активный драматический персонаж, сострадающий Жанне, обличающий предательство короля, вызывающий у героини порыв горячей любви к родине (9 сцена), высказывающий мысли от авторов. Его философский, порой, лирический комментарий оттеняет пылкий, импульсивный образ Жанны. Облик её отличается глубокой человечностью, единством и целостностью, отсутствием внутренних конфликтов. Он постепенно «высвечивается» и «возвышается» авторами, которые то подчеркивают его эпическую монументальность, то воспроизводят психологически напряженный или лирический строй чувств. Она страдает от грубых выкриков толпы, страшится обжигающей стихии огня; наивно и поэтично рассказывает о детстве, но осознает значение и смысл своего подвига.

В музыкальной драматургии сочинения временные процессы полихроникальны: *время условно реальное (прямой вектор)* – в диалогах Жанны и Доминика (1-я, 2-я, 5-я, 9-я, 10-я сцены и 11 сцена «Жанна в пламени»); *обратный вектор* – время воспоминаний (3, 4, 6, 8 сцены); *время сакрально-круговое* в медитациях внутри сцен; *время Вечности* – надвременной, философско-символический уровень драматургии. Два из указанных векторных временных процесса связаны с конкретно событийным, драматически-действен-

ным началом. Внутреннее действие отражено в психологической реакции Жанны на события, данной, в основном, в тексте и в единственном сольном номере – пасхальной песенке «Тримазо»: героиня осознаёт свой подвиг как жертву во имя Любви и Веры. Святой Доминик соотносит её подвиг с жертвенной смертью Спасителя.

Отношение к Жанне и её подвигу со стороны Истории, авторов, воплощённое в Прологе и Эпilogue сочинения, образует надвременное пространство философско-символического уровня. Проявление эпического заключено в самом приёме рассказа (повествования) о событиях, в картинности драматургии, её неторопливом, равномерном, степенном темпоритме, ускоряющемся к концу по мере усиления действительности. В шестой сцене острие сатиры Клоделя-Онеггера направлено против политической интриги властителей Франции, Англии, Бургундии, жертвой которой оказалась девушка из Домреми. Клодель использует здесь ещё один средневековый театральный жанр – *моралите*. Это один из наиболее обличительных эпизодов сочинения, раскрывающий историю предательства Жанны французским королем. В фантазии Клоделя идея сцены возникла в виде карточной игры четырёх королей: Англии, Франции, Бургундии, четвёртый – Смерть и их высокопоставленных супругов: Глупости, Чванства, Алчности, Распутства. После каждой партии короли меняются местами. Королевы остаются на месте, они рядом с любым властителем. Ставка в игре – жизнь Жанны д'Арк. Клодель впервые использует такую форму исторической аллегии как средство воплощения зла и пороков монархов, правительств и политиков. Гротескный эпизод карточной игры парадоксально устремлён в будущее. Через два года после написания «Жанны» произойдёт мюнхенский сговор, а затем начнётся война. В наши дни политика ещё в большей степени превратилась в поле для игр, с «командами» игроков вокруг президентов, депутатов.

В симфонических процессах «Жанны» присутствуют восемь интонационных сфер, из которых одно из важнейших мест занимает культовый тематизм. Он поляризован. Силы добра составляют перезвон добрых колоколов, молитва *De profundis clamavi*. Она появляется трижды. В экспозиции Пролога использован только её текст на французском языке с мелодией в виде взлетающего ввысь инструментального вокализа. В репризной части Пролога она проводится полностью в григорианском варианте на латинском языке в виде хорового фугато. Цветом отмечены новые слова. В 7 сцене «Екатерина и Маргарита» тему *De profundis* поёт Св. Екатерина, но мелодия подражает колебани-

ям звуков колокола и скачкам барочной токкаты. Хвалебный приветственный григорианский хорал в унисоне хора а cappella звучит на латинском языке в 8 сцене «Шествие короля в Реймс». Протестантские хоралы использованы композитором для второго лейтмотива Надежды на спасение, лейтмотива Славы Жанны в веках, для второй лейттемы подвига и для итоговых тем «разрывающихся цепей» и финальной темы-«Памятника».

Негативные силы Зла охарактеризованы пародийными вариантами секвенции *Dies irae*, мотивом григорианского хорала из католического праздника «шествие на осляти», лейттемой «злых» колоколов, лейтритмами слов «еретичка, колдунья, блудница», григорианскими вокализмами церковников в 3 картине «Голоса земли» и хоровыми псалмодиями в 7 и 8 картинах, в которых перечисляются имена придворных короля, ненавидевших Жанну. Тот же принцип поляризации сил Добра и Зла через культовые истоки присутствует в сложном полижанровом комплексе «Пляски мёртвых», на текст философской поэмы Клоделя, которое оказалось столь же пророческим, как и «Жанна», буквально предвосхитив события Второй мировой войны.

Его поэтическая основа отличается большой концентрацией и обобщённостью: в основу либретто которой положен эпизод, описанный в Библии как «Видение пророка Иезекииля» (глава 37). Там повествуется о том, как явился пророку во сне Всевышний и повелел ему подняться над долиной мёртвых, оживить скелеты, «обтянув их кости мясом и мышцами», создать из них войско и вдохнуть в них жизнь. «И это было неисчислимо большое полчище» (Клодель), которое в диком экстазе торжествовало победу смерти над жизнью. В общем хороводе несутся здесь «папа... епископ... король... рыцари... господа... дамы... весь свет!», поскольку все равны перед лицом смерти. И здесь, как и в «Жанне», у Клоделя образы тёмных сил мира воплощены в гротескных формах. Определённое значение в литературном замысле сыграли увиденные поэтом в Базеле гравюры «Образы смерти» Ганса Гольбейна-младшего. Склонный к религиозно-философским интерпретациям, поэт вложил в поэму три идеи-символа: «Человек, помни, что ты лишь прах!»; «Помни, что в тебе частица духа!»; «Помни, ты камень, и на нем я строю церковь свою!», обобщив в этом создании свои размышления о Жизни и Смерти. Каждая из семи частей содержит ещё и собственные конфликты. Общая композиция многопланова: собственно действенное начало воплощено в экзальтированном описании видений пророка, сквозь призму которых мы становимся свидетелями гротеск-

ных сцен «оживления», шествия, песен и плясок мертвецов. Второй драматургический пласт – религиозно-философские размышления и страдания личности художника-Творца как символа человеческого духа, в котором есть «частица божья». И поскольку поэт не видит в мире сил, способных противостоять натиску жестокого и безобразного нашествию зла, то третий пласт драматургии – философско-символический – противопоставляет Зло в облике Смерти и Веру, как единственную Надежду человека на спасение через Крест. Основной конфликт сочинения осуществлён на концептуальном уровне и выражен в столкновении трёх сфер: первая символизирует образы Зла как торжества агрессии и Смерти, вторая раскрывает философские размышления о бренности бытия и неизбежности смерти, третья олицетворяет трагические противоречия Жизни и Смерти. По мере движения от начала к концу сочинения усиливается медитативно мистическое начало, знаменуя Надежду на спасение. В тексте Клоделя, как и в «Жанне», присутствуют черты мистерии, элементы гротеска и пародии (мертвецы маршируют, танцуют, поют), литературной философской поэмы, религиозной проповеди и молитвы, драматического действия, эпического повествования. В результате уже на вербальном уровне возникает полижанровое сочинение, пронизанное религиозными сентенциями, с фаустианским конфликтом *Божественного* (Глас Бога–Создателя всего сущего в 1, 5 и 6 частях и Дух Божий, сокрытый в каждом человеке) и *Демонического* начал (агрессивный социум антимира), Веры-Любви и Смерти. Обличая в жёсткой форме гротеска актуальные в преддверии Второй мировой войны силы разрушения и бесчеловечности, Клодель пытается противопоставить им силу Божественного Промысла, который спасёт мир.

В жанровой палитре «Пляски мёртвых», сравнительно камерной по составу, оратория важный, но уже не основной жанр. Её признаки выявляются в присутствии чтеца-рассказчика, большой роли хора, наличию типично ораториальной сюжетной канвы. К тому же, это род кантаты со свойственной ей тенденцией к лирико-философскому излиянию, концертно-камерным характером исполнения, большой ролью сольных эпизодов. Есть здесь и «отклонение» в оперу – II часть «Пляска мёртвых» – гротесковая массовая сцена, оперность проявляется и в драматическом накале сочинения. Вместе с тем, основные образы «Пляски» – Смерть и Молитва о спасении – заставляют вспомнить о Реквиеме и театральные действия средневековья – мистериях и моралите, персонажи которых воплощали собой абстрактные символы Души, Памяти,

Воли, Ереси, Чувственности. Главным конфликтом подобных пьес оказывалась борьба за Душу, происходящая между силами добра и зла. Но там именно Душа подвергалась соблазнам, здесь же у Клоделя–Онеггера возникает опасность порабощения Души силами Зла, не изнутри, а извне, внешними силами агрессии, порока и гибели. О моралите и мистерии можно говорить также в связи с символическими конфликтами (Земная суета = Жизнь бренная = Смерть и Вера = Молитва = Жизнь вечная) и культовыми образно-тематическими сферами.

Тематизм сил Зла, агрессии включает ритмизированную декламацию и гротескную григорианскую псалмодию, конструктивные хроматические комплексы в жанровой форме (марш мертвецов, скерцо-тарантелла в Пляске), риторические фигуры греха, сатаны (тритон), лабиринта, круга, мотив креста (!), *passus duriusculus*, григорианский зауспокойный хорал. Их обобщает секвенция *Dies irae*. Как это бывало в мистериях, смешивавших различные элементы народного творчества, Онеггер с Клоделем включают средства гротеска и фарса, заставляя мертвецов петь революционную Карманьолу, народный хоровод «В Авиньоне на мосту», плясать «дикий» пляс. Весь народно-жанровый комплекс относится к негативной сфере Зла. Позитивный круг образов – сфера страдания и молитвенной медитации – представлена протестантским хоралом Веры, заимствованном Онеггером из «Страстей по Матфею Баха» (проводится в 1, 3, 6 и 7 частях), красивой вокально-инструментальной кантиленой с чертами ариозо и включением просительных молитвенных интонаций (3 часть – молитвенное *Lamento* и 6 часть – молитвенная «Надежда на крест»), гимническим комплексом (хор «Да восстанет народ Израиля» в 6 части). Ораторский речитатив и экзальтированная декламация *testo* присутствуют в обоих тематических пластах. Финальное «Помни человек, что ты есть камень и на нём я строю свою церковь» введено как веление от имени Бога наказующего, за чем следует тема Веры и вокализ сопрано, как призрачная надежда на Вечную жизнь через Веру. Концептуальный уровень конфликта, контрасты образных сфер, насыщенность сквозного симфонического развития говорит о том, что жанром, собирающем всё в единое целое, здесь является симфония. 3-х частная поэма Клоделя у Онеггера стала 7-ми частной партитурой: по форме высшего порядка это поэменный моноцикл, где 1 ч. – вступление, 2 ч. – агрессивная главная партия, 3 ч. – молитва-вопросение – побочная, 4 ч. – рыдания – экспрессивная заключительная партия, 5–7 части – разработка-реприза.

Замыкает творческие искания Онеггера 30-х годов оратория (драматическая легенда) «Николя де Флю» для чтеца, двух хоров, симфонического оркестра, созданная в 1939 году на текст Дени де Ружмона<sup>2</sup>. Поэтичное либретто раскрывает благородный образ величайшего Святого Швейцарии, её национального героя Николаса (Николя) родом из Флю, рождённого 21 марта 1417 года. Мощи его находятся в месте захоронения, а также в храмах Челябинска и Новосибирска. Малая родина брата Клауса (так его называли крестьяне) поражает красотой ландшафта: глубокое ущелье Ранфт реки Мельхаа, её уединённая долина, устремлённые к Богу вершины гор, часовня Флюэли-Ранфта на высокой скале Флюэ, давшей название жившему здесь крестьянскому роду. Мальчика крестили в церкви Николая Чудотворца, который стал его земным и небесным покровителем. Отец его был зажиточным крестьянином. «Клаусу и его брату Петеру с ранних пор приходилось пасти скот на двух альпийских пастбищах. Его отличали трудолюбие, добросовестность и прилежание. Но уже в детстве, он чувствовал, как в нём возрастало желание отрешиться от мира. Молитва и строгий пост стали его постоянными спутниками. В 16 лет у него было видение: он увидел высокую башню, доходившую до небес. Он понял, что должен в жизни прочно стоять ногами на земле, а помышления и желания устремлять к небесному» [4]. В тридцать лет он женился на Доротеи Висс, которая «сумела понять и разделить со своим необычным мужем его внутреннюю драму». До 50 лет он был депутатом, офицером, судьёй. «Это был смелый воин и мудрый вождь, прославившийся подвигами в освободительной борьбе швейцарцев с войсками Карла Смелого, герцога Бургундского». Ради своей родины Клаус мог пойти даже на смерть, но в согласии с волей Бога. «Он был также одним из четырнадцати судей кантона Обвальден. Однажды судьи вынесли несправедливый приговор, а он не смог этому воспрепятствовать. Ему показалось, что у них изо рта вырывались языки пламени. С этого дня он отказался ото всех общественных постов» [4]. Но его мучили сомнения, имеет ли он право бросить жену и десятерых детей? Тем более, что в таких случаях церковь требует согласия супруги и обязательства, что оба супруга будут жить в полном воздержании. 16 октября 1467 года, в день святого Галла, Николя из Флю оставил дом и семью – всё, что ему было дорого. Босой, в одной рубашке он отправился в Эльзас, чтобы там присоединиться к общине «Друзей Божьих», но не дошёл до них из-за очередного предостерегающего видения. «После долгих скитаний по пастбищам и ущельям он увидел четыре луча, указавшие на

ущелье Ранфт, где он и обосновался» [4]. Бог указал ему место для молитв и покаянных подвигов, где он выстроил часовню и келью, неподалеку от родного дома, на скале Флюэ. Уйдя из политики, он видел опасности своего времени. После окончания войны с Бургундией в 1477 году начались конфликты среди победителей. Ещё две области пожелали вступить в конфедерацию, но против были самые богатые кантоны. Только вмешательство Николя де Флю, его огромный авторитет остановили гражданскую войну.

Эти исторические факты и эпизоды жизни Николя де Флю предопределили последовательность развития сюжета в оратории. В первой части раскрыты духовные искания Николя, эпизод его отрешения от мирской жизни. Вторая часть посвящена эпизодам войны Бургундии и Швейцарии в 1474–1477 годах и победой швейцарцев. Третья повествует об угрозе гражданской войны. Решающую роль в её предотвращении сыграли проповеди Николя с призывом к миру перед делегатами всех кантонов в Стансе. Это привело к заключению соглашения, которое в 1481 году провозгласило союз кантонов, основанный на полном равноправии. До сегодняшних дней оно сохраняет свою актуальность и, как считают в Швейцарии, помогло стране избежать в XX веке страшных событий Первой и Второй мировых войн<sup>3</sup>. Текст его начинается молитвой: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа, и ныне, и пристно, и во веки веков. Аминь!».

Поэт Дени де Ружмон, создатель либретто, был поклонником католического философского экзистенциализма Габриеля Марселя. И так же как он, считал, что во время молитвы происходит трансценденция – схватывание души молящегося Богом. Второе положение, лежащее в основе концепции философа Тейяра де Шардена заключено в том, что искусство есть воплощённая в художественных образах Божественная идея: «Художник должен создавать произведения, в которых через материю этого мира просвечивает предсуществлённая в земное божественная идея. Тем самым, искусство становится вестником Бога, дорогой к Богу, и, в тем большей степени, чем сильнее в нём ощущается творческая сила» [7]. Необходимо, чтобы в каждом акте земной деятельности происходило становление «царства Небесного на земле» [7].

Эти религиозные идеи положены в основу либретто оратории. Её основную часть составляют тексты чтеца, молитвенные хоры и хоралы. Ораториальная партия *testo* включает бездну разнообразия повествовательных, молитвенных, проповеднических характеристических (гротескных портретов, жанровых сценок). Актёр, исполняющий эту партию должен быть поисти-

не универсальным, способным переключаться в различных персонажей. Важнейшая роль принадлежит молитвенным хорам и хоралам, составляющим практически половину партитуры: 14 номеров из 30, которые отличаются по функции в драматургии. Первая группа – «Небесные хоры ангелов», часто взывающих к отшельнику, транслирующих ему Божественную волю. Это возвышенный хорал № 6 с проведением лейтмотива зова ангелов *Solitaire* – обращение к Николя – «Отшельник!». Этот возглас – один из самых важных лейткомплексов оратории, впервые появляется в № 5. «Небесный хор» вариантно повторяется в виде фрагментов внутри молитв Николя № 7 и в № 8, практически полностью проходит в номерах 14 и 24 «Бог этого хотел». Интонационно связаны с ним хоры 26 и 28. В целом, «Небесный хор» звучит 7 раз, его отдалённый вариант проходит в пасторальном хоре рассвета № 12 «Утренняя звезда». Все хоры ангелов связаны с молитвами призыва или прошения, их отличает диатонический строй гармоний, светлая палитра фактуры: они звучат *a capella* или на фоне струнных и деревянных духовых инструментов, создающих иллюзию вибрации воздушной ауры света и гармонии. В соотношении горнего и дольного они образуют сферу горнего.

Молитвенные хоры от лица Николя или народа запечатлели иной тип общения человека и божественной ипостаси. Определяющая черта молитвенного дискурса заключается «в установке молящегося (трансцендентной или имманентной) на духовное преображение окружающего мира в процессе Богообщения» [2, с. 16]. Митрополит Антоний Сурожский в книге «Молитва и жизнь» пишет, что «для молитвы важно присутствие чувства Бога Живого, опыт молитвы можно познать лишь изнутри» [1, с. 18]. По христианским представлениям, происходит своеобразное «обожение души через соприкосновение с Божественной сферой» [2, с. 16]. Молитвенное мировидение сакрализуется: настоящее воспринимается в соотношении с вечным, бренное – с божественным, бытовое – с бытийным. Именно как божественное откровение описывают современники страстные молитвы и проповеди Николя де Флю. В оратории помещено пять молитв героя. Первая – молитва сострадания – хорал № 7: Святой стремится разделить с Христом Его мучения, распятие и смерть, принять их добровольно. Цель молитвы – «страдать вместе с Ним, пребывать в безмолвии Самого Христа, в безмолвии истинного общения; не в жалостливом молчании, но в безмолвии сострадания» [1, с. 19]. Хорал № 16 «Призыв к миру» – молитвенная попытка Николя предотвратить ужасы войны Швейцарии и Бургундии 1474–1477 годов,

поддержанной на стороне швейцарцев Австрией и Францией. Эта молитва не была услышана ни властями кантонов, ни королем Бургундии Карлом Смелым, стремившемся к господству над всей Европой. Не возымела должной реакции и молитва-проповедь № 17 «Слушайте, люди». О решающем сражении повествует финальный хор второй части № 20 «Победа! Горе! Беда!». Это один из самых развёрнутых и действенных эпизодов оратории. В нём даны портреты противостоящих сил. Многопланова характеристика швейцарцев. Архаичным горестным вокализмом женщин, передающим их ужас перед войной, противостоят активные волевые темы мужского хора, преисполненные решимостью во что бы то ни стало добиться победы. Авторы вновь, как уже это было в Прологе, используют взаимодействие хора и чтеца, уточняющего содержание эпизода от лица Николя и от авторов. Декламация помещена в куплетную форму с хоровым рефреном в конце каждого стиха.

Угловато и примитивно выглядит маршевая характеристика врагов с фанфарами меди, «трубящей в рог войны». Дважды в этой сцене проходит рефрен – мужественный, решительный хорал-молитва всей второй части, начальный возглас которого заимствован из лейтмотива Николя, впервые звучавшего в Прологе сочинения. Эта молитва выражает надежду на победу и обращена к Господу с призывом о помощи. Её волевой посыл превращается в Гимн победы в конце этого номера, который предваряет батальная действенная сцена, построенная на тематизме инструментального происхождения с синкопированными ритмами, передающими взмахи сабель и мечей, свист стрел. Завершает номер страшная картина пожара, в отблесках которого простирается поле с нагромождением трупов, склонившимися над ними жёнами и плывущей над их головами горестной молитвы Николя: «Прости им, не ведают, что творят».

С хоралом-рефреном второй части взаимосвязаны молитвы-комментарии народа «Он уходит» из первой части, «Он возвращается» из третьей части. Чрезвычайно важна молитва-обращение к отшельнику № 24 «Николаас, вспомни» от имени сторонников мирного разрешения противоречий между кантонами и их предводителями. Ответом на него являются молитвы-проповеди Николя из финального раздела оратории: № 25 «Среди нас, людей, все хотят мира» и № 29 «Слушай меня, мой народ». Ему предшествует необыкновенно красивый и возвышенный «Небесный хор» № 28 «Земля и небо слушайте Святого». К молитвенному пласту относятся также № 11 – архаическая песнь паломников на основе подлинного григорианского хорала, ми-

стический хор невидимой мессы на материале небесных зовов и теме Аллилуйя в № 10. Эта сцена является наиболее ярким воплощением внутреннего конфликта Николя де Флю, который борется с одолевающими его демонами. Здесь использован гротескный тематизм, похожий на «лай собак» из первой сцены «Жанны» и тему «грома» из «Пляски».

Оттеняет молитвенный пласт серия воинственных эпизодов, построенных на инструментальном и фанфарном тематизме с чертами маршей: таковы «стереофонические» фанфары противостоящих сил в № 3 (восемь точек пространства, излучающих фанфары и их отблески в виде «эхю»), № 15 хоровое «Шествие кортежа», № 18 «Хор властей», № 20 «Марш послов», № 22 «Фанфары сейма». Они образуют свою рефренную линию, построенную на героических и огротескованных образах, символизирующих стремление к сиюминутной славе и жажде власти. Резко контрастны хоральным и маршевым рефренам наивно пасторальные эпизоды. Таков хор № 1 – песни юных пастухов, где, по сюжету, глядя на своих детей, пасущих коров, Николя вспоминает свои детские годы. Выделяется своей нежной поэтичностью хор № 12 «Утренняя звезда», основанный на подлинно средневековой мелодии трубадура, близкой линии «Небесных хоров». Это утренняя благодарственная молитва Николя в его часовне – единственный молитвенный эпизод из числа суточных молитв. А ведь он молился по семь раз в день и два раза ночью. Но авторы сосредоточили своё внимание на роли Святого Николя де Флю в истории швейцарского государства.

Музыкальный процесс обобщает грандиозный финальный хор № 30 на фоне ослепительного перезвона колоколов в оркестре. Обилие хоралов в финале подтверждает его философский смысл: авторы закрепляют идею мира ярким утверждением радостно-гимнических хоралов и финальной фугой на две темы «Gloria» и «Alleluia»: «Это подлинный апофеоз произведения, его пышный яркий венец» [6, с. 189]. Таким образом в драматической легенде «Николя де Флю» музыкальный процесс открывает и завершает литургическая линия, выстроенная с помощью хоралов и молитвенных хоров. Их предваряет и с ними непрерывно диалогизирует партия *testo*, подобно тому как происходит общение священника и антифонного хора прихожан в протестантском храме. Отсутствие персонализации персонажей, наличие большого количества молитв и хоралов (протестантских и григорианских) свидетельствует о том, что это сочинение в определённом смысле реставрирует средневековые литургические драмы в храме

или на паперти, в которых огромную роль имели молитвы, секвенции, гимны, фрагменты месс, исполнявшиеся хором прихожан. Если в «Жанне» и «Пляске» культовый тематизм был связан с поляризацией образов Зла и Добра, конфликтом демонического и Божественного, то в оратории «Николя де Флю» он собран вокруг образа

отшельника и «разлит» по всему сочинению, придавая ему черты церковного литургического действия. Авторы утверждают таким образом, что с помощью молитвы можно преобразовать действительность, ибо всё в мире «сакрально и подчинено стремлению к «воплощённому Христу» [7].

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Именно в «Жанне д'Арк» доминантой жанрового синтеза музыкальных и внемузыкальных жанров – оратории, оперы, симфонии, балета, драматической трагедии, религиозно-философской и литературной поэм, средневековых фарса, моралите, народных игрищ, искусства кино – становится мистерия, что обосновано в ряде работ автора данного текста (см., например, [3]).

<sup>2</sup> Авторы предназначали её для общенационального торжества в честь 650-летия Швейцарской Конфедерации (1939), но по условиям

военного времени ораторию удалось исполнить в концертном варианте лишь 25 октября 1940 года в городе Солёре; в следующем году в сценическом варианте в городе Невшателе, где также происходили события швейцарско-бургундской войны 1474–1477 гг., отражённой в сочинении.

<sup>3</sup> Не случайно причисление Николая де Флю к лику святых состоялось 15 мая 1947 года. Он – защитник кантона Обсвальден, где родился, и всей Швейцарии.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Антоний, митрополит Сурожский. Молитва и жизнь. Новосибирск: Сибирская Благовонница, 2011. 192 с.

2. Афанасьева Э. «Молитва» в русской лирике XIX в.: Логика жанровой эволюции: дис. ... канд. филологич. наук. Томск, 2000. 253 с.

3. Калошина Г. Черты мистерии во французской музыке XX века // Музыкальная академия. 2008. № 3. С. 48–64.

4. Католическая церковь 74. Святой Николай из Флюэ. URL: <https://cc74.ru/nicholas-of-flue/>.

5. Онеггер А. Я композитор. Л.: Музыка, 1967. 208 с.

6. Раппопорт Л. Артур Онеггер. Л.: Музыка, 1967. 304 с.

7. Тейяр де Шарден П. Божественная среда. URL: [http://yakov.works/lib\\_sec/25\\_sh/sha/sharden\\_07.htm](http://yakov.works/lib_sec/25_sh/sha/sharden_07.htm).

### REFERENCES

1. Antoniy, mitropolit Surozhskiy. Molitva i zhizn [Prayer and Life]. Novosibirsk: Sibirskaya Blagovonnitsa. 2011. 192 p.

2. Afanasyeva. E. «Molitva» v russkoy lirike XIX v.: Logika zhanrovoy evolyutsii [“Prayer” in the 19th century Russian lyrics: The logic of genre evolution]: PhD Thesis. Tomsk. 2000. 253 p.

3. Kaloshina G. Cherty misterii vo frantsuzskoy muzyke XX veka [The traits of Mysteria in the twentieth-century French music] // Muzykalnaya akademiya. 2008. № 3. P. 48–64.

4. Katolicheskaya tserkov 74. Svyatoy Nikolay iz Flyue [Catholic Church 74. Holy Nicholas from Fluue]. URL: <https://cc74.ru/nicholas-of-flue/>.

5. Onegger A. Ya kompozitor [I am a Composer]. Leningrad: Muzyka Press. 1967. 208 p.

6. Rappoport L. Artur Onegger [Arthur Onegger]. Leningrad: Muzyka Press. 1967. 304 p.

7. Tejyar de Sharden P. Bozhestvennaya sreda [Divine environment]. URL: [http://yakov.works/lib\\_sec/25\\_sh/sha/sharden\\_07.htm](http://yakov.works/lib_sec/25_sh/sha/sharden_07.htm).

### ЛИТУРГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ДРАМАТУРГИИ И ТЕМАТИЗМЕ ОРАТОРИЙ А. ОНЕГГЕРА КОНЦА 30-х ГОДОВ XX ВЕКА

В данной статье внимание автора сосредоточено на религиозных аспектах драматургии трёх наиболее значительных монументальных сочинений А. Онеггера: оратории-мистерии «Жанна д'Арк на костре», драматической легенде «Николя де Флю», оратории-поэмы «Пляска мёртвых» на тексты поэтов неокатоликов П. Клоделя и Д. де Ружмона. Автор отмечает, что во всех упомянутых сочинениях присутствуют элементы театральных средневековых жанров. Черты мистерии, моралите, литургической драмы синтезируются с музыкальными, и внемузыкальными жанрами других искусств, образуя полижанровое целое. В тематических процессах фигурируют восемь интонационных сфер, на основе которых формируются лейтмотивные системы.

Среди них важное значение имеет тематизм культового происхождения. В сочинениях на тексты Клоделя – «Жанна д'Арк на костре» и «Пляска мёртвых» – Онеггер создаёт конфликтные противостояния символических образов Зла и Добра, Смерти и Жизни, используя средства григорианского и протестантского хоралов, псалмодии, колокольных перезвонов. В оратории «Николя де Флю» подобный тематизм занимает ведущее место, что придаёт композиции черты литургического культового действия.

*Ключевые слова:* оратория, мистерия, григорианский и протестантский хоралы, символ, вера, жизнь.

### LITURGICAL MOTIFS IN ARTHUR ONEGGER'S ORATORIOS OF THE LATE THIRTIES OF THE TWENTIETH CENTURY

The author's attention is focused on the religious aspects of the drama of the three most significant monumental works by A. Onegger: the oratorio-mysteria "Jeanne d'Arc on the stake", the dramatic legend "Nicolas de Flou", the oratorio-poem "The Dance of the Dead" with the texts of neo-Catholic poets P. Claudel and D. de Rougemont. The author notes in all the writings the presence of medieval theatrical genres of mystery, morality, liturgical drama, which are synthesized with musical (oratorio, opera, symphony, ballet, choral, prayer, symphony) and extramusical (literary, theatrical, cinema) genres of other arts, forming polygenic integer. Thematic processes feature eight intonational spheres, on the

basis of which the leitmotive systems are formed. Among them, the thematicism of cult origin is important. In his writings on the texts of Claudel "Jeanne d'Arc on the stake" and "The Dance of the Dead", Onegger creates conflicting confrontations of symbolic images of Evil and Good, Death and Life, by means of the Gregorian and Protestant chorals, psalmody, bell chimes. In the oratorio "Nicolas de Flou" a similar thematism occupies a leading place, which gives the composition the features of liturgical cult action.

*Key words:* oratorio, mystery, Gregorian and Protestant chorals, symbol, faith, life.

**Калошина Галина Евгеньевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
e-mail: g.e.kaloshina44@mail.ru

**Galina E. Kaloshina**

PhD in Musicology, Associate Professor of the Department of Music History  
Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
e-mail: g.e.kaloshina44@mail.ru



С. И. НЕСТЕРОВ

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

## СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО И. ХАНДОШКИНА КАК ЕДИНЫЙ МЕТАЦИКЛ



Три сольные скрипичные сонаты Хандошкина представляют собой большую художественную ценность, несут на себе печать смелого эксперимента, и при этом, вобрали в себя традиции итальянского и немецкого барокко, венских классиков, русской музыки XVIII века, одним из основоположников которой является сам Хандошкин. На преемственность циклов Хандошкина сюитам Баха и Генделя указывают авторы пособия по истории русской музыки [2, с. 206–207]. Но уже через несколько абзацев говорится о том, что Вторая соната – дань исключительно моцартовскому стилю! Это касается формы, трактовки цикла, особенностей тематизма. В разных источниках Соната для скрипки и баса рассматривается как предвестник романтических циклов [1; 2; 5; 6; 7]. Цель данной статьи – доказать, что три сонаты Хандошкина для скрипки соло представляют собой целостный метацикл с системой сквозных, арочных и перекрёстных тематических связей. При этом каждая из них содержит множество новаций.

Черты эксперимента присущи уже Первой сонате. Открывает её величественное *Grave* в жанре похоронного марша<sup>1</sup>, образный строй которого близок трагическому пафосу Первой сонаты Баха, как и многослойность и стереофоничность полифонической фактуры. Но основные интонационные попевки явно связаны с нарождающимся в России русским бытовым романсом, лирической песенностью и похоронным маршем. В форме и гармонии господствуют классические нормы (структура периодов, типичные кадансы, симметричные обороты в показе тональности, хроматические секвенции). Процесс изложения материала, его развитие указывает на наследие предклассических и классических авторов, в частности, на сонаты Ф. Э. Баха. В экспозиции – два резко контрастных образа: первый – скорбный марш (ядро – 4 такта); второй – внутренне противоречив за счёт столкновения ламентозных интонаций терций с упругим волевым пунктирным ритмом. Ощущая противоречивость экспозиционных

элементов, автор закрепляет систему контрастов повтором построения с модуляцией в параллельный мажор.

Внутри части взаимодействуют трагедийная и эпико-героическая сферы. Общая композиция трёхчастна: двухфазная середина В-С и реприза развивают исходные импульсы. Трагедийный раздел В открывают мощные броски начальных аккордов экспозиции, разрабатываются её патетические элементы в окружении скорбных вздохов ламенто. Напротив, раздел С построен на теме энергичного маршевого характера, преобразующей аккордовые комплексы экспозиции в героико-эпические образы. В динамичной синтетической репризе тематические блоки экспозиции смонтированы в новых комбинациях. Краткая кода наполнена скорбной патетикой<sup>2</sup>.

Вторая часть – масштабное сонатное аллегро в основной тональности. Главный конфликт – резкое противостояние тревожно драматической главной партии и изысканной скерцозной токкаты побочной, подчёркнутое контрастами штрихов и приёмов исполнения. Главная партия (в форме классического периода), насыщена скрытым двухголосием, акцентами на ламентозных секундах, повторами мотива распятия и горестной ниспадающей фигурой *catabasis* из ломанных секст в объёме двух октав (*лейтмотив метацикла*). Изящная ироническая побочная отмечена штрихом летучего стаккато с акцентом на ламентозной секунде. В этом варианте она близка по стилю ариям из опер-*buffa* Моцарта; одновременно, в ней использованы тематические элементы барочной токкаты со скачками через струны, с отталкиванием от интервалов и аккордов в хроматической секвенции, комбинациями из стаккато и легато. В скрытых голосах легатных групп тритоны разрешаются в терции, пульсируют лейтмотивы ламентозных вздохов. Героическая заключительная дана как фанфарный комплекс из ломанных арпеджио.

В разработке две волны развития. Первая волна разработки развивает токкатную побочную партию. Кульминация драматически напряжённой волны строится на октавных пе-

рекличках круговых мотивов, пунктирных маршевых элементах из тем В и С первой части.

Достигнутый в разработке драматизм продолжает развиваться в репризе. Неизменной остается только главная партия. Побочная отмечена мощным маркато с легатными акцентами на разных долях тактов. Трагедийно неистовый драматизм побочной в репризе по накалу страстей и количеству технических приёмов превосходит каденции и финалы романтических концертов. Акцентируя штрихом маркато в репетициях кульминационных точек сильную и относительно сильную доли, автор словно превосходит «мотив судьбы» из Пятой симфонии Бетховена.

Третья часть, представленная темой с шестью вариациями, обобщает художественный процесс развития на новом, более высоком иерархическом уровне<sup>3</sup>. Тема вариаций переполнена полифоническими изысками имитационного трёхголосия с параллельными терциями и децимами, акцентированными пунктирами. Второе предложение темы мягко скользит по ламентозным секундам и фигуре *catabasis* в сопровождении контрапункта нижнего голоса. Так осуществляется синтез элементов первой части (баховские элементы первого мотива) с интонациями, близкими арии Керубино из «Свадьбы Фигаро» Моцарта. Импровизационная середина контрастна, строится на изящных пунктирах и фанфарах с ритмом барабанной дроби, форшлагами, тиратами, линиями пассажей. Ямбические мотивы третьего предложения воссоздают элегический строй музыки с ламентозными отклонениями в *Es-dur*, блоками из триолей на диссонансных аккордах, их разрешениях, усложнённых взлётами пассажей со встроенными в них мотивами круга.

Скорбно-элегическая первая вариация развивает полифонические ресурсы темы. Первое предложение воссоздаёт образ романтического дуэтного романса. Тяжеловесный пунктирный комплекс самостоятельной линии баса придаёт образу трагический оттенок, усиленный в среднем разделе гирляндами многозвучных аккордовых комплексов. Они же акцентируют каждую долю такта в первом предложении, начальные звуки в «падающих» терциях и пассажах второго и третьего предложений.

Вторая вариация – стремительное триольное скерцо, напоминающее жигу, в которой аккорды, интервалы и штрих тяжёлого стаккато акцентируют те или другие доли в каждом такте. От темы остались только пунктирные окончания разделов. Основной штриховый приём – борьба стаккато и легато в разных группировках с вклю-

чением их в линии ломанных арпеджий из трелей и квартолей 32-ми нотами.

Третья вариация выдержана в духе проникновенного, сентиментального романса. В её певучем двухголосии с параллельными и сходящимися движениями голосов выделены круговые терцовые мотивы, мягко пропетые тираты, трели, хроматические *passus duriusculus*.

Драматическая четвёртая вариация строится на комбинациях мощных энергичных октав, аккордов в широком расположении, феерических гаммообразных взлётах триольных групп с комбинациями штрихов легато и стаккато. Кульминационной зоной становится средний раздел, в котором мотив барабанчика нарочито подчёркнут аккордами из секст, квинт, уменьшённых септим с октавами на сильную и слабую долю. В этой вариации в роли цезуры (как границы разделов) выступает ярко звучащая трель.

Пятая и шестая вариации носят характер токкаты. В пятой закручивается триольное движение в жанре жиги в стиле *perpetuum mobile*. За счёт соотношения залигованных и стаккатных звуков в нижнем голосе акцентируются звуки темы, опеваются её основные мотивы. В линии верхнего голоса вырисовывается мелодия первой вариации. В среднем разделе в первом предложении формируется фанфарный комплекс и мотив *VACH*. Триольные группы пассажей развивают фигуры лабиринта, сострадания, *passus duriusculus*. Шестая вариация предстаёт в духе сверкающей барочной токкаты. Главный приём – скачки стаккато через одну и две струны. Высшая кульминационная точка Сонаты достигается движением от звука отталкивания вверх по линии *d-es-e3-fis-g3*. В репризе в заключительном обороте верхнего голоса выделены мотивы креста и *VACH*. Вводя монограмму Баха, Хандошкин начинает выстраивать историческую вертикаль метацикла. Так обобщаются образные сферы Сонаты: величественно-пафосная первая часть с её элегическими скорбными и светлыми лирическими настроениями, напряжённая драматическая экспрессия и игровые контрасты второй части. Тема, первая и третья вариации проникнуты образами скорби и изящной галантности. Четвёртая – драматургический центр части. Вторая, пятая и шестая вариации разрабатывают сферу скерцозной токкатности. По мере продвижения к концу идёт процесс драматизации, игровое начало трансформируется в трагическое. На протяжении всей Сонаты риторические фигуры креста, распятия, «цепи» интонаций *lamento*, мотивов сострадания, круга выступают в роли знаков-символов. Это позволяет предположить, что внутренней программой сочинения

является крестный путь Христа, с которым автор, как и Бах, а потом романтики, ассоциируют свой творческий путь борьбы за искусство, за выживание во враждебном мире социума.

Вторая соната Хандошкина *Es-dur* в трёх частях ориентирована на предклассический и классический стиль, хотя множество трелей, форшлагов, мордентов вводят в круг образов ещё и черты стиля рококо, заставляют вспомнить Рамо и Куперена. Соотношение частей напоминает структуру некоторых сонат Моцарта, где вторая часть – менуэт. Однако если у Моцарта первые части, обычно написаны в форме сонатного аллегро или вариаций, то у Хандошкина первая часть (*Andante*) создана в старинной сонатной форме, часто встречающейся в сонатах Скарлатти и в первых частях сонат Ф. Э. Баха.

Элегантные интонации, тональность (*Es*) и весь лирический строй главной партии напоминает арию графини «Бог любви» из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». В линии баса выделены гармонические опоры темы, метрической основой которой является гавот. Мелодия верхнего голоса насыщена виртуозными пассажами, группетто, мордентами, трелями.

Тематизм Второй сонаты подключает к исторической вертикали метацикла других гениев XVIII века: теперь это – И. С. Бах – Ф. Э. Бах – Моцарт.

Лирическая побочная партия двухфазна. Первое предложение содержит переключку слов фактуры, словно подражая партиям правой и левой рук рояля. Нижний пласт – аккомпанемент из интервалов квинт, фиксирующих функции аккордов<sup>4</sup>. Вертикальный разрыв верхнего и нижнего яруса фактуры способствует эффекту пространственного зависания гармоний на расстоянии. Этот приём в XIX веке часто будет использовать Шуман, в начале XX века – Дебюсси. Второе предложение включает заключительный оборот главной партии части, поэтому экспозиция, в целом, обретает черты трёхчастности.

Тонально симметричный второй раздел – разработка-реприза первой части – начинает драматическое развитие главной партии, в которой усилено виртуозное начало, включены цельные пассажи из ломанных трезвучий и восходящих ступеней тиратных гамм. Заключительное предложение главной темы превращено в развёрнутую концертную каденцию. Здесь на «мотиве греха» с уменьшённой септимой развитие словно притормаживается.

Средняя часть – изящный лирический менуэт, в экспозиции которого легко узнаются основные мотивы главной партии первой части. Мотив игры, присущий классическому менуэ-

ту как придворному танцу, присутствует в виде различных микропассажей, «обволакивающих» гармонический стержень темы. Композиция представляет собой сложную трёхчастную форму с развёрнутым трио, превышающим масштабы начальной двухчастной формы, и вторым разделом развивающегося типа. В драматическом трио *c-moll* черты менуэта очерчены более чётко. Тематизм ярко контрастен: героическая тирата, хоральный мотив в синтезе с чертами колыбельной, микрокаденция на доминанте в *c-moll* с серией ступеней из тиратных гамм и танцевальное завершение. Виртуозная середина двухфазна. Первая фаза развивает драматический материал экспозиции трио, вторая – лирико-жанровая (на тематизме I части сонаты) – эмоционально готовит вступление репризы.

Третью часть Хандошкин обозначил как рондо. Но это, своего рода, игровая мистификация. Структура этой композиции – *A B A B1 C D A B A1* – сложная составная форма, в которой присутствуют черты рондо, сложной трёхчастной и сонатной форм. Если за рефрен принять двухчастную композицию *AB*, то можно усмотреть черты рондо, но с контрастным рефреном. Лёгкий воздушный образный строй раздела *A* рефрена приправлен чертами иронии и игры. Этуодно-виртуозный тип изложения синтезирует барочную токкату, изящное скерцо классиков и предваряет будущие каприччио романтиков. На протяжении финала композитор непрерывно комбинирует штрихи. Барочные скачки-отталкивания в начале рефрена в штрихе легато с раскачиванием мотивов на двух струнах сменяют скачки через струны в штрихах маркато и со-тийе. Эпизод *B* резко контрастен рефрену своей драматической экспрессией, ибо заимствует материал трио второй части Второй сонаты и драматические элементы Первой. Можно считать, что эпизод *B* функционально подобен побочной партии, тогда общая композиция ориентирована на сонатное аллегро с заменой разработки на эпизод. Он представляет собой сдвоенное трио: напряжённо-драматический раздел *C* в двухчастной форме в *c-moll* и иронический буфонный – токкатно-скерцозный раздел *D* в *B-dur* с разными вариантами группировок летучего стаккато, его комбинациями с легато. Смещение образных сфер трагических и комедийных оперных арий явно связано с творческим осмыслением принципов характеристик героев Моцарта, синтезом разных оперных типажей в тематизме его сонат и квартетов.

В разделе *C* полифоническая фактура усложняется. Автор предписывает исполнение голосов в основном ядре и в его расширенных вариантах

различными штрихами, подобно тому, как в XX веке пианист С. Фейнберг рекомендовал исполнять фуги из «ХТК» Баха. Второй комплекс – скерцозно-токатные скачки через струны. Эпизод *D* близок буффонным образам в операх Моцарта и Гайдна.

По своим масштабам третья часть равна двум предыдущим, так же как в Первой Сонате. Можно говорить, что в этих сонатах, во-первых действует принцип концентрического расширения, поскольку материал первой части развивается в последующих частях цикла, во-вторых, принцип иерархичности. Во Второй сонате полётная третья часть вбирает в себя весь предыдущий материал и даёт новый ярус развития. В музыке Сонаты соединяются философское созерцание в духе барокко, изысканный пасторальный колорит первой части, галантно-лирический менуэт с драматическим трио, ажурно-воздушное игровое рондо с внутренними динамичными контрастами. Автор воссоздаёт картину праздничного играющего бытия, где контрастные сферы находятся в состоянии равновесия как составные части мироздания.

Наиболее оригинальна Соната № 3. В ней обнаруживается тенденция «сжатия цикла в моноцикл»<sup>5</sup>. Первая часть этой Сонаты разомкнута остановкой на *D7* аккорде, представляя собой свободную импровизационную фантазию в контрастно составной 2-х частной форме. Трёхчастная экспозиция построена на классических пафосных, скорбно-ламентозных и виртуозных элементах, близких увертюрам Глюка. Начальная тема содержит три комплекса. Первый – героико-эпический тезис, прорезанный аккордами тонической гармонии, внутри которых решительные волевые пунктиры обрисовывают *T – D* каркас. Второй – элегический – образован линией ломанных секст, ниспадающих четырьмя секвенциями по звукам фигуры *catabasis*, которая заимствована из главной партии второй части Сонаты № 1 и является одним из лейтмотивов всех трёх сонат. В мелодической линии верхнего голоса на романсный секстовый остов нанизаны скорбные лamentsекунды. Третий элемент отталкивается от длительной ферматы на *D* квинте, с которой низвергается ниспадающая линия летучего стаккато с лирическим кадансом и трелью в духе арий *lamento*. Этот элемент также связан с Сонатой № 1, но с её второй частью.

Виртуозный, импровизационно-фантазийный второй раздел контрастно-составной формы 1-й части ярко драматичен, содержит три этапа нарастания трагической экспрессии в трёхфазной сквозной композиции: *A B* (в *h-moll*), кульминационный этап *C* (*d-moll*) с концертными фиоритурами на *D7*.

Вторая часть – лирический менуэт в *D-dur* – своей элегантной грацией и пасторальностью напоминает аналогичные части сонат Моцарта. Его интонационная основа опирается на элементы созерцательной темы первой части, в новом темповом и ритмическом варианте. По фактуре менуэт представляет собой двухголосие гомофонно-гармонического склада с аккомпанирующим вторым голосом. Второй раздел экспозиции пронизан сверкающими виртуозными элементами. Пасторальную тему в репризе сопровождают репетиции штрихом *portamento*, воспроизводящие образ величественного шествия (на Голгофу) из 3-й части Второй сонаты И. С. Баха для скрипки соло.

Виртуозное трио менуэта насыщено подражаниями различным инструментам оркестра (флейте, барабанчику, гитаре), множеством сложных ритмических групп в изысканных пассажах верхнего голоса с прихотливой ритмикой, наложением и комбинациями штрихов в линиях двухголосия.

Третья часть – финал (*Allegro vivace*) – написан в простой трехчастной форме в жанре ригодона и целиком опирается на мелодическую основу первой части. Экспозиция части – восьмитактный период единого развития – хоральный вариант «золотого хода» валторн, переходящий в лamentsексты с кантиленным завершением серединного и заключительного кадансов. Сложный период середины содержит два модулирующих восьмитакта (*fis-moll*, его вариантное повторение в *A-dur*). Далее неожиданно начинается разработка: её первые 4 такта развивают начальный мотив экспозиции с зеркальным изменением гармонии, сближая его с музыкой трио второй части Сонаты. Финальный раздел разработки – ярко концертный, в нём использован приём бариолажа с движением вводных аккордов и их разрешений в разные тональности. Остановка на тональности *VI* низкой ступени приводит к трельному речитативу соло, включающему мотив креста, *VACH* и длительную цезуру на *D* тоне. Реприза точно воссоздаёт начальный период.

Отметим, что эта часть содержит тематическое и темповое противоречие между кантабильно-полифонической фактурой и фанфарным тематизмом, созерцательностью образов и указанным автором темпом *Allegro vivace*. Лаконизм высказывания создаёт ощущение незавершённости художественного процесса в целом. Построение цикла воспроизводит контуры пирамиды: нижний ярус – масштабная первая часть, в менуэте начинается сжатие художественного процесса. Самый афористичный по масштабам ярус – третья часть – акцентирует интонационные

доминанты предшествующих частей. Все части связаны с периодическим возобновлением мелодического контура интонационного ядра первой части и полифоническим его развитием в других частях. В результате в форме высшего порядка сонаты присутствуют черты рондо и вариаций.

Итак, перед нами уникальный опыт композитора-скрипача. Все циклы трёхчастны, но Хандошкин не придерживается единой модели цикла, свободно комбинируя фрагменты циклов классических, барочных сонат и партит. Правильнее рассматривать эти три сонаты для скрипки соло как *единый метацикл из трех циклов*. Третья соната композиционно неустойчива. Ни масштабы, ни образный смысл её финала, ни его форма не типичны для финалов классических, барочных, мангеймских циклов. Она логически не завершена. Равновесие её усечённой композиции поддерживается извне, поскольку Третья соната выполняет функцию репризы в масштабе всего метацикла. Это подтверждает система сквозных и арочных тематических связей Первой и Третьей, Третьей и Второй сонат, которые мы выделили в процессе анализа. В сонатах синтезированы виртуозные приёмы игры на скрипке, идущие от Моцарта, Локателли, Тартини с полифонической техникой Баха. В концепции метацикла выстроена историческая вертикаль: Бах – Локателли – Тартини – Ф. Э. Бах – Моцарт – Хандошкин – Паганини.

Совмещая в себе талант самообытного композитора и блистательного виртуоза-инструменталиста, Хандошкин значительно обогатил средства выразительности скрипичной игры, расширил диапазон инструмента, нашёл новые, оригинальные приёмы и штрихи, варианты их комбинаций, подражая звучаниям и особенностям варьирования мелодики на русских народных инструментах, привлекая возможности

подголосочной полифонии. «Он многопланово использует легучее стаккато, особые приёмы легатиссимо, портаменто, сложные варианты двойных нот в пассажах и флажолетах» [6, с. 18], аккордовые последовательности в широком расположении объёмом в две с половиной октавы, применяет широкие растяжки левой руки, синтезирует аккордовую, гомофонно-гармоническую и полифоническую фактуру в условиях игры на маленьком 4-х струнном инструменте, который способен воплощать волнующие мир философские проблемы. В результате рождается оригинальный вариант сольной скрипичной сонаты, синтезирующей черты классических, предклассических и барочных традиций, импровизированных фантазий, пласты русского мелоса. Автор реформирует не только жанры и структуру композиции, но и принципы развития, фактурные ресурсы, сближая приёмы классической и барочной вариационности, работочности, баховские полифонические имитации, контрасты тембров органной музыки, приёмы современной ему пианистической техники, закономерности русского хорового стиля.

Искусство Хандошкина стало первым взлётом скрипичного исполнительства в России. Если характеризовать его наследие в целом, то вырисовывается облик выдающегося композитора-мыслителя, который воссоздаёт в своём сонатном творчестве образ художника-Творца XVIII века, несущего свой терновый венец, вовлечённого в конфликт с окружающим миром и пытающегося разрешить его через единение природного космоса и народного бытия. Не поддержанный меценатами и любителями музыки, отторгнутый придворными кругами, он был предан забвению более чем на столетие, а его гениальные прозрения оценили лишь во второй половине XX века.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> И. Ямпольский предположил, что, вероятно, эта соната сочинена Хандошкиным с посвящением «На смерть Миновича», о котором упоминает в своих записях В. Ф. Одоевский. «Самый факт написания композитором сочинения, посвящённого памяти бунтовщика, проливает свет на оппозиционные политические настроения композитора» [7, с. 45].

<sup>2</sup> Соотношение середины и репризы само по себе представляет модель сонатной формы без разработки, часто встречающуюся в предклассической музыке.

<sup>3</sup> Понятие нелинейной иерархической драматургии разъясняется в статье Г. Калошиной «Проблема концепции и становление “интонационной фабулы” в поздних симфониях Антона Брукнера» [4].

<sup>4</sup> Такой аккомпанемент часто используется Моцартом в партии скрипки в сонатах для скрипки и фортепиано, когда у фортепиано звучит тема.

<sup>5</sup> Термин Г. Е. Калошиной, введённый по отношению к циклам Пятой симфонии Бетховена, Четвёртой симфонии Шумана, «Фауст-симфонии» Листа, фантазиям Шуберта (См.: [3]).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Вып.1. М.: Музыка, 1990. 348 с.
2. История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1985. Т. 3. 424 с.
3. Калошина Г. Проблемы драматургии и цикла в симфониях Г. Канчели // Памяти учителей: А. Сохор и Л. Хинчин. Ростов-н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1996. С. 48–64.
4. Калошина Г. Проблема концепции и становление «интонационной фабулы» в поздних симфониях Антона Брукнера // Южно-Россий-

ский музыкальный альманах – 2005. Ростов-н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 159–168.

5. Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки. Т. 1. изд. 3-е. М.: Музыка, 1972. 506 с.

6. Паукнер Е. Русское скрипичное искусство последней трети XVIII века и деятельность И. Хандошкина: автореф. ... канд. иск. Ростов-н/Д: РГК. 2013. 25 с.

7. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М.–Л.: Музгиз, 1951. 515 с.

## REFERENCES

1. Ginzburg L. Grigoryev V. Istoriya skripichnogo iskusstva [Violin Music History]. Vol. 1. M.: Muzyka Press, 1990. 348 p.
2. Istoriya russkoy muzyki: v 10 t. [History of Russian music in 10 volumes] Vol. 3. M.: Muzyka Press, 1985. 424 p.
3. Kaloshina G. Problemy dramaturgii i tsikla v simfoniakh G. Kancheli // Pamyati uchiteley: A. Sokhor i L. Khinchin. [Problems of Drama and Cycle in the Symphonies by G. Kancheli // In Memory of Teachers: A. Sokhor and L. Khinchin]. Rostov-on-Don: RGK, 1996. P. 48–64.
4. Kaloshina G. Problema kontseptsii i stanovleniye “intonatsionnoy fabuly” v pozdnykh simfoniakh Antona Bruknera [The Problem of the

Concept and the Formation of the “Intonation Plot” in the Late Simphonies of Anton Bruckner] // South-Russian Musical Anthology-2005. Rostov-on-Don: RGK, 2006. P. 189–199.

5. Levashova O. Keldysh. Yu.. Kandinskiy. A. Istoriya russkoy muzyki. [History of Russian music]. Vol. 1. M.: Muzyka, 1972. 506 p.

6. Paukner E. Russkoe skripichnoye iskusstvo poslednej treti XVIII veka i deya-tel'nost' I. Handoshkina [Russian Violin Art of the last third of the 18th century and work of I. Handoshkin]. Thesis of Dissertation. Rostov-on-Don: RGK, 2013. 25 p.

7. Yampolskiy I. Russkoye skripichnoye iskusstvo [Russian Violin Art]. Moscow-Leningrad: Muzyka Press. 1972. 320 p.

## СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО И. ХАНДОШКИНА КАК ЕДИНЫЙ МЕТАЦИКЛ

В статье впервые в отечественном музыковедении предложена концепция метацикла из трёх сонат для скрипки соло Ивана Хандошкина, объединённого системой смежных, арочных тематических, фактурных, композиционных связей, сквозным развитием ряда лейтмотивов, символикой риторических фигур, единством содержательных концепций. В концепции метацикла выстроена историческая вертикаль: Бах – Локателли – Тартини – Ф. Э. Бах – Моцарт – Хандошкин – Паганини. Автор полагает, что композитор, синтезируя структурные, тематические, фактурные закономерности классических и барочных циклов сонат и партит, импровизированных фантазий с интонационными пластами отечественной музыки, создаёт уникальные по композиции сольные скрипичные циклические сочинения. Автор утверждает, что Хандошкин

реформирует принципы развития, фактурные ресурсы, сближает принципы классической и барочной вариационности, разработочности, баховские полифонические имитации, приёмы современной ему пианистической техники, органной музыки, закономерности русского хорового стиля. Он разрабатывает собственный исполнительский стиль, вобравший в себя фактурные ресурсы, технические приёмы и средства выразительности, накопленные немецкой, итальянской, французской скрипичными школами, ищет новые возможности штриховых комбинаций. Автор приходит к выводу, что в каждой сонате и в метацикле в целом идёт процесс накопления технических сложностей от начала к концу сочинения.

*Ключевые слова:* соната, метацикл, структура, лейтмотив, комбинации штрихов, концепция.

SONATAS FOR VIOLIN SOLO BY I. HANDOSHKIN  
AS A UNITED METACYCLE

For the first time in the national musicology, the article proposed the concept of a metacycle from three sonatas for solo violin by Ivan Khandoshkin, united by a system of adjacent, arched thematic, textural, compositional connections, through the development of a number of leitcomplexes, symbols of rhetorical figures, and unity of meaningful concepts. In the concept of metacycle a historical vertical is built: Bach – Locatelli – Tartini – F. E. Bach – Mozart – Handoshkin – Paganini. Synthesizing structural, thematic, textural patterns of classical and baroque cycles of sonatas and partitas, improvised fantasies with intonational layers of domestic music, the composer creates unique solo violin cyclic compositions in composition. He reforms

the principles of development, textural resources, brings together the principles of classical and baroque variation, development, Bach's polyphonic imitations, the techniques of contemporary pianistic technique, organ music, patterns of Russian choral style. He develops his own performing style, which has absorbed textural resources, techniques and expressiveness accumulated by the German, Italian, French violin schools, and is looking for new possibilities of stroke combinations. In each sonata and in the meta-cycle as a whole, there is a process of accumulating technical difficulties from the beginning to the end of the composition.

*Key words:* sonata, meta-cycle, structure, leitmotif, combinations of strokes, concept.

**Нестеров Сергей Игоревич**

кандидат искусствоведения, профессор  
профессор кафедры дирижирования  
Саратовская государственная консерватория им. В. Л. Собинова  
*Russia, 410012, г. Саратов*  
*e-mail: aist.05@mail.ru*

**Sergei I. Nesterov**

PhD in Musicology  
Professor at the Department of Conducting  
Sobinov Saratov State Conservatory  
*Russia, 410012, Saratov*  
*e-mail: aist.05@mail.ru*



# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

## PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14005

О. П. ШАПОВАЛ

*Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского*

### ХРИСТИАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ В ТВОРЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ Р. ВАГНЕРА

Логическим завершением глубоко христианского в своих основах творчества байройтского гения является драма-мистерия «Парсифаль». В операх 40-х гг. композитор обращается к христианским легендам, в процессе интерпретации которых неизменно встречаем трактовку языческих и апокрифических мотивов.

Смыслообраз искупления не имеет в творчестве Р. Вагнера узкой локализации. Он проходит через всё наследие немецкого композитора, начиная с опер 40-х гг., «Фауст-увертюры» и вплоть до мистерии «Парсифаль». В музыкальной драме «Тристан и Изольда» духовное перерождение героев, их внутренняя стезя, по мнению Н. Виеру, неразделимы с идеей искупления [3, с. 201]. Добавим также, что главная героиня оперы – *духовная* посредница (курсив мой. – О. Ш.) Тристана на пути обретения влюблёнными посмертного единения в свете трансцендентной гармонии. Они осуществляют переход из материально-смертной в бессмертно-духовную сферу. В опере «Нюрнбергские мейстерзингеры», по мнению А. Лиштанберже, в образе Ганса Сакса композитором интерпретируется сквозная в его творчестве идея самоотречения [6, с. 352–353].

В рефлексии Вагнера обнаруживаем размышления, которые ясно свидетельствуют о включении им христианских представлений в смысловую «ауру» тетралогии, несмотря на то, что первоисточником грандиозного оперного цикла является германо-скандинавская мифология. В научной мысли утвердилась идея о том, что смысловое содержание этого произведения значительно шире архаичного первоисточника: в вагнеровской тетралогии ученые усматривали воплощение «философии истории в звуках» [9, с. 9], переосмысление древнегреческих мифологических мотивов, представленных, в частности, в трилогии «Прометей» Эсхила [12], несовместимое, на первый взгляд, сочетание психоанализа и мифа [8]. Лиштанберже писал

о полярности мировоззренческих установок в этом произведении – «между энтузиазмом и унынием, между любовью и отвращением к жизни, между Фейербахом и Шопенгауэром» [6, с. 297–298]. По мнению французского учёного, Вагнер воплотил сначала больше примет Зигфрида, а затем – Вотана [6, с. 298] и соответствующие им фейербаховское и шопенгауэровское начала.

В творчестве немецкого композитора языческие мотивы взаимодействуют с христианскими основами. В письме к А. Рекелю Вагнер называет Зигфрида, воссоединённого с Брюнгильдой, искупителем человечества, а героиню именует «сознательной искупительницей мира» [2, с. 180]. Определение роли Зигфрида и Брюнгильды как искупителей человечества и вселенной позволяет достроить смысловую цепочку в контексте мистерии искупления: Логэ – искушение, Вотан – восхождение к истине, завершающееся крахом. Согласно А. Лосеву, в оперном цикле Вагнера миф взаимодействует с христианскими основами, поскольку в финальной сцене немецкий композитор адресует к идее «искупления мира, которая является сущностью христианства» [7, с. 26].

Таким образом, христианские идеи пронизывают творческое наследие Вагнера, начиная с «Летучего голландца» и вплоть до «Парсифаля». Не является исключением и тетралогия «Кольцо нибелунга». Лишь в «Нюрнбергских мейстерзингерах» катарсический просветлённый финал не связан с мистерией искупления.

В качестве драматургической основы композитор опирается на метажанр христианской трагедии. Приведём определение метажанра, которое даёт литературовед Н. Лейдерман: «некая принципиальная направленность содержательной формы <...>, свойственная целой группе жанров и опредмечивающая их семантическое родство» (цит. по: [10]). Метажанр представляет коммуникативный принцип диалога на уров-

не художественных текстов, который позволяет сопоставлять произведения разных жанров. Интерпретационная потенция через метажанр может использоваться: творцами произведений, которые воплощают в определённой форме художественное содержание; реципиентами, которые распознают родство концепций опусов, принадлежащих одному или разным авторам, по определённым признакам. У Вагнера даже в «Кольце нибелунга», которое зиждется на принципах мифотворчества, метажанром выступает христианская трагедия, пронизанная мистериальным смыслом. Таким образом, христианские основы творчества Вагнера включаются в смысловую ауру тетралогии в снятом виде.

Цель исследования – обозначить место христианской трагедии в художественном мировоззрении Вагнера, адресовавшись к картине мира композитора, которая определила концептуальную основу его произведений.

Для начала следует определить степень работанности темы, а далее – наметить научные вопросы, которые ещё не были решены в вагнероведении. К специфике религиозно-философской христианской трагедии адресуется Г. Калошина [4; 5]. Её истоки исследовательница усматривает в теоретических размышлениях Ф. Шлегеля, которые нашли отражение в произведении Л. Тика «Жизнь и смерть святой Геноевы». Эта христианская трагедия послужила литературным первоисточником единственной оперы Р. Шумана [5, с. 137]. Однако первым композитором, который воплотил в своём творчестве тип христианской трагедии в жанре оперы явился, согласно мнению Калошиной, Вагнер. Религиозно-философскую концепцию он создал в «Тангейзере», продолжив её в «Тристане», «Кольце нибелунга», «Парсифале» [там же]. Однако Калошина не ставит перед собой задачи установить, в чём же именно заключается своеобразие воплощения христианской трагедии в операх Вагнера. Кроме этого, следует отметить также, что религиозно-философская идея пронизывает всё творчество композитора, начиная с 1840-х гг. («Фауст-увертюра» и «Летучий Голландец» также воплощают данную концепцию) и заканчивая драмой-мистерией «Парсифаль». Даже в «Нюрнбергских мейстерзингерах» чувствуется её отголосок.

Шлегель выделяет три разновидности трагедий: реалистичную, философскую (к данному типу произведений он относит театр У. Шекспира, «где важнейшие вопросы бытия и социума дискутируются, но не разрешаются») и романтическую христианскую. Для последней из них характерным является новый тип развязки: «когда из смерти и страдания возникает новая жизнь и

Просветление, Преображение внутреннего человека» (цит. по: [5, с. 137]).

Вагнер воплощает в своих произведениях христианскую трагедию, оптимистичную по своей сути, поскольку она берёт своё начало от рассказа об умирающем и воскресающем Боге. Русский религиозный мыслитель Г. Федотов пишет о характере радости, которая пронизывает христианскую трагедию: «“Радость”, которую обещал Христос своим ученикам, есть “радость – страданье”, достижимое лишь для тех, кто идёт Его путём» [11, с. 227]. К числу авторов, которые воплотили в своём творчестве христианскую трагедию, религиозный мыслитель относит Ф. Достоевского, анализируя специфику её воплощения русским писателем. Федотов устанавливает квинтэссенцию религиозной картины мира в литературных сочинениях Достоевского, где действуют знаковые для европейской культуры персонажи: «Если остаться в границах мира Достоевского, то этот мир представляется не “управляемым хозяйством” Бога, а полем битвы, где Бог одна из борющихся сторон. “Поле битвы – сердца людей”. Человек обладает неограниченной, страшной свободой к добру и злу. Ставрогин поворачивается к нам то серафимским, то демоническим своим обликом. Карамазовское насекомое живёт и в Алёше. Раскольников, Ставрогин, Иван Карамазов – вылиты из одного и того же металла – потомки байронистов, предтечи ницшеанцев. Но какая различная метафизическая судьба: один спасён, другой погиб, третий, мы чувствуем, может спастись. Это тайна человеческой свободы. И Достоевский показывает нам Христа-страдающего и страдающего, который хочет победить человека не “чудом, тайной и авторитетом”, то есть не всемогуществом Своим, а притяжением духовной красоты. Свобода поставлена наравне с божественной любовью, и это означает и ныне, как в начале мироздания, трагическую неопределённость конца. Вместо “вседовольного” небесного Царя и Судии, перед нами распятая Красота» [11, с. 235–236]. В христианстве ключевое значение имеет образ грешника, в связи с чем Федотов резюмирует: «Распятый вместе с Богочеловеком разбойник сможет вдруг поверить в Его и своё воскресение. Его трагедия станет христианской» [11, с. 242].

В операх Вагнера борьба добра и зла ведётся не только в душе человека, но и во вселенском масштабе, определяя картину мира в произведениях немецкого композитора. Образ Христа страдающего, мученического, преисполненного Любви к искуплённому человечеству представлен в «Парсифале». В драме-мистерии Вагнера, как и в произведениях Достоевского, явлена рас-

пятая Красота, а также благодатная радость, которая наступает в момент спасения и духовного обновления. Примерами мистериального озарения, когда душа преисполнена благодатной радости, могут служить: чудо Страстной пятницы в «Парсифале»; просветление духа в предсмертной молитве Елизаветы; смерть Тангейзера в тот момент, когда он узнаёт о жертвенной гибели девы-Ангела. Светоносными вагнеровскими героями, которые идут по пути Христа, осуществляя духовную миссию, являются Сента, Елизавета, Парсифаль, страдающими героями-грешниками – Летучий Голландец, Тангейзер, Амфортас. Лоэнгрин жаждет открыть для себя спасительную Любовь Женщины и находится, таким образом, как это ни парадоксально, в одном ряду с теми, кто идёт стезёй Мессии, с одной стороны, и с персонажами, которые чувствуют несовершенство личной внутренней жизни, стремятся найти себя в двуединстве, мысля женское начало спасительной пристанью, с другой.

Федотов рассуждает о том, почему же в литературе и театре христианская трагедия долгое время не получала своего яркого выражения. И находит ответ в том, что страдания святых мучеников не вызывали сочувствия, потому что в глазах христиан они были лишены человеческой слабости: «Страдает не он, а Христос в нём. Поэтому ни одной минуты читатель не сомневается в его победе, да герой никогда и ни в чём не показывает даже отдалённой возможности падения. Так, ни распятый Бог, ни страдающий с ним человек не могли стать источником новой трагедии <...>» [11, с. 231]. Русский религиозный мыслитель пишет о трагедии человека эпохи гуманизма, которая отразилась, в частности, в творчестве Шекспира: «трагедия человека эпохи гуманизма, оставленного Богом или оставившего Его; трагедия характера, страстей, конфликтов и неизбежной гибели личности в этом смертном мире, трагедия не христианская прежде всего потому, что не религиозная» [11, с. 227].

Зададимся вопросом, каким же образом Вагнер воплощает в своём творчестве христианскую трагедию? Его оперы представляют религиозно-философскую концепцию мистерии Любви и Искупления. Его герои достигают Абсолюта через страдание. Смерть и посмертное Просветление духа указывают на Преображение и возрождение человека в инобытии. Вагнеровские персонажи, которые жертвуют собой ради спасения ближнего, вызывают глубокое сочувствие, поскольку их действия обусловлены естественной и близкой реципиенту мотивацией – Любовью-Эросом. Оперы Вагнера концептуально переключаются с трагедией «Ромео и

Джульетта» У. Шекспира, где Любовь как Эрос и жизнь сердца мыслится абсолютной ценностью бытия. В то же время немецкий композитор представляет в своём творчестве религиозно-философскую концепцию, согласно которой Любовь-Эрос искупается Любовью-Агапе; подобная мировоззренческая установка сохраняется в его творчестве, начиная с «Фауст-увертюры» и «Летучего Голландца» и заканчивая «Парсифалем». Данное явление можно охарактеризовать через фрейдовский термин «сублимация» – это своего рода сублимация Эроса. Данная идея воплотилась в «Парсифале» в контексте жанра оперы-мистерии, где композитор раскрывает глубинные духовные процессы, не понятные с точки зрения обывательской логики. Они связаны с духовным самопознанием (внутренним ростом) личности. В «Парсифале» импульсом движения к Истине является Эрос, который мыслится как греховный и искупается Любовью-Состраданием. В «Кольце нибелунга» Брюнгильда принимает единственно верное решение, осознав силу Любви Вельзунгов, которые пробудили в её сердце сочувствие.

Если же говорить об оптимизме религиозно-философской концепции Вагнера, то отметим, что «Лоэнгрин» и тетралогия «Кольцо нибелунга» имеют пессимистическую развязку. Композитор в обоих случаях размышлял о возможности счастливого разрешения внутреннего конфликта драмы, но это оказалось невозможным, поскольку коренилось в мировоззренческих основах созданных им трагедий. Вагнер балансировал на грани между оптимизмом и пессимизмом, склоняясь в своём творчестве то в одну, то в другую сторону.

Ещё один модус, который определяет своеобразие картины мира опер Вагнера – рефлексия. Вагнер – художник рефлексивного типа, настоящий философ, который раскрывает свои мировоззренческие установки в художественной практике и музыкально-эстетических трудах (актуализация через творчество потенциалов его собственного «я», способ самореализации личности, самопознания). Его оперные герои – Летучий Голландец, Тангейзер, Вотан – представляют тип рефлексивного индивида, внутренний мир которого объединяет два измерения, – душевное (здесь ощущаются «предчувствия» психоанализа З. Фрейда) и духовное (христианская трагедия как один из модусов, определяющий онтологическую вертикаль произведений Вагнера). Рефлексия – объединение во внутреннем пространстве человека душевного и духовного начал, способ самопознания – представлена исповедальными монологами Летучего Голландца, Тангейзера, Вотана.

Композитор представляет в своих творениях борьбу добра и зла в человеческой душе. Мотивация действий Вотана, как изначально и у Тристана, воспринимается как ошибочная, ложная, поскольку их душа разрывается между стремлением довериться аргументам жизни сердца, которые продиктованы Любовью, и попыткой мыслить рационально. Их образ близок характеристике Эльзы, преисполненной сомнений. Искуплением ошибки становится гибель героев.

Христианская трагедия Вагнера наполнена предчувствиями фрейдизма, что отразилось, в частности, на мировоззренческом уровне его произведений. В тетралогии композитор предвосхитил методы психоанализа, как это демонстрируют, например, монологи рефлектирующего Вотана, который на каждом новом этапе познания стремится разобраться в самом себе и одновременно обойти все западни. Эрда символизирует подсознательное начало природы и психики. Исследование в этой тонкой сфере познания приводит Вагнера к интуитивному открытию роли глубинных, неосознанных мотивов в регуляции человеческого поведения, о чём затем напишет в своих исследованиях Фрейд. В работе «Музыка будущего» Вагнера встречаем размышления на эту тему: «Ежели мы можем охарактеризовать всю природу в целом как путь развития от бессознательного к сознательному, а в человеческом индивидууме этот процесс всего заметнее, то проследить его на жизни художни-

ка особенно интересно уже потому, что именно в нём и его творениях отражается и осознаётся мир» [1, с. 495].

Таким образом, христианская трагедия в творчестве Р. Вагнера проявляется как уникальная религиозно-философская картина мира. В ней показана духовная личность, которая преодолевает трагизм человеческого бытия, следуя от страданий к искуплению. С точки зрения индивидуальной трактовки Вагнером христианской трагедии не является исключением и тетралогия, где христианские идеи включаются композитором в контекст многогранной мировоззренческой картины мира произведения как один из интенциональных источников (вывод автора статьи базируется на рефлексии самого немецкого композитора). Христианская трагедия осмысливается в творчестве Вагнера на личностном и онтологическом уровнях. Композитором показана физическая и метафизическая судьба героев в свете Вечности и Любви, которая представляет единство Эроса и Агапе. При этом религиозно-философская концепция Вагнера притягивает своим «силовым полем» множество мировоззренческих интенций, образуя смысловой микст, где христианская трагедия определяет один из содержательных модулов. Внутренняя мотивация действий персонажей обусловлена мистериальными основами и глубинами подсознательного.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Вагнер Р. Музыка будущего: пер. с нем. И. Татариновой // Вагнер Р. Избранные работы: пер. с нем.; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова; вступ. ст. А. Ф. Лосева. М.: Искусство, 1978. С. 494–539.
2. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям / ред. А. Л. Волынский. Т. 4. СПб.: Грядущий день, 1911. 553 с.
3. Виеру Н. «Парсифаль» – итог творческого пути Вагнера // Вагнер Р.: сб. ст. / ред.-сост. Л. Полякова. М.: Музыка, 1987. С. 191–222.
4. Калошина Г. Оперный диптих Леонида Клиничева «Страсти по Анне и Марине» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. Вып. 3 (20). С. 75–83.
5. Калошина Г. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 137–142.
6. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель: пер. с фр. М.: Алгоритм, 1997. 477 с.
7. Лосев А. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Р. Вагнер. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 7–48.
8. Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера // Собр. соч. в 10 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 10: Статьи 1929–1955. С. 102–174.
9. Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т. Т. 1 / сост. А. Михайлов, В. Шестаков; ред. Н. Шахназарова. М.: Музыка, 1981. 415 с., нот. (Памятники музыкально-эстетической мысли).
10. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения. URL: <https://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>.
11. Федотов Г. Христианская трагедия // Г. Федотов. Новый град: сб. ст.; под ред. Ю. П. Иваска. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952. С. 222–242.
12. Müller U., Panagl O. Vom Lauf der Welt // Bayreuther Festspielbuchs. 2007. P. 100–115.

### REFERENCES

1. *Vagner R.* Muzyka budushchego [Music of the Future]: per. s nem. I. Tatarinovoy // *Vagner R. Izbrannyye raboty* [Selected works]: per. s nem. sost. i komment. I. A. Barsovoy, S. A. Osherova; vstup. st. A. F. Loseva. Moscow: Iskusstvo Press, 1978. P. 494–539.
2. *Vagner R.* Pis'ma. Dnevnik. Obrashcheniye k druz'yam [Letters. Diaries. Appeal to friends] / red. A. L. Volynskiy. T. 4. S-Pb: Gryadushchiy den' Press, 1911. 553 p.
3. *Viyeru N.* «Parsifal'» – itog tvorcheskogo puti Vagnera [«Parsifal'» – the result of Wagner's creative path] // *Vagner R.* : sb. st. / red.-sost. L. Polyakova. Moscow: Muzyka Press, 1987. P. 191–222.
4. *Kaloshina G.* Opernyy diptikh Leonida Klinicheva «Strasti po Anne i Marine» [«Opera diptych "Passions for Anna and Marina" by Leonid Klinichev»] // *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh.* 2015. Iss. 3 (20). P. 75–83.
5. *Kaloshina G.* Cherty misterii v religiozno-filosofskikh tragediyakh Miyo-Klodelya [Features of the mystery in the religious and philosophical tragedies of Mijo-Claudela] // *Music Scholarship.* 2010. Iss. 1 (6). P. 137–142.
6. *Lishtanberzhe A.* Rikhard Vagner kak poet i myslitel' [Richard Wagner as a poet and philosopher]: per. s fr. Moscow: Algoritm Press, 1997. 477 p.
7. *Losev A.* Istoricheskiy smysl esteticheskogo mirovozzreniya Rikharda Vagnera [The historical meaning of the aesthetic worldview of Richard Wagner] // *R. Vagner. Izbrannyye raboty* [The selected works]. Moscow: Iskusstvo Press, 1978. P. 7–48.
8. *Mann T.* Stradaniye i velichiye Rikharda Vagnera [The Suffering and Majesty of Richard Wagner] // *Collected works in 10 vol.* Moscow: Goslitizdat Press, 1961. Vol. 10 : Articles from 1929–1955. P. 102–174.
9. *Muzykal'naya estetika Germanii XIX veka v 2 t. T. 1* [The musical aesthetics of Germany of the 19 century. In 2 Vol. Vol. 1] / sost. A. Mikhaylov, V. Shestakov ; red. N. Shakhnazarova. Moscow: Muzyka Press, 1981. 415 p., not.
10. *Podlubnova Yu.* Zhanr i metazhanr: k probleme razgranicheniya [Genre and meta-genre: to the problem of demarcation]. URL: <https://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>.
11. *Fedotov G.* Khristianskaya tragediya [Christian tragedy] // *G. Fedotov. Novyy grad:* sb. st.; pod red. Yu. P. Ivaska. NY: Izdatel'stvo im. Chekhova, 1952. P. 222–242.
12. *Müller U., Panagl O.* Vom Lauf der Welt // *Bayreuther Festspielbuches.* 2007. P. 100–115.

### ХРИСТИАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ В ТВОРЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ Р. ВАГНЕРА

Устанавливается место христианской трагедии в художественном мировоззрении Р. Вагнера. Автор статьи адресует к картине мира композитора, которая определила концептуальную основу его произведений, начиная от опер 1840-х гг. и заканчивая «Парсифалем». Для Вагнера характерным явилось взаимодействие христианских мотивов с языческими, адресация к апокрифическим сюжетным мотивам. Выявляются связи творчества немецкого композитора с христианской трагедией, оптимистичной по своей сути. В вагнеровском претворении метажанра христианской трагедии обнаруживается типологизация персонажей: искупители, которые следуют стезей Мессии, и грешники, жаждущие спасения. Лознгрин соединяет в себе черты обо-

их групп, поскольку является олицетворением Божественного света, с одной стороны, и чувствует несовершенство личной внутренней жизни, жажду обретения себя в Любви к Деве, которая явилась Идеалом, с другой. Опираясь на рефлексию Вагнера, автор статьи устанавливает, что в тетралогии композитором претворены черты христианской трагедии в снятом виде в качестве одного из интенциональных модусов. Так, рефлексия оперных произведений немецкого композитора смыкается с психоанализом. Наряду с христианской трагедией в творчестве Вагнера обнаруживаются своеобразные «предчувствия» фрейдизма.

*Ключевые слова:* Р. Вагнер, христианская трагедия, искупление, метажанр.

### CHRISTIAN TRAGEDY IN THE CREATIVE EMBODIMENT BY R. WAGNER

The author defines the place of the Christian tragedy in R. Wagner's artistic worldview and writes about the world picture of the composer, which defined the conceptual basis of his works, starting from the 1840s opuses and including "Parsifal". The interaction of Christian and pagan motifs, the usage of apocryphal plot motifs was very special for Wagner's style. The connections of the German composer's creativity with the Christian tragedy, which is optimistic in its essence, are revealed. The Wagnerian metaphor of the Christian tragedy reveals a typology of the characters: the redeemers who follow the path of the Messiah, and the sinners who are eager for salvation. Lohengrin combines the features of both groups, because it is

the personification of the Divine light, on the one hand, and feels the imperfection of personal inner life, the thirst for finding yourself in Love for the Virgin, which was the Ideal, on the other. Based on the reflection of R. Wagner, the author of the article establishes that in the tetralogy the composer embodied the features of the Christian tragedy in the removed form as one of the intentional modes. Thus, the reflection of the operas of the German composer merges with psychoanalysis. A kind of «premonition» of Freudianism is revealed in Wagner's works along with the Christian tragedy.

*Keywords:* R. Wagner, Christian tragedy, redemption, metagenre.

#### **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: vjletzsa@gmail.com*

#### **Oksana P. Shapoval**

PhD in Musicology, Senior lecturer of the Department  
of Interpretology and Analysis of Music  
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts  
*Ukraine, 61003, Kharkiv*  
*e-mail: vjletzsa@gmail.com*



Е. В. КИСЕЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

## ПРОБЛЕМА ОБНОВЛЕНИЯ ОПЕРНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

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

В музыкальном театре последней четверти XX – начала XXI века происходят значительные перемены, запустившие процесс обновления академических музыкально-театральных жанров, среди которых важнейшее место занимает опера. В ней совершаются крупные стилевые открытия, обусловленные внедрением художественных концепций музыкального экспериментализма, концептуализма, минимализма. С тенденцией обновления ассоциируется применение новейших компьютерных технологий, способствовавших воплощению традиционной идеи *Gesamtkunstwerk* в новом мультимедийном варианте, благодаря чему стал возможен тесный контакт музыки с телевидением, авторским кинематографом и видео-артом. Процессу обновления способствовало введение в оперный жанр элементов массовой культуры. Воздействие новых медиа и средств массовой информации сказалось на особенностях организации оперных текстов, на принципах структурирования художественного целого. Влияние массовой культуры определило интерес композиторов к воплощению сюжетов и тем, связанных с важнейшими социальными, политическими, экономическими событиями.

Обновление американского музыкального театра, речь о котором пойдёт в данной статье, происходило под лозунгом тотального отрицания академической европейской оперной традиции. Идея её реформирования легла в основу музыкально-театральных сочинений Дж. Адамса, Ф. Гласса, Дж. Кейджа, М. Монк, Т. Райли, С. Райха, Т. Дуна, казалось бы, далёких от эстетики оперного жанра, но тем не менее, вдохнувших в него новую жизнь.

Раскрытие заявленной проблемы начнём с перечня тем, которые избирают композиторы для оперных опусов. Так, произведения конца 1980-х и 1990-х годов не мыслимы без учёта социальных, политических и иных институциональных факторов, которые предопределили выбор тематики. Например, в основу сюжета первой оперы Дж. Адамса «Никсон в Китае» (1987) легли

известные политические события. Композитор и режиссёр вывели на оперную сцену политиков (президента США Р. Никсона и госсекретаря Г. Киссинджера, политического лидера КНР Мао Цзэдуна и премьер-министра Чжоу Эньлая), действия которых многократно освещались в средствах массовой информации. Их внешность, манера поведения, стиль речи и жесты переданы в произведении с документальной точностью. Следующая работа композитора «Смерть Клинхоффера» (1989–1991) повествует о трагических событиях 1985 года, которые потрясли американское общество и заставили обратить внимание на проблему ближнего Востока: композитор предпринимает попытку объективного осмысления арабо-израильского конфликта, демонстрируя сочувствие жертвам противостояния с обеих сторон. Примечательно, что эту же тему практически одновременно с Дж. Адамсом разрабатывает С. Райх в опере «Пещера» (1990–1993). Злободневный сюжет положен и в основу следующего сочинения Дж. Адамса – «Я смотрел на потолок и вдруг увидел небо» (1995), рассказывающего историю американцев, переживших разрушительное землетрясение 1994 года в Нортридже. Опера «Водородный автомат»\* (1990) С. Гласса представляет своеобразный портрет современной композитору Америки 1950 – конца 1980-х. В сочинении нашли отражение волнующие общество идеи антивоенного движения, борьбы против наркотиков, экологические и многие другие социально значимые проблемы. Отметим, что перечень постановок такого рода включает десятки произведений Ф. Гласса, С. Райха, Дж. Адамса, Р. Эшли, Л. Андриссена, Э. Дэвиса.

Попутно отметим, что обращаясь к событиям современности композиторы включают в произведения элементы готовой реальности, призванные создать эффект документальности. Показательны в данном контексте видео-оперы С. Райха – Б. Коррот, основу которых составля-

\* Названия опер даны в переводах автора статьи (Прим. ред.).

ют интервью, вырезки из газет, историческая фото и видеохроника. Произведения Дж. Адамса, Э. Дэвиса, Дж. Харбисона содержат прямые отсылки к массовым жанрам, что выражается в многочисленных музыкальных цитатах и стилизациях джазовой и популярной музыки, рэпа и рока. Кроме того, опера обретает новый облик, заимствуя популярные форматы телевизионных шоу: таковы телеоперы Р. Эшли «Совершенные жизни», «Аталанта» (1982), «Идея Элеоноры» (1993).

Однако помимо внешних, лежащих на поверхности изменений опера актуализирует более глобальные проблемы, связанные с переосмыслением драматургических и композиционных законов организации оперного действия, с внедрением новых принципов взаимодействия текстов музыкальных, вербальных, визуальных, что в итоге оказывает влияние и на восприятие жанра и на понимание произведения зрителем.

В новейшей истории американской оперы первооткрывателем законов, изменивших представление и об оперном жанре и о музыкально-театральном спектакле стал Ф. Гласс. Его оперные опусы «Эйнштейн на берегу» (1976), «Сатъяграха» (1979), «Эхнатон» (1983) ознаменовали начало реформы и способствовали привлечению внимания американских композиторов к жанру, который до глассовских постановок воспринимался как устаревший и не способный отразить идеи современности.

Новаторство Ф. Гласса и его соавтора режиссёра-эксперименталиста Р. Уилсона заключалось в создании особого типа спектакля, опирающегося на принципы перформанса, который ко времени обращения композитора к оперному жанру получил широкое распространение в смежных искусствах. Композитор и режиссёр изменили представление о традиционном концертно-сценическом ритуале и создали необходимые для погружения зрителя условия, которые способствовали конструированию в зрительском сознании смысловых ориентиров сочинения. В частности, этот эффект достигался с помощью приёма иммерсии, предполагающего полное погружение зрителя в художественное пространство, наделённое необычными для восприятия пространственно-временными свойствами, под воздействием которых зрители получали возможность ментального конструирования заложенных значений. Авторы стремились уйти от однозначности в восприятии сценических событий разрушая границы между искусством и реальной действительностью, вводя в постановки нелинейные методы развития.

Кратко остановимся на характеристике некоторых драматургических приёмов, выработанных в ранних работах Ф. Гласса и впоследствии получивших дальнейшее развитие в американской опере.

«Эйнштейн», «Сатъяграха» и «Эхнатон» не имеют сюжетной фабулы в её традиционном для оперного жанра понимании. Действие здесь не содержит последовательного развития событий и не опирается на причинно-следственные связи, а состоит из дискретных ситуаций, скорее разрывающих линейность повествования. Согласно авторскому замыслу разрозненные образы и сценические ситуации призваны вызвать в сознании зрителя свободные ассоциации, связанные не только с событиями, происходящими на сцене, но и заставляющие задуматься о проблемах современности.

Композитор намеренно отказывается от традиционных оперных форм, либо если и применяет их, то подчёркивает музыкальную природу вербального текста, но его смысловое наполнение оказывается за рамками восприятия. Усиление смыслового разрыва происходит благодаря приёму симультанного повествования. Например, в «Эйнштейне» вербальный текст состоит из слогов (хор сольфеджирует звуки) и разрозненных, вырванных из повседневности монологов, в то время как сценическое действие демонстрирует фантазмагорические метаморфозы из жизни учёного; в «Сатъяграхе» произносимый на санскрите текст излагает фрагменты из ведического эпоса и представляет параллельное повествование по отношению к сценическому ряду, где происходят события, связанные с воплощением идей индийского борца за независимость М. Ганди; смысловой разрыв в «Эхнатоне» достигается благодаря использованию «мёртвых» языков.

Во всех трёх операх текст музыкальный, построенный на авторских репетитивных техниках, не раскрывает внутреннего мира персонажей и образует по отношению к вербальному и сценическому самостоятельный смысловой ряд. Своеобразный разобщённый «триалог» искусств, где составляющие спектакля «говорят» о разном, образует семантический вакуум. В преодолении смысловых разрывов важным оказывается социокультурный опыт зрителя, который в определённой степени становится соавтором (Подробнее см. об этом: [1; 2]).

Если в оперных опусах 1970–1980-х Ф. Гласс и режиссёры Р. Уилсон, К. Деджонг избегали литературных сюжетов, формировали сценическое действие, опираясь на личные ассоциации, полученные в ходе погружения в мир своих пер-

сонажей, и детально изучали те аспекты жизни героев, которые закрепились в массовом сознании их современников, то для произведений 2000-х композитор в качестве источников оперных либретто избирает шедевры литературы XX века. Их воплощение в оперном жанре также предполагает возможность создания смысловых разрывов.

Показательны с этой точки зрения оперы «В исправительной колонии» (2000), «Процесс» (2014) на сюжеты одноимённых произведений Ф. Кафки, проникнутые ощущением враждебности человеку бездушного, бюрократизированного мира. Погружая зрителя в обыденность и повседневную рутину, авторы создают внешне спокойное, порой аскетичное, но всегда логичное и реалистичное повествование<sup>1</sup>.

Однако в этой логичности, подчёркнутой связности между мельчайшими деталями нет рационального начала. Скрупулёзно излагая на сцене события одно за другим и создавая в музыкальной партитуре бесконечные головоломки из развивающихся паттернов, композитор запутывает зрительское сознание в вязкой «паутине» дизъюнктивных текстов. По отношению к операм Ф. Гласса применимы рассуждения Р. Краус о минималистских работах С. Ле Витта: «предмет этой “мысли” целиком и полностью заключается в совершенствовании самого процесса... Проникнуть внутрь системы такого искусства... – значит именно вступить в мир, лишённый центра, в мир подмен и перестановок» [3, с. 257–258].

Композитор погружает зрителя в лишённый смысла континуальный процесс со специфическим моделированием посредством остигатных образований сценического и звукового пространства и акцентированием структур, позволяющим «вживаться» в мир отдельного звука и действия, что в результате приводит не только к пониманию абсурдности происходящего, но и осмыслению абсурдности современного общественного устройства.

Ярким примером оригинального воплощения приёмов симультанного повествования и создания смысловых разрывов являются оперы Л. Андриссена «Письма Вермееру» (1999) и «Комедия» (2008). Над первым сочинением композитор работал совместно с легендарным режиссёром П. Гринуэем. Авторы представили мир знаменитого художника Яна Вермеера, увиденный сквозь призму личной переписки. Главными героинями оперы являются ожившие персонажи картин и вымышленные респонденты художника – его жена Катарина, мать Мария, модель Саския. Композитор и режиссёр создают на сцене свободные ассоциации, вплетая в ткань повествования жизненные события, историче-

скую хронику и художественные образы эпохи Вермеера.

Композиция произведения состоит из статичных сцен, в которых благодаря сценическому ряду рождается эффект двоемирия – зритель наблюдает за отдельными событиями, вырванными из жизни героев, и одновременно погружается в мир работ художника (персонажи «застывают» в определённых позах, имитируя знаменитые картины). Фрагментарный характер писем, способы их включения в сценическую драматургию, а также независимое развитие вербального и музыкального текстов создают смысловую множественность и размытость. Л. Андриссен объясняет замысел произведения следующим образом: «Я хотел показать противоречие между произносимым текстом и внутренними переживаниями героев... В опере сосуществуют два параллельно развивающихся пласта коммуникации: то, что слышит зритель и то, что хочет сказать композитор» [4, с. 283–284].

То есть, в «Письмах» музыкальная драматургия имеет динамику и логику развития, независимую от сценических действий. Оригинальное применение приёма параллельного повествования представлено во втором действии, где внешне идиллической сцене написания любовных писем «соответствует» тревожное, напряжённое музыкальное решение. Музыка «говорит» о бурных событиях внешнего мира, наполненного религиозными беспорядками, сценами военного вторжения и наводнения – событиях, которые произойдут в будущем, но которые героини предчувствуют в настоящий момент.

«Комедия» Л. Андриссена и Х. Хартли является образцом слияния оперы и авторского кинематографа. Композитор и режиссёр создают два параллельных текста. Их объединяют тематика – обращение к эпохе Данте, к его знаменитому произведению, отсылку на которое даёт название оперы, и композиционная структура – каждая часть фильма по длительности соответствует оперному действию. Параллельное повествование на сцене и на экране о разных событиях с одной стороны, создаёт «помеху» для зрительского восприятия, с другой, – возможность рождения личных ассоциаций, формирующих смысловое поле сочинения.

Одни и те же персонажи, показанные одновременно в разных ситуациях, демонстрируют амбивалентные образы, восприятие которых способствует проникновению в проблемы современного мира. Так, Люцифер предстаёт на сцене в образе падшего ангела и разбойника, и в фильме – в качестве бизнесмена с неумными политическими амбициями; Данте оказывается поэтом и журналистом телевизионных новостей;

Беатрис – любовь поэта и его путеводитель одновременно является известным общественным деятелем. Произведение пародирует традиции итальянских оперных сюжетов, бессмысленных с точки зрения авторов. И вместе с тем, вскрывает злободневные проблемы, связанные с функционированием искусства в капиталистическом обществе.

Таким образом, рассмотренные музыкально-театральные опыты в силу их эстетических и художественных свойств сложно отнести к академической оперной традиции. Ей противоречат избранные авторами темы, сюжеты и особенности их воплощения; драматургические приёмы и принципы развёртывания и соединения текстов; специфика коммуникации между зрителем и автором и способы воздействия на зрителя. Проблема обновления оперы, остро обозначившаяся в американской культуре свидетельствует о кризисном состоянии жанра. В развитии оперного жанра на протяжении XX века можно заметить определённую закономерность: как только опе-

ра замыкалась в кругу своих сугубо внутренних проблем, в ней неминуемо начинали проступать кризисные черты. На рубеже XX–XXI веков оперный театр вновь переживает полосу брожений и рефлексий, что подтверждает его функционирование в диапазоне между подчёркнутой традиционностью, аутентичностью и радикальным отвержением канонов.

На кризисное состояние указывает и терминологический аппарат, который также нуждается в обновлении. Характеризуя произведения, взращённые на почве американской художественной культуре рубежа XX–XXI веков и представляющие собой образцы музыкального постминимализма, исследователи вынуждены добавлять к понятию опера уточняющие определения «нетрадиционная», «современная», «постмодернистская». С нашей точки зрения убедительна позиция Е. Новак и её определение «пост-опера» для сочинений, демонстрирующих новые способы взаимодействия между текстами в композиционном целом, а также опирающих-

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Соавторами Ф. Гласса в операх «Исправительная колония» и «Процесс» являются Р. Вурлицер и К. Хэмптон.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Кисеева Е. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 58–64.

2. Кисеева Е., Еприкян Л. Трактовка оперного жанра в творчестве Ф. Гласса (на примере оперы «Сатьяграха») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3. С. 73–79.

3. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Науч. ред. В. Мизиано. М.: Художественный журнал, 2003. 318 с.

4. *Andriessen L. Writing to Vermeer (1997–1998). Score. London: Boosey & Hawkes. 1998. P. 283–284.*

5. *Novak Je. From Minimalists Music to Post-opera: Repetition, Representation And (Post) Modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music / Ed. Keith Potter, Kyle Gann and Pwill ap Sion. London: Routledge, 2016. P. 129–140.*

### REFERENCES

1. *Kiseyeva E. Nekotorye dramaturgicheskie i kompozitsionnye osobennosti rannikh oper F. Glassa [Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass] // Music Scholarship. 2018. Iss. 3. P. 58–64.*

2. *Kiseyeva E., Yeprikyan L. Traktovka opernogo zhanra v tvorchestve F. Glassa (na primere opery «Sat'yagrakha») [The interpretation of the opera genre in the creativity of F. Glass (on the example of opera “Sat'yagrakh”)] // Iuzhno-Rossiiskii Muzykal'nyi Al'manakh. 2018. Iss. 3. P. 73–79.*

3. *Krauss R. Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify [The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths]. / Nauch. red. V. Miziano. Moscow: Art magazine, 2003. 318 p.*

4. *Andriessen L. Writing to Vermeer (1997–1998). Score. London: Boosey & Hawkes. 1998. P. 283–284.*

5. *Novak Je. From Minimalists Music to Postopera: Repetition, Representation And (Post) Modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music / Ed. Keith Potter, Kyle Gann and Pwill ap Sion. London: Routledge, 2016. P. 129–140.*

### ПРОБЛЕМА ОБНОВЛЕНИЯ ОПЕРНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Статья посвящена исследованию некоторых путей обновления оперного жанра, наметившихся в творчестве американских авторов на рубеже XX–XXI веков. С середины 1970-х опера, ранее воспринимавшаяся молодым поколением композиторов, режиссёров и художников как наиболее консервативный академический жанр, стала экспериментальным полем для всевозможных музыкальных, театральных, пластических новаций. В ней наиболее ярко воплотилось характерное для музыки второй половины XX века устремление к глобализации, к смещению стиливых и жанровых ориентиров, к размыванию границ между высоким и низким, между искусством и действительностью. Автор обращает внимание на нетрадиционные для академической оперы темы и сюжеты, избранные для

воплощения актуальных идей современности; характеризует подход композиторов к оперному жанру, опирающийся на принципы экспериментального театра; анализирует важнейшие композиционные и драматургические приёмы, призванные погрузить зрителя в специально сконструированную авторами художественную среду со специфическими пространственно-временными координатами и усилить восприятие сочинений. Особое внимание в статье уделено характеристике процесса ментального конструирования смысла сочинения в сознании зрителя, который принимает непосредственное участие в формировании содержания и, таким образом, становится соавтором произведения.

*Ключевые слова:* современный музыкальный театр, обновление оперного жанра, пост-опера

### THE ISSUE OF RENEWAL THE GENRE OF OPERA IN THE CREATIVITY OF MODERN AMERICAN COMPOSERS

The article discusses the study of some ways of renewal the opera genre, outlined in the works of American authors at the turn of the 20th century. Since the mid-1970s, the opera, previously perceived by the young generation of composers, directors and artists as the most conservative academic genre, has become an experimental field for all sorts of musical, theatrical, plastic innovations. It is most clearly embodied in the characteristic for music of the second half of the 20th century, the aspiration for globalization, for a shift in style and genre landmarks, for blurring the boundaries between high and low, between art and reality. The author points to unconventional themes for the academic opera and plots chosen to embody

the actual ideas of modernity; characterizes the approach of composers to the operatic genre, based on the principles of experimental theater; analyzes the most important compositional and dramatic techniques, designed to immerse the viewer into a specially designed artistic environment with specific space-time coordinates and enhance the perception of the compositions. Particular attention is paid in the article to the characterization of the process of mental construction of the meaning of the work in the minds of the viewer, who is directly involved in shaping the content and thus becomes a co-author of the work.

*Keywords:* modern musical theater, renewal the opera, post-opera

**Кисеева Елена Васильевна**

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

**Elena V. Kiseeva**

Doctor of Sciences (Musicology)  
Professor at the Music History Department  
Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

В. Ю. КИСЕЕВ

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

## САЙТ-СПЕЦИФИК ПЕРФОРМАНС В ТВОРЧЕСТВЕ МЕРЕДИТ МОНК

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

**И**мя Меридит Монк является знаковым для американского музыкального искусства последней трети XX – начала XXI века. Она стала одним из зачинателей перформативного движения и, обладая уникальным творческим дарованием, развила синтетические идеи в художественных практиках, находящихся на грани музыкального, пластического и визуального искусств. Творческий облик М. Монк формировался в контексте авангарда середины 1960-х, когда в художественной атмосфере Нью-Йорка буквально «витами» в воздухе идеи обновления искусства. Большое влияние на выработку эстетических принципов в перформансах композитора оказали творческие практики художников нью-йоркской школы.

С середины 1960-х в творчестве М. Монк явно выделяется и становится одной из основных форм представления перформанс. Он оказывается наиболее подходящим для синтетических поисков, находящихся на грани искусств временных и пространственных, на пересечении искусства и техники. Следует отметить, что в обозначенный период перформанс становится одной из ведущих театрализованных форм и проникает практически во все виды искусств.

В современном искусствоведении не сложилось единого мнения о трактовке термина «перформанс». В различных исследованиях он подразумевает и вид искусства [5], и самостоятельный жанр [6], и форму представления [2; 3]. Такому множественному пониманию способствует с одной стороны, практика бытования перформанса как явления синтетического, функционирующего на грани искусства и реальности, на пересечении видов и жанров и с другой, свободное употребление термина самими художниками и музыкантами.

С нашей точки зрения перформанс невозможно трактовать как жанровую дефиницию в силу бесконечного многообразия его проявления в искусстве. На протяжении всей второй половины XX века перформанс внедрялся в музыку,

танец, театр, живопись, скульптуру, кинематограф. Столь широкая область применения не позволяет говорить об общих жанровых признаках. Кроме того, жанровому обозначению противится проблематика сочинений, выводящая на первый план самоценность творческого акта и процесс создания сочинения. Трактую перформанс как театрализованную форму, пришедшую на смену академическому театральному спектаклю, и в современном искусстве ставшую ему альтернативой, мы опираемся на концепции Э. Фишер-Лихте [8], Р. Голдберг [1].

Исследование специфики взаимодействия зрителя и перформера, а также получение зрителем нового ментального, физического, чувственного опыта, – всё это становилось основой для авторских замыслов М. Монк. Междисциплинарный характер перформанса, идеи соединения искусства и реальности посредством раздвижения границ искусства, возможность напрямую воздействовать на психологические и физиологические ощущения зрителя как нельзя лучше отвечают характеру её творческого дарования. Будучи композитором, хореографом и режиссёром она создала произведения, в которых соединились музыка и движение, свет и звук, и открылись новые способы восприятия искусства.

В своих театральных сочинениях М. Монк погружает зрителя в специально смоделированное и наделённое особыми свойствами перформативное пространство. Автор намеренно избегает академических концертных залов и театральных сцен, отдавая предпочтение пространствам не вызывающим ассоциаций с традицией представления музыкального искусства – улицам, галереям современного искусства, индустриальным помещениям, поскольку в них не регламентированы взаимоотношения между зрителем и перформером. Особые пространственные условия могут моделировать характер взаимодействия между ними и, соответственно, влиять на восприятие зрителем происходящих художественных событий.

Особый интерес в творчестве М. Монк составляют пространственно ориентированные работы, получившие определение «сайт-специфик». Термин этот не является новым в области перформанса. С его помощью практики и вслед за ними исследователи определяют художественные работы, в которых формирование смысла происходит благодаря взаимодействию перформера и зрителей с местом действия [12, с. 1]<sup>1</sup>. Сайт-специк работы направлены на раскрытие свойств конкретного, локально определённого пространства, которое в свою очередь, становится неотъемлемой частью замысла произведения, и представляет зрителям и перформерам дополнительные возможности для взаимодействия.

Можно утверждать, что М. Монк стала пионером сайт-специфик в области музыкально-театрального искусства, разработав уникальный творческий подход к созданию музыкальной композиции, где географические, конструктивные (архитектурные), либо акустические свойства места исполнения способствовали формированию выразительных средств, либо смыслообразующих приёмов.

Для понимания сайт-специфик работ композитора важными являются идеи восприятия и особенности композиционной организации сочинений художников концептуалистов и минималистов, работы которых в 1960–1970-х годах манифестировали принципы определения и взаимосвязи замысла и восприятия работы с местом её расположения. Известно, что минимализм обращался к монолитным геометрическим формам с монохромной поверхностью, выкрашенной в нейтральные цвета<sup>2</sup>. Важно, что концептуальные конструкции существовали в едином со зрителем пространстве, в связи с чем, впечатление от объектов напрямую зависело от освещения и местоположения зрителя, а их восприятие было обусловлено персональным опытом реципиента. Основой художественных замыслов становилось взаимодействие структуры объекта и окружающего его пространства. По выражению Д. Джадда сайт-специфик объект «становился функцией пространства, света и зоны видимости зрителя» (цит. по [4]).

Ярким примером воплощения сайт-специфик в *Minimal Art* является работа Д. Бюрена «Внутри» («*In Situ*», 1971), представляющая собой два полотна, выкрашенные белыми и синими полосами. Одно из них – огромного размера (20x9 метров) свисало с потолка обширной центральной чаши в холле Музея Гуттенхайма<sup>3</sup>. Второе поменьше размещалось в виде растяжки над восемьдесят восьмой улицей. Замысел художника заключался в том, что зритель мог увидеть по-

лотно с разных сторон, что преобразовывало его в трёхмерную конструкцию, специфическое размещение которой изменяло и функцию самого выставочного зала<sup>4</sup>.

Приведённые отсылки к объектам минималистов не случайны. В 1960-х М. Монк, как и многие другие композиторы того времени (Дж. Кейдж, С. Райх, Т. Райли), была погружена в мир пространственно-визуальных искусств, что подтверждают её многочисленные творческие контакты с художниками. Начало сотрудничества датируется 1965-м годом, временем работы над совместными с Д. Хиггинсом, Э. Ноулзом, Э. Уорхоллом и позже Р. Моррисом проектами. В дальнейшем, композитор стала выбирать в качестве пространств для перформансов музеи и художественные галереи, где её музыкальные и пластические работы экспонировались в качестве «оживших» объектов. По выражению Монк для неё была важна работа «с изображениями как с первичными элементами» [9, с. 84].

Воплощение в музыке концепции, обусловленной местоположением произведения, относится к 1966 году. Первым сочинением, оказывающим влияние на последующее восприятие места локации, в котором оно было исполнено, стал перформанс «Портативный» («*Portable*», 1966). В одном из интервью М. Монк объясняла замысел своей работы следующим образом: «Я думала об идее остатка: что было до и что останется после завершения творческого процесса? И работала над тем, чтобы соединить прошлое и настоящее в одном произведении». В качестве метафоры памяти композитор применила образ географической карты, объясняя это следующим образом: «Карта всегда используется как путеводитель, показывает то место, от которого мы отталкиваемся до начала путешествия, а также способствует сохранению в памяти всего процесса. В этом произведении карта послужила основой для изображения непрерывного процесса, включающего и время происходящего действия, и время после его завершения» [11, с. 18].

Ярким образцом произведения, выполненного в эстетике сайт-специфик стал перформанс «Сок» («*Juice*», 1969), осуществлённый последовательно в разное время на нескольких географических локациях. Картография здесь стала и художественной метафорой памяти, и принципом работы. Постановка состояла из трёх частей, которые были последовательно исполнены в течение полутора месяцев в музее Гуттенхайма, в малом театре Барнард-колледжа и на чердаке дома автора. Для первой части М. Монк использовала функциональную конструкцию здания в качестве своего рода гигантской скульптуры, на-

ходясь внутри которой зрители получали новый опыт восприятия искусства. Композитор задействовала и акустические свойства окружающего пространства, используя возможности реверберации помещения, которое давало почти полусекундную задержку.

В постановке приняли участие восемьдесят перформеров, изначально расположившихся на верхнем этаже спиралевидного пандуса. В их задачи входило не только создание музыкальной и пластической атмосферы происходящего художественного события, но и взаимодействие со зрителем в процессе исполнения. Можно сказать, что композитор спроектировала особую ситуацию погружения во внутренний мир музея посредством концептуализации его визуального и звукового пространств.

С точки зрения раскрытия авторского замысла интерес представляют указания (предписания), данные М. Монк зрителям и перформерам: «Публика должна подниматься по пандусу, в то время как исполнители спускаются и заполняют пустые пространства в нишах вдоль внешнего края. В течение 45-минут на шести уровнях музейной ramпы должны произойти 13 одновременных событий». Разнонаправленное движение зрителей и перформеров вдоль ramп, располагающихся на разных уровнях, создавало дополнительные возможности для взаимодействия. Согласно авторскому замыслу выступление заканчивалось тем, что зрители поднимались на верхнюю ramпу, а исполнители спускались в холл (цит. по: [12, с. 120–121]).

Вторая часть «Сока» была поставлена через месяц в сценическом пространстве театра Барнард-колледжа и представляла собой концептуальное повторение в сжатом виде событий, ранее произошедших в музее, а также репрезентировала идею перехода из одного пространства в другое. Вторая часть содержала многочисленные отсылки к первой и буквально «визуализировала» принцип воспоминаний. Так, при входе в театр располагался ребенок на деревянной лошадке, что вызывало ассоциации с женщиной-наездницей, передвигавшейся по Пятой авеню, о время ожидания зрителями начала первой части перформанса у здания музея Гуггенхайма. Внутри театра перформеры рассказывали о себе и выполняли повседневные действия, вызывая в зрительской памяти отдельные образы первой части.

Наконец, третья часть, осуществленная через неделю, включала выставку фотографий, костюмов и некоторых предметов из первых постановок. В центре своеобразной «памятной» экспозиции размещались большие экраны, на которых

крупным планом транслировались образы главных исполнителей, их перемежали видеозаписи процесса работы над произведением. То есть, на протяжении трёх частей зритель мог наблюдать за художественным процессом перехода в различные перформативные пространства, и на личном опыте мог прочувствовать идею «картирования», заключавшуюся в том, что одно место действия выступало в качестве своеобразного путешественника и хранителя памяти по отношению к другому. Кроме того, произведение концептуально сближало географически удалённые пространства.

Художественные проблемы, затронутые в «Соке» позднее были воплощены в перформансах «План» и «План II» («Blueprint» и «Blueprint II», 1967). Сочинения так же представляют интерес с точки зрения работы автора с восприятием. Зрители здесь располагались за пределами здания таким образом, чтобы наблюдать за событиями через окна. В первом сочинении действия происходили в режиме реального времени, второе представляло собой комбинацию живого движения и видеопроекций, демонстрирующих записи предшествующих событий. В процессе их развёртывания, зрители перемещались в разные удалённые друг от друга пространства. Для активизации метафоры памяти в зрительском воображении второй перформанс был осуществлён месяцем позже. В результате, возникал скрытый – ментальный диалог, в основе которого лежали ассоциации между реально происходящими действиями и событиями, представленными в записи. Похожие идеи были воплощены и в постановке «Судно», где действия разворачивались в лофте на среднем Манхэттене, затем в театральной студии «*Performing Garage*» в Сохо, и на парковке Вустер-стрит.

Наиболее совершенным с точки зрения воплощения принципа сайт-специфичности (привязанности сочинения к определённому месту исполнения) является перформанс для голоса, струнных, деревянных духовых и ударных «Песни вознесения» («*Song of Ascension*», 2008). Сочинение предназначено для исполнения в специально сконструированной для данного события башне *Ann Hamilton's Tower*, которая представляет собой открытое цилиндрическое сооружение, с расположенными внутри двумя спирально закручивающимися лестницами. Конструкция обладает оригинальными акустическими свойствами: её нижняя часть частично погружена в воду, а верхняя целиком открыта, что создаёт эффект резонансной камеры. Звуки в ней «отзываются» от стен и вибрируют. Особенности строения башни определили также исполнительский

состав сочинения, содержащий помимо переносных (буквально тех, с которыми можно без усилий подняться по лестнице) инструментов шумовые орудия, необходимые для создания природных звуковых эффектов.

И конструкция башни, и музыкальная композиция, и пластическое действие призваны создать в сознании зрителей метафору «духовного путешествия к свету» [10, с. 12]. Вознесение к светлomu божественному началу визуализировано путём постоянного восхождения музыкантов по лестнице, буквально уходящей в небо. Звуковые волны, перемещающиеся вдоль бетонного цилиндра здания и выходящие в бесконечное пространство, вызывают иллюзию души, покидающей землю. Исполнение музыкально-хореографической партитуры М. Монк в Башне Э. Хамилтон переключается с трагическими событиями, произошедшими в жизни автора. Сочинение является своего рода памятным посвящением ушедшей из жизни Мике ван Хойек – близкого друга и партнёра композитора. По отношению к «Песням Вознесения» М. Монк в полной мере применимо высказывание знаменитого

скульптора Р. Серра: «переместить работу означает разрушить её» (цит. по: [12, с. 2])<sup>5</sup>.

Таким образом, в основе сайт-специфик перформанса как формы представления лежит принцип взаимосвязи между содержанием работы и пространством её репрезентации. В отличие от академического спектакля, опирающегося на завершённый текст, перформанс представляет художественное событие, его рождение и развитие происходит при непосредственном участии зрителя, который, в свою очередь, может и интерпретировать и ментально конструировать содержание сочинения.

В творчестве М. Монк сложились оригинальные способы воплощения сайт-специфик перформанса в музыкальном театре. В сочинениях, исполнение которых не только привязано к определённому месту, но и связано с ним концептуально, сформировались приёмы воздействия на зрителя, направленные на выстраивание ассоциативных связей между событиями, разворачивающимися в разных пространствах и на акцентирование процесса отображения разновременных событий в памяти.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Британская исследовательница Ф. Вайлке утверждает, что в перформансе существует разная степень сайт-специфичности (привязанности к месту). И отделяет произведения, созданные для традиционной академической сцены, или концертного зала, но исполненные в пространстве, не предусмотренном автором от сочинений которые специально созданы для определённого места и, соответственно связаны с ним концептуально [13].

<sup>2</sup> Фигуры эти, размещаясь в пространстве художественной галереи, отрицали академическое искусство скульптуры и представляли собой скорее абстрактные объёмные объекты, что подчёркивалось их расположением без характерного для скульптуры пьедестала.

<sup>3</sup> Музей современного искусства Соломона и Пегги Гуттенхайм – шедевр современного искусства, был создан идеологом американского функционализма Ф. Л. Райтом. В сооружении выразилось в полной мере его творческое кредо – единство формы и функции. Фасад и интерьер

здания спроектированы в форме спирали. Расположения залов и белый цвет стен были призваны погрузить зрителя в атмосферу искусства, не отвлекая его внимания от созерцания выставленных работ. В музее отсутствуют центральные лестницы, что также является частью замысла: войдя в помещение, зрители должны подняться на лифте, а затем с верхнего этажа спуститься по спиралевидному пандусу и, таким образом рассматривать экспозицию под нужным для художников ракурсом.

<sup>4</sup> «Задача работы состояла в том, чтобы показать ёмкость, в которой находится предмет» – обосновывал свой замысел Д. Бюрен (цит. по: [7, с. 23]).

<sup>5</sup> Приведённое выражение Ричарда Серра является откликом на публичные дебаты, связанные с судьбой его сайт-специфик скульптуры «Наклонная дуга» 1981 и означает, что перемещение такой работы из одного пространства в другое равнозначно её замене.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Голдберг Р.* Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. Пер. с англ. А. Асланян. М.: Ad Marginem Press, 2014. 320 с.
2. *Кисеева Е.* Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4. С. 90–95.
3. *Кисеева Е.* Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 50–55.
4. Минимализм / ART узел. Все о современном искусстве. URL: <http://artuzel.com/content/minimalizm-minimalism>.
5. *Обухова А.* От слова к действию // Перформанс в России. 1910–2010. Картография истории. М.: Garage, 2014. С. 11–14.
6. *Петров В.* Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: автореф. дис. ... д-ра иск. Саратов, 2014. 47 с.
7. *Тейлор Б.* Актуальное искусство 1970–2005. Пер. с англ. Э. Д. Меленевской. М.: SLOVO, 2006. 256 с.
8. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. Пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М: Play&Play: Канон-плюс. 2015. 375 с.
9. *Bear L., Monk M.* Meredith Monk: Invocation / Evocation' in Deborah Jowitt (ed.) Meredith Monk. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. P. 79–93.
10. *Gann K.* Songs of Ascension. CD Liner Notes: ECM Records. 2011.
11. *Jowitt D.* Meredith Monk. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997. 213 p.
12. *Kaye N.* Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. London: Routledge. 2013. 256 p.
13. *Wilkie F.* Mapping the Terrain: a Survey of Site-Specific Performance in Britain // New Theatre Quarterly. 2002. Vol. 18.2. P. 140–160.

REFERENCES

1. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa: ot futurizma do nashih dnei [Performance Art: From Futurism to the Present]: per. s angl. A. Aslanyan. M.: Ad Marginem Press, 2014. 320 p.
2. *Kiseeva E.* Muzykal'no-khoreograficheskij performans kak aktual'naya forma muzykal'nogo teatra [Musical and Choreographic Performance as the Topical Form of the Musical Theatre] // YUzhnoRossijskij muzykal'nyj al'manakh. 2017. Iss. 4. P. 90–95.
3. *Kiseeva E.* Performans kak forma predstavleniya muzykal'no-horeograficheskogo iskusstva vtoroj poloviny XX veka [Multimedia Performance as a Form of Presentation of the Art of Music and Choreography in the Second Half of the 20th Century] // Music Scholarship. 2016. Iss. 3. P. 50–55.
4. Minimalizm [Minimalism] // ART uzel. Vse o sovremennom iskusstve. URL: <http://artuzel.com/content/minimalizm-minimalism>.
5. *Obuhova A.* Ot slova k dejstviyu [From Word to Action] // Performans v Rossii. 1910–2010. Kartografiya istorii [Performance in Russia. 1910–2010. History mapping]. Moscow: Garage, 2014. P. 11–14.
6. *Petrov V.* Instrumental'nyj teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra [Instrumental Theater of the 20th Century: History and Theory]: Synopsis for PhD Thesis. Saratov, 2014. 47p.
7. *Tejlor B.* Aktual'noe iskusstvo 1970–2005 [Contemporary Art: Art Since 1970]. Per. s angl. EH. D. Melenevskoj. M.: SLOVO, 2006. 256 s.
8. *Fisher-Lihte E.* Ehstetika performativnosti [The Aesthetics of the Performative]. Per. s nem. N. Kandinskoj; pod obshch. red. D. V. Trubochkina. M: Play&Play: Kanon-plyus. 2015. 375 p.
9. *Bear L., Monk M.* Meredith Monk: Invocation / Evocation' in Deborah Jowitt (ed.) Meredith Monk. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. P. 79–93.
10. *Gann K.* Songs of Ascension. CD Liner Notes: ECM Records. 2011.
11. *Jowitt D.* Meredith Monk. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997. 213 p.
12. *Kaye N.* Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. London: Routledge. 2013. 256 p.
13. *Wilkie F.* Mapping the Terrain: a Survey of Site-Specific Performance in Britain // New Theatre Quarterly. 2002. Vol. 18.2. P. 140–160.

### САЙТ-СПЕЦИФИК ПЕРФОРМАНС В ТВОРЧЕСТВЕ МЕРЕДИТ МОНК

В статье рассматриваются проблемы обновления музыкального театра, ярко проявившиеся в американской художественной культуре второй половины XX–начала XXI века и связанные с введением в искусство новой формы представления – перформанса. На примере музыкально-театральных сочинений Мередит Монк исследуется оригинальная разновидность перформанса – сайт-специфик. Автор раскрывает особенности его воплощения в области музыкальной композиции, и, исследуя музыкально-театральные работы М. Монк в контексте других искусств, доказывает, что сочинения эти опираются на эстетические принципы, сформулированные нью-йоркскими художниками концептуалистами и минималистами. В статье обосновывается определение перформанса (и, соответственно, сайт-специфик перформанса) как формы представления, альтернативной академическому

музыкально-театральному спектаклю. Обозначаются его характерные, отличные от спектакля свойства. Особое внимание в исследовании уделено изучению проблемы поиска композитором оригинальных приёмов воздействия на зрителя. Автор приходит к выводу о том, что в своих сочинениях М. Монк погружает зрителя в специально смоделированное художественное пространство, которое наталкивает зрительское сознание на ментальное конструирование смысла работы. Применённый в сайт-специфик перформансах авторский приём «картирования» (термин М. Монк) способствует активизации процесса отображения в памяти кажущихся разрозненными событий и установлению между ними концептуальных связей.

*Ключевые слова:* современный музыкальный театр, сайт-специфик перформанс, Мередит Монк

### SITE-SPECIFIC PERFORMANCE IN CREATIVE WORK OF MEREDITH MONK

The article discusses issues in the renewal of musical theater that are vividly manifested in the American artistic culture of the second half of the 20th - early 21st century and associated with the introduction to the art of a new form of representation - performance. On the example of musical and theatrical compositions by Meredith Monk, an original type of performance is explored – site-specific. The author reveals the features of his embodiment in the field of musical composition, and, exploring the musical and theatrical works of M. Monk in the context of other arts, proves that these works are based on aesthetic principles formulated by New York conceptualists and minimalists. The article is justified the definition of performance (and, accordingly, the site-specific performance) as a form of presentation, an alternative to

academic musical and theatrical performance. Its characteristic, different from the performance properties are indicated. Particular attention is paid to the study of the problem of searching by the composer for original methods of influencing the viewer. The author comes to the conclusion that in M. Monk's compositions immerses the viewer in a specially modeled artistic space, which pushes the viewer's consciousness to the mental construction of the meaning of work. The author's "mapping" technique used in site-specific performances (M. Monk's term) contributes to activating the process of mapping seemingly scattered events into memory and establishing conceptual links between them.

*Keywords:* modern musical theater, site-specific performance, Meredith Monk

**Кисеев Василий Юрьевич**

заведующий студией звукозаписи

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: studiocons@mail.ru

**Vasilii Yu. Kiseyev**

Head of the Recording studio,

Rachmaninov Rostov State Conservatory,

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: studiocons@mail.ru

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

## MUSIC EDUCATION

DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14008

М. А. ФУКСМАН

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

### КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ СОЧИНЕНИЙ СТУДЕНТА-КОМПОЗИТОРА В КОНТЕКСТЕ ЕГО УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Для определения критериев оценки сочинений студента-композитора можно применить различные подходы, связанные с определёнными исследовательскими установками. В настоящей статье применяется подход, описывающий работу студента-композитора как *деятельность*, протекающую в определённой системе.

В литературе по вопросам философии и психологии существуют различные подходы к описанию того, что есть деятельность. Например, в важной для научного сообщества теории деятельности А. Леонтьева<sup>1</sup> деятельность рассматривается в своём родовом качестве – как общественно-исторический процесс. В этом ключе мыслит и В. Слободчиков, одно из определений которого связано с леонтьевской традицией: «деятельность — всеобщий способ отношения сообщества людей к условиям своей жизни <...>, всеобщая форма практики во всей её культурно-исторической развёрстке» [5, с. 49].

Леонтьев и его последователи рассматривали различные аспекты деятельности. Например, у индивидуальной деятельности выделялись предметное содержание (потребность, мотив, цель, задачи, условия), структура (деятельность, действия, операции), динамика деятельности (или взаимный переход элементов между группами предметного содержания). В настоящей статье мы рассмотрим указанные аспекты деятельности студента-композитора, одним из результатов которой служит написание музыкальных произведений.

Предметное содержание индивидуальной деятельности вообще охватывает ту сферу, в которой человеческие потребности опредмечиваются в конкретных условиях в мотивы деятельности, реализуемые и зачастую осознаваемые действующим субъектом в форме целей

и задач деятельности. Выделим *потребности*, существенные для профессионального и социального облика студента-композитора. По типу содержания их условно можно разделить на следующие группы: этические, эстетические, педагогические, когнитивные, коммуникативные. В ряду этических потребностей: стремление к добру, противодействие злу, борьба за справедливость, поиски смысла жизни, движение к счастью, стремление к осознанию и выполнению персонального долга, потребность в сохранении чести и достоинства, преодоление чувства стыда и вины. Среди эстетических потребностей – переживание прекрасного, персональное и разделённое с другими людьми; потребность в творчестве; построение собственной жизни по законам красоты; потребность в ощущении единства с Универсумом; потребность в упорядочении и симметрии собственной жизни. К когнитивным относятся потребности в поиске истины, потребность в получении, структурировании и передаче информации, в самопознании, в ощущении собственной компетентности в значимых сферах социальной жизни, потребности в понимании, умении, исследовании, игре. В числе педагогических потребностей<sup>2</sup> упомянем потребность в получении и усвоении знаний, потребность в передаче культурного опыта, потребность в саморазвитии, потребность в структурировании персонального участия в педагогических отношениях, потребность в положительной оценке собственной педагогической деятельности (в функциях учителя и ученика). Область коммуникативных потребностей включает потребность в общении (приёме и передаче информации, взаимопонимании, балансе интересов участников общения, вовлечение знаковой коммуникации в предметную деятельность человека), потребность во включении в конкретные комму-

никативные ситуации (взаимное обнаружение и выполнение коммуникативных намерений участников общения, достижение взаимопонимания и взаимодействия).

Представляют интерес и *мотивы деятельности*. А. Леонтьев указывает, что «предмет деятельности есть её действительный мотив» [2, с. 48]. Вышеуказанные потребности конкретизируются у отдельно взятого человека в системе персональных мотивов, связанных с конкретными предметами. Для нас представляют особенный интерес мотивы, связанные с созданием музыкального произведения композитором. Примеры таких мотивов из различных сфер: воплощение собственных представлений о прекрасном (эстетический мотив), справедливая оценка качества работы соучениками и педагогами (этический мотив), успешное выполнение учебной задачи (педагогический мотив), выражение персонального мировоззрения (когнитивный мотив), собственная переработка культурного наследия человечества, совместное переживание музыкальных и эмоций и мыслей (коммуникативные мотивы).

*Условия деятельности* студента-композитора таковы, что собственно профессионально-учебная деятельность студента-композитора проходит в пересечении различных социальных сред. Основные из них – система общественного образования (в том числе музыкального), система музыкальных организаций (концертных, торговых, издательских и др.), информационная инфраструктура. К этим объективно заданным внешним условиям отдельный студент адаптируется, распределяя персональные временные, пространственные, материальные, ментальные, эмоциональные ресурсы.

*Цель деятельности* человека можно определить как «идеальный или реальный предмет сознательного или бессознательного стремления субъекта; финальный результат, на который преднамеренно направлен процесс» [1, с. 317]. В то время как мотив деятельности является психофизиологическим состоянием, организатором активности личности, цель предстаёт как персональный образ некоторого предмета, состояния. Цели человека организованы в иерархическую систему.

Цель педагогической деятельности студента-композитора в одном из нормативных документов Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова определяется как «всестороннее формирование и воспитание высокопрофессионального композитора как личности и художника, обладающего высокой культурой, способного достойно развивать богатейшие художественные традиции отечествен-

ной и мировой музыки, раскрывая и воплощая в своеобразии индивидуального творчества вечные законы искусства»<sup>3</sup>. В соотношении с этой общей целью деятельность студента-композитора включает множество частных целей, в том числе и связанных с созданием конкретного сочинения.

*Задачи деятельности* студента-композитора связаны с движением к его целям. В том же документе задачи описываются в связи с формированием профессиональных компетенций. Среди них – овладение такими способностями, как создание произведений в различных стилях и жанрах, построение музыкальной драматургии и композиции произведения, сочинение с применением современных технических средств, нотация произведения, увлечённой работы и критической оценки процесса и результатов собственной деятельности (компетенции излагаются в кратком пересказе).

В свете предыдущих рассуждений мы предлагаем следующее определение. *Деятельность – целостная система организации общественного бытия субъектов человеческой истории (человечества в целом, групп людей, отдельного человека), выражающаяся как целесообразная активность указанных субъектов в вещественно-социальной среде, направленная на некоторые предметы<sup>4</sup> данной среды, преобразующая определёнными способами предметы, среду и самих субъектов.*

А. Леонтьев в своей работе «Деятельность. Сознание. Личность» рассматривает деятельность как определённую структуру. По форме деятельность рассматривается как внешняя и внутренняя. По операционной сущности деятельность вообще выступает как одновременное сосуществование и смена во времени различных частных деятельностей. Последние, в свою очередь, состоят из действий. Согласно Леонтьеву, действие – составляющая отдельной человеческой деятельности, «процесс, подчинённый сознательной цели» [2, с. 49]. В то время, как действия связаны с целями, операции, или «способы осуществления действия» [2, с. 51] связываются с условиями деятельности.

Условно функции субъектов в деятельности можно обозначить так: агент, контрагент, менеджер. Агент осуществляет активное действие, направленное, среди прочего, на контрагента. Контрагент принимает на себя активное действие агента, посылая тому обратную связь. Менеджер организует взаимодействие агента и контрагента. В случае учебной деятельности часто в качестве её агента рассматривается педагог, контрагента – учащийся, менеджер – сотрудник социального образовательного института.

В рамках такой интерпретации деятельности существует механизм оценки её результатов.

Этот механизм опирается на систему критериев. Критерий здесь понимается в интерпретации Д. Ушакова как «признак, на основании которого производится оценка, определение, классификация чего-нибудь, мерило» [6]. В соответствии с темой настоящей статьи мы рассматриваем преимущественно деятельность ученика (учащегося).

Оценка деятельности происходит в связи с осознанием её смысла действующими субъектами, в нашем случае – учениками и учителями. Это осознание связано со специфическим видом познавательной деятельности человека, который мы далее будем именовать *атрибуцией*. Это слово используется в работе в специальном значении, связанном не столько с традициями научного словоупотребления, сколько непосредственно с этимологией. Существительное *atributio* производно от глагола *attribuere*, что значит «приписывать».

Именно, *атрибуцией* (атрибутирующей деятельностью) мы будем называть *деятельность мыслящего человека, в ходе которой он в связи со своими актуальными потребностями представляет (интерпретирует, наделяет значениями) предметы, явления действительности в системе определенных свойств, качеств, признаков*.

С онтологической стороны каждое свойство, качество, признак присуще субстанции как таковой; оно есть атрибут – «предикат (качество, признак) субстанции, достаточный для ее идентификации (узнавания, распознавания) и необходимый для ее существования» [3, с. 202].

С гносеологической стороны таковые свойства будем именовать атрибуционными топосами, или кратко – топосами.

Атрибуция тесно связана с мотивационной сферой личности. Согласно мнению психолога А. Маслоу, потребности человека организованы в иерархическую систему (т. н. «пирамиду потребностей»). Её элементы в движении снизу вверх: естественные потребности, потребности в безопасности, потребность в любви, потребность в уважении, потребность в познании, эстетические потребности, потребность в самоактуализации. Представляется, что для студента творческой специализации (например, композиция) удовлетворение потребностей в познании, самоактуализации, создании эстетического объекта является важным, возможно – решающим условием психологически полноценного профессионального самоопределения.

Представим то, как происходит оценка результатов деятельности ученика, следующим схематическим образом. *Учитель в рамках принятых в учебной деятельности систем атрибуции оценивает продукт таковой деятельности учени-*

*ка, протекающей в некоторый период времени. Эта оценка описывает наличную деятельность в перспективе желательной эволюции как объективируемых свойств продукта, так и предполагаемо экстерииоризированных в продукте личностных качеств и профессиональных знаний, умений, навыков ученика в учебном процессе. Мера соответствия деятельности желательной эволюции рассматривается во многом как функция (зависимая величина) от количества и качества этой деятельности. Критерии оценки этой деятельности – признаки, по которым описывается мера соответствия целесообразно ожидаемых и реализуемых в деятельности целостных объективационных «портретов» как продукта, так и производящего такой продукт ученика.*

Прокомментируем указанное представление. Атрибуция неразрывно связана с мотивацией поведения человека, в связи с которой действительность избирательно отражается в фигурно-фоновых структурах. При этом атрибутируемые предметам, процессам, явлениям действительности свойства выражают направления человеческой мотивации, «фигуры» познавательного процесса. Субъектами учебно-деятельностной атрибуции являются учитель и ученик. Причём предполагается, что в процессе их совместной учебной деятельности системы атрибуции учителя и ученика приобретают всё больше общих черт – так, среди прочего, проявляется научение. Среди объектов, которым атрибутируются свойства, можно выделить, с одной стороны, продукты учебной деятельности ученика, а с другой – его психические свойства, процессы, в результате действия которых эти продукты порождены. С *атрибуцией* можно связать следующие критерии оценки учебной деятельности ученика.

1. Достаточно высокая степень соответствия систем атрибуции ученика и обучающей среды (высказывания педагогов, научная литература, музыкальные произведения);
2. Активность атрибуционной деятельности ученика;
3. Гибкость, изменчивость и многоплановость атрибуционной деятельности ученика в приспособлении её к изменяющейся учебной практике;
4. Высокая степень осознания учеником собственной атрибуционной деятельности;
5. Высокая степень гармоничности в соответствии учебной и общей («жизненной») систем атрибуции.

*Экстериоризация*, рассмотренная в широком смысле – процесс выражения внутреннего во внешнем. В учебной деятельности студента-композитора одна из сторон экстериоризации – проявления свойств и деятельности психики

ученика в продуктах его деятельности. Педагог в ходе коммуникации с учеником ретроспективно восстанавливает, интерпретирует такую экстерииоризацию, неизвестный (полностью или частично) компонент которой – психическая деятельность ученика. Экстерииоризация в значительной степени определяется предшествующей интерииоризацией – усвоение индивидом форм предметного и социального действия в виде образов, то есть умственных действий и плана сознания вообще. С *экстерииоризацией* можно связать следующие критерии оценки учебной деятельности ученика:

1. Степень полноты и гибкости перевода психических свойств и процессов ученика в ходе учебной деятельности в их предметное воплощение, в частном случае – сочинённое музыкальное произведение;
2. Скорость экстерииоризации в целом и её составляющих (генерация внутренних состояний, производство предметов деятельности);
3. Степень сбалансированности в сочетании различных компонентов экстерииоризации (рационального и эмоционального, преднамеренного и непреднамеренного, знания неявного и явного);
4. Степень свободы, сбалансированности в перетекании творческой энергии учащегося в процессах экстерииоризации и интерииоризации.

Представим *структуру деятельности студента-композитора по сочинению музыкального произведения* (для примера – без текста). Будем различать виды деятельности по различным признакам.

По типу атрибуции выделим следующие виды деятельности: педагогическую, эстетическую, этическую, коммуникативную, когнитивную.

По фокусировке на предмете деятельности выделим её виды: основную профессиональную (непосредственно связанную с созданием конкретного сочинения), и контекстно-обеспечивающую профессиональную (косвенно подготавливающую условия для создания конкретного сочинения<sup>3</sup>).

Одно действие в рамках контекстно-обеспечивающей деятельности – создание информационной инфраструктуры, своего рода персонального профессионального тезауруса. Операции в составе данного действия: поиск профессиональной информации, селекция информации для проработки, изучение выбранных историко-теоретических источников, ознакомление с музыкальными произведениями (слушание /

просмотр «живых» исполнений и записей исполнений, просмотр нот), анализ музыкальных произведений. Другое из действий – выделение информационного субполя для создания конкретного сочинения. Операции в составе данного действия: выбор модели (группы музыкальных произведений других авторов) для творческого воплощения в своём сочинении, выбор культурного и/или природного концепта-прообраза для художественного воплощения его в пьесе, постановка (самому себе) технического задания. Возможные варианты такого задания: определённая техника композиции, жанр, инструментальный состав, особенный способ художественной коммуникации (если он планируется).

В основную профессиональную деятельность входят такие действия как организация плана содержания и выражения в предполагаемом произведении, фиксация текста произведения (если он есть), звуковая реализация произведения. Указанные действия совершаются посредством разнообразных операций.

Так организация плана содержания в произведении подразумевает следующие операции: выработка концепта, разработка каркаса драматургии, детализированное воплощение образов. Организация плана выражения включает такие операции: конкретизация жанровых условий, состава исполнителей; селекция и разработка материала с разными типами атрибуции (мелодико-тематического, звуковысотного, фактурного, тембрового и др.); схематическое оформление композиции<sup>6</sup>. Фиксация текста произведения предполагает такие операции, как написание текстовых эскизов-описаний, создание символьных схем (с использованием букв, чисел и других знаков), оформление нотных эскизов, в отдельных случаях – создание и редактирование MIDI-файлов. Звуковая реализация произведения воплощается в следующих операциях: выучивание исполнения произведения самостоятельно или с другими исполнителями, публичное исполнение, создание фонограммы, при необходимости – конструирование / препарирование инструментов, организация специфических звуковых сред с применением электронного оборудования.

*Система критериев для оценки качества произведения студента-композитора*, с одной стороны, содержательно вытекает из особенностей его деятельности студента. С другой стороны, эта система обладает известной формальной автономностью как собственно критериальное образование. Мы используем некоторые идеи теории важности критериев в самом общем виде, не привлекая её математического аппарата. Например, некоторые основные представления

В. В. Подиновского, изложенные в его трудах<sup>7</sup>, мы в самом общем виде адаптируем для настоящей работы.

Пусть ставится задача оптимизации деятельности студента-композитора по сочинению произведений. Предполагается, что существуют множество различных вариантов осуществления этой деятельности  $V$ . Эффективность этой деятельности оценивается лицом, принимающим решения (ЛПР) – обычно это педагог(и), иногда – исполнители и представители музыкальных организаций. Для оценки каждого из вариантов  $V$  используются критерии  $K_1, \dots, K_m$ , по каждому из которых вариант получает оценки  $K_1(V), \dots, K_m(V)$ . Предполагается, что эти оценки в принципе выразимы числом, но конкретно способ такого исчисления в данной статье не рассматривается. Совокупность таких оценок даёт вектор, называемый векторной оценкой варианта. Неодинаковая важность критериев учитывается с помощью коэффициентов  $\alpha_1, \dots, \alpha_m$  для критериев  $K_1, \dots, K_m$  соответственно. Один из способов оценки вариантов состоит в создании интегрального критерия  $\Phi = \alpha_1 K_1 + \alpha_2 K_2 + \dots + \alpha_m K_m$ . Для удобства вычисления оценок и интерпретации их желательно все критерии привести к безразмерному виду. Правда, Подиновский показывает, что этот распространённый практический способ может привести к неверным рекомендациям и предлагает более строгую и тонкую технику интерпретации и вычислений.

Разумеется, музыкальная педагогика не обладает ни эмпирическим материалом, ни методами его численной интерпретации, необходимыми для построения практически ценной

системы, содержащей критерии оценки. Кроме того, принципиально неустраним субъективизм предпочтений ЛПР. Однако набор переменных величин (множество вариантов, критерии, оценки по критериям, коэффициенты важности различных критериев) дают понятийный аппарат, небесполезный для музыкальной педагогики.

Эволюция некоторой системы, например, развитие студента-композитора, предполагает её изменения, преобразования во времени. В эволюции можно выделить этапы, а в них – фазы: начальное состояние, промежуточные состояния, конечное состояние. Состояния системы оцениваются в перспективе движения к целям разного масштабного ранга, условно: прогресс – движение к цели, застой, регресс – движение от цели. Характеристики эволюции: скорость, текущее направление, общая траектория. С эволюцией можно связать следующие критерии оценки учебной деятельности ученика.

1. Достаточно высокая степень соответствия между направлением реальной эволюции ученика и направлением желательной эволюции (по текущему направлению и по общей траектории);
2. Достаточно высокая скорость эволюции в абсолютном выражении (количество времени на прохождение определённого этапа эволюции) и относительном выражении (количественные соотношения периодов прогресса, застоя, регресса);
3. Достаточно высокая степень контроля над процессом эволюции (связанная со степенью её осознания) и со стороны ученика, и со стороны педагога.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См., например, книгу А. Леонтьева [2].

<sup>2</sup> Можно предположить, что педагогические потребности входят в группу когнитивных в качестве относительно самостоятельной части.

<sup>3</sup> См. Учебно-методический комплекс дисциплины «Сочинение» базовой части профессионального цикла ФГОС ВПО. Направление подготовки 072801.65 (53.05.06) «Композиция». Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. С. 8.

<sup>4</sup> Здесь слово «предмет» понимается в смысле «материально выраженная сущность

(физической или социальной природы), принимающая на себя деятельность субъектов». Предметами деятельности могут быть и вещи, и люди (социальные группы).

<sup>5</sup> Рассматривается только «ближний круг» деятельности композитора.

<sup>6</sup> В том числе, как своеобразного замкнутого пространства, которое будет в процессе сочинения «наполняться» звуковыми объектами, выступающими в качестве структурных элементов музыкальной композиции.

<sup>7</sup> См., например, [4].

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Доброхотов А.* Цель // Новая философская энциклопедия. В 4-х томах. М.: Мысль, 2010. Том 4. С. 317–319.
2. *Леонтьев А.* Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1975. 352 с.
3. *Новосёлов М.* Атрибут // Новая философская энциклопедия. В 4-х томах. М.: Мысль, 2010. Т. 1. С. 202.
4. *Подиновский В.* Введение в теорию важности критериев в многокритериальных задачах принятия решения. М.: Физматлит, 2007. 64 с.
5. *Слободчиков В.* Деятельность как антропологическая категория // Вопросы философии. 2001. № 3. С. 48–57.
6. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. институт «Сов. энциклопедия»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940. (4 т.). Критерий. URL: [https://biblioclub.ru/?page=dict&dict\\_id=117](https://biblioclub.ru/?page=dict&dict_id=117).

## REFERENCES

1. *Dobrohotov A.* Cel' [Aim] // Novaya filosofskaya enciklopediya. In 4 vol. Moscow: Mysl Press, 2010. P. 317–319.
2. *Leont'ev A.* Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost' [Activity. Consciousness. Personality]. M.: Politizdat Press, 1975. 352 p.
3. *Novosyolov M.* Atribut // Novaya filosofskaya enciklopediya. In 4 vol. Moscow: Mysl Press, 2010. Vol. 1. P. 202.
4. *Podinovskij V.* Vvedenie v teoriyu vazhnosti kriteriev v mnogokriterial'nyh zadachah prinyatiya resheniya [Introduction to the theory of the importance of criteria in multicriteria decision making problems]. Moscow: Fizmatlit Press, 2007. 64 p.
5. *Slobodchikov V.* Deyatel'nost' kak antropologicheskaya kategoriya [Activity as an anthropological category] // Voprosy filosofii. 2001. № 3. P. 48–57.
6. *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* / Pod red. D. N. Ushakova [Explanatory Dictionary of the Russian language] / Ed. by D. N. Ushakov / Kriteriy [Criterion]. URL: [https://biblioclub.ru/?page=dict&dict\\_id=117](https://biblioclub.ru/?page=dict&dict_id=117).

## КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ СОЧИНЕНИЙ СТУДЕНТА-КОМПОЗИТОРА В КОНТЕКСТЕ ЕГО УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Статья посвящена критериям оценки сочинений студента композитора. В ней принимается авторское понятие деятельности, трактуемой в различных аспектах. Рассматриваются различные виды, предметное содержание, структура и динамика индивидуальной деятельности студента-композитора. Автор фокусирует внимание на результате и условиях профессионально-учебной деятельности, которая проходит в пересечении различных социальных сред. В числе основных называются система общественного образования, система музыкальных организаций и информационная инфраструктура. По операционной сущности эта деятельность студента связывается в своих целях с действиями, а в своих условиях – с операциями. Деятельность студента рассматривается в определённой субъектной среде. Условно позиции субъектов данной среды

в их отношении к разделению функций в деятельности автор обозначает как агент, контрагент, менеджер. Деятельность студента связывается с процессом формирования, осознания и удовлетворения его потребностей. Выделяются этические, эстетические, педагогические, когнитивные, коммуникативные потребности, существенные для профессионального и социального облика студента-композитора. Осознание студентом своей деятельности связывается с явлениями атрибуции и экстерниоризации. В связи с указанными аспектами предлагаются различные критерии оценки сочинений студента в контексте его деятельности.

*Ключевые слова:* деятельность, структура деятельности, критерий, атрибуция, студент-композитор

THE CRITERIA FOR ASSESSING MUSIC COMPOSITIONS  
OF THE STUDENTS-COMPOSERS  
IN THE CONTEXT OF THEIR LEARNING ACTIVITIES

The article is devoted to the criteria for assessing the works of a student composer. It adopts the author's concept of activity, interpreted in various aspects. Different types, subject content, structure and dynamics of individual activities of a student-composer are considered. The author focuses on the result and conditions of professional and educational activities, which take place at the intersection of various social environments. The main ones are the public education system, the system of music organizations and the information infrastructure. This activity of the student, according to its operating entity, is associated in its purposes with actions, and in its conditions – with operations. Student's activity is considered in a particular subject environment. Conventionally, the author refers to the position of

the subjects of this environment in their attitude to the division of functions in the activities as an agent, counterparty, manager. The activity of the student is associated with the process of formation, awareness and satisfaction of his needs. The ethical, aesthetic, pedagogical, cognitive, and communicative needs essential to the professional and social appearance of the student-composer are highlighted. The student's awareness of his activity is associated with attribution and exteriorization. In connection with these aspects, various criteria for assessing student's compositions in the context of his activities are proposed.

*Key words:* activity, activity structure, criterion, attribution, student-composer.

**Фуксман Михаил Адольфович**

кандидат искусствоведения, доцент

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

*e-mail:* mfuchsmann@mail.ru

**Michael A. Fuchsmann**

PhD in Musicology, Assistant Professor  
Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

*e-mail:* mfuchsmann@mail.ru



Ю. Б. МАШИН

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

## ИЗ ИСТОРИИ ЮЖНО-РОССИЙСКОГО КОНКУРСА ДИРИЖЁРОВ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (К ПРОБЛЕМЕ ДИРИЖЁРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ)



**В** 2005 году в российском музыкальном образовании произошли события, которые сильно повлияли на всю систему подготовки дирижёров в музыкальных училищах. С введением новых образовательных стандартов количество часов по дисциплине «Дирижирование» было резко сокращено, государственный экзамен отменён и, как следствие, ликвидирована выпускная квалификация «Дирижёр оркестра русских народных инструментов». Сама дисциплина была насильственно переведена в ранг второстепенных и, в определённой мере, стала быстро терять привлекательность для большого числа студентов вузов. Именно в этот тяжёлый период Южно-Российский конкурс дирижёров сыграл значительную роль в деле пропаганды дирижёрской профессии и повышения её престижа в среде молодых музыкантов.

I-й конкурс дирижёров оркестра русских народных инструментов для учащихся музыкальных училищ был организован в 1997 году по инициативе кафедры народных инструментов РГК им. С. В. Рахманинова под руководством зав. кафедрой Л. В. Варавиной. Членами жюри в разное время были преподаватели кафедры народных инструментов: Л. В. Варавина, К. Д. Хурдаян, О. В. Зубченко, Ю. Б. Машин, Г. Ю. Толстенко. Некоторые участники конкурса после окончания училища поступали в консерваторию и продолжали своё обучение в классах дирижирования преподавателей кафедры.

В то время предмет «Дирижирование» для учащихся училищ и студентов вузов был обязательным. Многочисленные оркестры русских народных инструментов в музыкальных школах и дворцах культуры, училищах и консерваториях нуждались в руководителях, и существующая в стране система подготовки кадров обеспечивала эти коллективы профессиональными специалистами. Всеобщее дирижёрское образование для исполнителей на русских народных инструментах было вполне обосновано, поскольку все вышеупомянутые инструменты являются оркестровыми, а воспитание оркестрового музыканта есть важнейшая цель всей системы образования

музыкантов-народников. «Оркестровый человек, – по словам дирижёра Марка Горенштейна, – это особая профессия» [4]. Однако стать профессиональным оркестрантом, способным в полной мере понимать требования дирижёра оркестра, можно лишь приобретя собственный опыт в постижении основ дирижёрского мастерства. Курс дирижирования, как обязательный предмет в подготовке исполнителя-народника, позволял на практике изучить лучшие образцы мировой музыкальной культуры, расширить кругозор учащихся, поднимая их на более высокий профессиональный уровень, соответствующий современному образу исполнителя. «В современной музыке для оркестра народных инструментов, – писала И. Д. Дунаева, – стали использоваться необычные средства композиторского письма... Поэтому подготовка высококвалифицированного руководителя оркестра ... осуществлялось на базе широкого общего музыкального образования» [3, с. 79].

Южно-Российский конкурс молодых дирижёров охватывал все музыкальные училища Юга России. Он проходил раз в два-три года, ставя своей целью выявление талантливых учащихся, проявляющих интерес к дирижёрской профессии. Поскольку до 2005 года курс дирижирования завершался государственным экзаменом, то преподаватели и руководство училищ были заинтересованы как в постоянной качественной подготовке конкурсантов, так и в положительных конечных результатах. Хотя и тогда проблем было предостаточно. В 1986 году Ю. Е. Гуров писал: «В деле подготовки дирижёров оркестра русских народных инструментов достигнуто уже немало, но, вместе с тем, здесь, как и в любой другой, сравнительно молодой отрасли, имеется множество нерешённых проблем. Это и недостаточная теоретическая подготовка, проблема репертуара, небольшой объём практики работы с оркестром и многое другое...» [2, с. 104].

По положению конкурса участник готовил одно произведение, которое дирижировал в первом туре в сопровождении двух роялей, а во втором туре – с оркестром консерватории. Обязательным условием было исполнение му-

зыкального произведения в собственной инструментровке. Последнее служило активным стимулом для преподавателя по дисциплине, с одной стороны, а с другой – являлось крайне важным фактором в общем образовании дирижёра, так как оркестр русских народных инструментов всегда испытывал дефицит репертуара, дающего возможность наиболее полно раскрывать богатейшие возможности оркестра.

Со временем стало ясно, что не все произведения, представленные на конкурс, соответствуют тем стиливым и художественным критериям, которые предъявлялись членами жюри. Появление различных эстрадных и псевдоджазовых обработок, неуместных в формате данного конкурса, потребовало изменений в Положении о конкурсе – к произведению по выбору конкурсантов было добавлено обязательное произведение. В разные годы в обязательный список входили: «Посиделки» А. Кусякова, «Экзотический танец» С. Скотта в инструментровке преподавателя кафедры Г. Ю. Толстенко, а также «Грустная плясовая» Э. Денисова и «В подражание Альбенису» Р. Щедрина в инструментровке преподавателя РУИ О. А. Машиной. Включение данных сочинений в обязательную программу позволило расширить репертуарные границы конкурса лучшими образцами советской музыки и дать направление участникам и их преподавателям в творческом репертуарном поиске.

В одном из конкурсов (VI-й) жюри посчитало возможным внести ещё одно изменение в Положение и предложило провести практический обмен опытом: к работе с оркестром были приглашены сами педагоги участников состязания. Большинство преподавателей восприняло новшество с большим интересом. Самыми яркими в заключительном концерте стали выступления О. Машиной (г. Ростов-на-Дону), Ю. Кисеева (г. Таганрог), Н. Беляевой (г. Новороссийск), где в союзе с лауреатами педагоги продемонстрировали как своё профессиональное мастерство, так и оригинальные оркестровки.

В 2006 году в РТК им. С. В. Рахманинова произошло знаковое событие: по инициативе ректора консерватории профессора А. С. Данилова и народного артиста СССР профессора С. А. Когана была создана кафедра оркестрового и оперно-симфонического дирижирования, которую и возглавил С. А. Коган. В условиях перехода высшего музыкального образования к новым стандартам кафедра оркестрового дирижирования должна была решать возникшие проблемы дирижёрского образования на Юге России. И роль дирижёрского конкурса в сложившейся ситуации была весьма значительна.

Новые реалии педагогического процесса показали всю сложность и неоднозначность учебных реформ. То, что на бумаге чиновникам казалось усовершенствованием, на деле обернулось разрушением сложившихся традиций всего дирижёрского образования. Система подготовки дирижёров в несколько этапов создавалась десятилетиями. Появившаяся в консерватории новая специальность «Дирижёр оркестра русских народных инструментов» оказалась без должной поддержки со стороны начального этапа обучения в училищах. И как результат – недостаток абитуриентов в вузах. А введение второго высшего образования на коммерческой основе отсекало возможность получения новой специальности у значительной части опытных музыкантов.

Сегодня образовательный процесс постепенно реанимируется. И все это благодаря неустанной деятельности преподавателей-энтузиастов, в сложных условиях находящих талантливых молодых музыкантов и работающих с ними по данному направлению подготовки.

Новые исторические условия заставили и организаторов конкурса адаптировать Положение о конкурсе к изменившейся ситуации. VIII-й конкурс 2017 года убедительно доказал необходимость гибкого подхода к организации всех конкурсных мероприятий. Во-первых, учитывая сложность финансирования проезда участников и, приняв во внимание возможности современных интернет-технологий, было решено проводить I-й тур по видеозаписям. Это значительно расширило количество участников и дало им большую свободу в выборе конкурсных произведений. Во-вторых, была добавлена вторая категория конкурсантов, и к учащимся училищ и колледжей присоединились студенты, магистры и аспиранты вузов. И, в-третьих, конкурсантам, прошедшим во второй тур, для работы с оркестром консерватории было предложено выбрать пьесу по жребию из списка обязательных произведений, который они получили за два месяца до начала второго тура. VIII-й конкурс прошёл динамично, показав, что изменения в Положении и репертуаре принесли свои плоды. Расширилась и география конкурса: были представлены не только учебные заведения Юга России (Ростов на Дону, Краснодар, Таганрог, Майкоп, Шахты, Минеральные Воды, Новороссийск), но и других регионов (Москва, Казань, Белгород). Список конкурсных произведений был составлен из сочинений советских композиторов: Д. Шостаковича, Г. Фрида, М. Матвеева, П. Триодина, музыка которых принадлежит золотому репертуарному фонду оркестра русских народных инструментов. Впоследствии лауреаты

младшей возрастной категории конкурса стали студентами консерваторий и успешно продолжили своё обучение. Лауреаты старшей возрастной категории работают дирижёрами в различных городах России (Ростове-на-Дону, Москве, Казани, Белгороде).

Однако конкурс обнажил и ряд проблем, существующих сегодня в учебном процессе. В первую очередь, это равнодушие педагогов многих учебных заведений к дирижёрскому образованию, частью которого является конкурс дирижёров. Можно сослаться на объективные причины – это отсутствие государственного экзамена и малое количество часов. И всё же многое зависит от работы конкретных людей. Часто инертность и нежелание преподавателей прилагать усилия в этом вопросе объясняются отсутствием поддержки и понимания со стороны коллег. В условиях «лауреатомании» в инструментальном исполнении педагога-дирижёры сталкиваются с активным нежеланием педагогов-инструменталистов тратить время своих учеников на что-либо ещё кроме специальности. Хотя сами они в своё время получили весь дирижёрский образовательный комплекс и в музыкальном училище, и в консерватории. Естественно, что под таким прессингом и в условиях однобокого музыкального воспитания, учащиеся 16-17 лет неохотно занимаются дирижированием. Конечно, участие в конкурсе дирижёров ещё не гарантия того, что студент станет дирижёром. Но даже мимолётное прикосновение к этой профессии, несомненно, оставит большой след в его памяти, повлияв на общее музыкальное образование и будущую карьеру. Энтузиастами в этой ситуации продолжают оставаться коллективы Ростовского и Краснодарского колледжей искусств, планомерно готовящих своих учеников для участия в конкурсе.

Сегодня регион участников состязания дирижёров расширился до масштабов всей страны, и конкурс получил статус I-ого Всероссийского (IX-ого Южно-Российского) открытого конкурса дирижёров оркестра русских народных инструментов. К двум категориям молодых дирижёров

добавлена третья: «без возрастных ограничений». Организаторы надеются, что конкурс будет интересен не только учащимся музыкальных колледжей, студентам вузов, но и их преподавателям, а также практикующим дирижёрам оркестра русских народных инструментов.

Как каждый растущий организм, оркестр русских народных инструментов (его второе название «русский оркестр») прошёл несколько этапов в своём развитии. В начале XXI-го века закончился начальный «детский» период его жизни с характерным желанием всё узнать и попробовать. На смену эпохи самодеятельных коллективов с их пёстрой программой пришёл этап профессионализма с большим количеством русских оркестров во многих филармониях страны. Технические и художественные возможности русского оркестра сделали доступными для исполнения все известные стили, направления и жанры оркестровой музыки. Однако на всём протяжении истории оркестра народных инструментов важнейшей проблемой оставался репертуар. Любой перекосяк в этом направлении вредит как имиджу дирижёра, так и профессиональной репутации оркестра. «Проблема развития репертуара, – отмечает Ю. Н. Шишаков, – всегда была и будет актуальной, ибо репертуар является проводником идей, которые, в конечном счете, определяют основу существования данного вида искусства» [5, с. 7]. Формат I-ого Всероссийского конкурса предполагает академическое направление, как единственно возможное для эволюции оркестра от первых шагов любительского ансамбля к профессиональному концертному коллективу, способному успешно решать самые высокие художественные задачи в контексте современной российской музыкальной культуры. «Формы социального бытования музыки, одной из которых является оркестр русских народных инструментов, – пишет В. Д. Биберган, – должны отражать наше время, и, следовательно, современную духовную жизнь человека, иначе эти формы окажутся устаревшими, искусственными, не отвечающими запросам новых поколений» [1, с. 74].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Биберган В. Размышления композитора об эволюции оркестра русских народных инструментов // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. Том 207. С. 74–80.

2. Гуров Ю. Развитие внутреннего слуха начинающего дирижёра // Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дири-

жёра: сборник трудов. Вып. 85. М.: ГМПИ, 1986. С. 104–111.

3. Дунаева И. Из истории дирижёрского образования в России // Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижёра: сборник трудов. Вып. 85. М.: ГМПИ, 1986. С. 79–103.

4. Марк Горенштейн: «Оркестровый человек – особая профессия». URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/gorenstein-orkestrovyyi-chelovek-osobaja-professija/>.

5. Шишаков Ю. Основные тенденции развития репертуара для русского народного оркестра // Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера: сборник трудов. Вып. 85. М.: ГМПИ, 1986. С. 7–14.

---

### REFERENCES

---

1. *Bibergan V.* Razmyshleniya kompozitora ob ehvolyucii orkestra russkikh narodnyh instrumentov [Reflections of the Composer on the Evolution of the Orchestra of Russian Folk Instruments] // Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. 2015. Vol. 207. P. 74–80.

2. *Gurov Yu.* Razvitie vnutrennego sluha nachinayushchego dirizhera [The Development of Internal Hearing of a Novice Music Conductor] / Orkestr russkikh narodnyh instrumentov i problemy vospitaniya dirizhera: sbornik trudov. Vol. 85. Moscow: Gnessin Musical Pedagogical Institute Press, 1986. P. 104–111.

3. *Dunaeva I.* Iz istorii dirizherskogo obrazovaniya v Rossii [From the History of Music Conductor Education in Russia] / Orkestr russkikh

narodnyh instrumentov i problemy vospitaniya dirizhera: sbornik trudov. Vol. 85. Moscow: Gnessin Musical Pedagogical Institute Press, 1986. P. 79–103.

4. Марк Горенштейн: «Оркестровый человек – особая профессия». [Mark Gorenstein: “Orchestral man is a special profession”]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/gorenstein-orkestrovyyi-chelovek-osobaja-professija/>.

5. *Shishakov Yu.* Osnovnye tendencii razvitiya repertuara dlya russkogo narodnogo orkestra [The Main Trends in the Development of the Repertoire for the Russian Folk Orchestra] / Orkestr russkikh narodnyh instrumentov i problemy vospitaniya dirizhera: sbornik trudov. Vol. 85. Moscow: Gnessin Musical Pedagogical Institute Press, 1986. P. 7–14.

---

### ИЗ ИСТОРИИ ЮЖНО-РОССИЙСКОГО КОНКУРСА ДИРИЖЁРОВ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

---

Оркестр русских народных инструментов, как никакой другой, развивался с начала XX-го века невероятно стремительно, постоянно совершенствуя свои технические и художественные возможности. Огромная роль в этом принадлежит композиторам, которые создавали свои оригинальные сочинения для данного типа оркестра, а также дирижёрам, сумевшим воплотить их творческие замыслы, и, конечно, оркестровщикам, постоянно обогащающим учебный и концертный репертуар. В связи с этим сложившаяся в России система образования дирижёров оркестра прошла за последние десятилетия сложный, тернистый путь. Для подготовки профессиональных дирижеров, способных решать такие сложные задачи, была создана двухэтапная система образования: училище – вуз, где музыканты-народники получают необходимые

знания и навыки. Неоценимый вклад в эту систему образования вносят конкурсы дирижеров, как творческий стимул в развитии молодых музыкантов. Южно-Российский конкурс дирижёров оркестра русских народных инструментов, основанный в 1997-м году в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, продолжает лучшие традиции российского дирижёрского образования. Расширенный и усовершенствованный сегодня он назван Всероссийским открытым конкурсом дирижёров оркестра русских народных инструментов и пройдёт 11–12 марта 2019 года в Ростове на Дону.

*Ключевые слова:* Южно-Российский конкурс дирижёров, оркестр русских народных инструментов, дирижёр оркестра, дирижёрское образование.

FROM THE HISTORY OF THE SOUTH-RUSSIAN COMPETITION  
OF RUSSIAN FOLK MUSICAL INSTRUMENTS  
ORCHESTRA CONDUCTORS  
(TO THE PROBLEM OF MUSIC CONDUCTOR EDUCATION)

The orchestra of Russian folk instruments, like no other, has been developing since the beginning of the 20th century incredibly rapidly, constantly improving its technical and artistic capabilities. A huge role in this process belongs to the composers who created their original compositions for this type of orchestra, as well as to the conductors who were able to embody their creative ideas, and, of course, to the orchestrators who constantly enrich the educational and concert repertoire. In this regard, the education system of orchestra conductors that has developed in Russia has gone through a difficult, thorny path in recent decades. For the training of professional conductors capable of solving such complex tasks, a two-stage education system was created: the college is a university

where the musicians get necessary knowledge and skills. A really great contribution to this educational system is made by conductor competitions as a creative stimulus in the development of young musicians. The South-Russian Competition of Conductors of the Russian Folk Orchestra, founded in 1997 in Rachmaninov Rostov State Conservatory continues the best traditions of Russian music conductor education. Today the Competition, advanced and improved, is called the All-Russian Open Competition of Conductors of the Orchestra of Russian Folk Instruments. The nearest one will be held on 11–12 March, 2019 in Rostov-on-Don.

*Key words:* South-Russian Competition of Conductors, Russian Folk Orchestra, orchestral conductors, music conductor education.

**Машин Юрий Борисович**

композитор, дирижёр  
заведующий кафедрой оркестрового  
и оперно-симфонического дирижирования  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*e-mail:* yurimashin@inbox.ru

**Yuri B. Mashin**

composer, conductor  
Head of the Department of Orchestra  
and Opera-symphony Conducting  
Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*e-mail:* yurimashin@inbox.ru



# ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

## FOLK MUSIC AND COMPOSER'S CREATIVE WORK



DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14010

**И. С. ВОРОБЬЁВ**

*Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова*

### К ВОПРОСУ ОБ АДАПТАЦИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ



**П**роблема использования фольклорного материала в современной композиции представляется на сегодняшний день достаточно острой и актуальной. Ещё сравнительно недавно, в эпоху «новой фольклорной волны» народная традиция рассматривалась в качестве безусловной константы, позволяющей на фоне экспериментальных авангардных новаций, освоения новых техник, разрушения традиционных основ музыкального языка и драматургии едва ли не любому произведению, содержащему хотя бы намёк на национальные или этнические корни материала, оставаться в поле содержательного высказывания. Музыка Тертеряна, Лютославского, Канчели, Беррио, Тищенко, Щедрина, Сильвестрова, Гаврилина, Слонимского и многих других, написанная в разных техниках и стилях не порывала в большинстве своем (вне зависимости от эстетических прокламаций) с народными истоками, и шире – с традицией тех национальных культур, в рамках которых она возникла. Разумеется, степень участия фольклорной интонации в контексте композиторского языка того или иного автора была различной. Здесь следует, конечно, разделять границы понятий. Фольклорное – категория языка, связанная с этническими свойствами материала (жанровые доминанты, специфика ладовой организации, структура мелоса, ритмоинтонационное содержание и т. п.). Народное, национальное – категория эстетическая, определяющая высшую степень художественной ценности, когда произведение поднимается над глубоко стилевыми свойствами и становится частью

эстетического окружения общества, частью его социокультурной среды. Понимание этого различия уточняет известное высказывание Валерия Гаврилина: «Говорить о национальном в музыке – значит говорить о развитии русской классической традиции <...> Говорить об этническом – значит говорить о присутствии в музыкальных композициях языковых оборотов, свойственных фольклору» [2, с. 45–46]. Разумеется, этническое и национальное соотносится между собой крайне опосредованно. Этническое, фольклорное наполнение музыки никогда не гарантирует её национального звучания. Однако и полное отсутствие аллюзий на фольклорные истоки (хотя бы на уровне жанровых ассоциаций) не позволяет национальному проявляться в полной мере.

Творчество современных композиторов в большинстве своем дистанцировано от фольклорных истоков. Среди внешних причин, которые следовало бы выделить, следующие: а) доминирование в современной европейской культуре эстетической парадигмы, базирующейся на принципах мультикультурализма и нивелирующей значение национального «звучания» материала; б) общая тенденция к интеграции социумов и их культур; в) популярность в композиторской среде универсальных техник, скрадывающих индивидуальные (в том числе, национальные) качества стиля; г) рационализм в подходе к творческому процессу; д) «пренебрежительное» отношение академической «элиты» ко всему, что содержит аллюзии на народную традицию и что понимается как признак ретроградства; е) незаинтересованность в появлении

произведений, связанных с национальной (этнической) тематикой, самого общества, утратившего, в значительной степени, связь с традиционной культурой.

При всей значимости внешних факторов внутренние носят более глубокий и действенный характер с точки зрения их влияния на статус фольклора в музыкально-общественной жизни. Развитие европейской цивилизации последовательно выстраивало различные типы отношений между профессиональным и народным творчеством. Эти отношения имели различную конфигурацию, определяя место профессиональной культуры в жизни общества, с одной стороны, и место фольклора в жизни профессиональной культуры – с другой. Вместе с тем, само существование фольклорной традиции всегда оставалось фактом культуры. Именно она в течение тысячелетий подпитывала профессиональное искусство, именно она послужила основой становления национальных композиторских школ в новое время, став надёжным фундаментом европейской музыкальной классики. Достаточно пунктиром наметить контуры отношений народной и профессиональной традиций, чтобы разобраться в их векторной направленности и особенностях взаимодействия в наше время.

В древности эти границы фактически отсутствовали. Устная традиция, бесписьменная синкретическая культура позволяли и профессиональному, и непрофессиональному творчеству питаться из одного источника.

В средневековой Европе религиозная парадигма определила прямо противоположный тип отношений между фольклором и профессиональным певческим искусством. Теоцентрическая картина мира разграничила сферы творчества на абсолютно автономные и не взаимодействующие. Профессиональное искусство ушло под церковную сень. Фольклор продолжал существовать и развиваться, оказывая влияние на эволюционирующие формы бытового музицирования.

В эпоху Возрождения в условиях кристаллизации антропоцентрической картины мира фольклорная традиция и бытовая профессиональная культура начинают активно влиять на профессиональную церковную традицию, что указывает на начало нового этапа в развитии отношений профессионального композиторского творчества и народной культуры.

В эпоху Барокко процесс интеграции народной и профессиональной культур расширяет свои границы. Влияние жанров бытовой музыки и народно-песенной традиций сказывается на облике всех жанров, не исключая жанры церковной музыки (Шютц, Бах).

Процесс опосредованного использования фольклорной традиции, преломляемой сквозь призму профессиональной техники и индивидуального творческого метода, завершается в эпоху Классицизма. Жанровый симфонизм мангеймской и венской школ на высочайший профессиональный уровень поднимает метод адаптации народной музыки в контексте стиля эпохи и техники композиции, придавая ему характер эстетического универсума.

Как известно, романтики радикальным образом изменяют отношение к фольклорным истокам. Стилевой универсум, складывавшийся из опосредования народной интонации в пределах канонов композиторской техники, заменяется в их творчестве индивидуальными стратегиями использования фольклора. При этом в ряде случаев именно этнические свойства материала определяют стилевые рамки творчества композиторов (Глинка, Лист, Мусоргский, Григ, Сибелиус, Малер, Дворжак и др.). В условиях роста национального самосознания многих европейских социумов фольклор для композиторов становится символом национальной идентичности. Это обстоятельство выводит отношения «композитор – фольклор» на абсолютно новую ступень. Фольклор обретает не только значение эстетически ценного материала, а и этической константы. В смысле духовных ориентиров он оказывается на одной линии с религиозными ценностями, поскольку свидетельствует об исторической обусловленности существования того или иного народа.

В век Романтизма кристаллизуются и основные принципы адаптации фольклора в рамках композиторского творчества. С точки зрения А. П. Милки способ освоения фольклорной интонации композиторами имеет две наиболее очевидных формы: цитатную и грамматическую. «Если в первом случае элемент фольклора (в данном случае, конкретная музыкальная тема) включался и подчинялся стилистическим особенностям и свойствам музыкального языка композитора, то во втором – элемент фольклора (в данном случае “грамматика” музыкального языка фольклора) уже сам является фактором формирования стиля и музыкального языка композитора. В последнем случае композитор уже не берет из фольклора темы. А сам порождает их на основе “грамматики” фольклора» [5, с. 160]. Как известно, композиторы XIX века своеобразно использовали и грамматические, и цитатные приёмы, ставя фольклорные прообразы в зависимость от общих принципов классической ладогармонической и временной организации. Закономерности функциональной

гармонии и метроритмические стандарты, захватывавшие в свою орбиту народные мелодии и ритмы, конечно, придавали им необходимую «огранку», однако неизбежно лишали своеобразия за пределами родной стихии.

Данное противоречие, возникающее между исходной системой бытования фольклорной интонации и доминирующей техникой композиции, попыталось преодолеть поколение, чья эстетика стала в ряд с другими революционными программами XX века. Неофольклоризм Стравинского, Бартока, Мартину и др. обозначил принципиально новый ракурс проблемы адаптации фольклора. Стремление найти золотую середину между фольклорным прообразом и техникой композиции, а точнее сделать композиторский язык адекватным фольклорному оригиналу – становится основным вектором неофольклоризма 1910–1920-х годов. Впрочем, неофольклоризм первой четверти XX века, отразивший авангардную парадигму, в известной степени ограничил круг своих открытий только областью стиля. Ведь фокус его исканий был напрямую связан с обновлением языка и средств выразительности.

К самостоятельному этапу, определившему новое качество отношений «композитор – фольклор», следует отнести доминирование в СССР в течение 1930–1950-х годов (в некоторых жанровых формах вплоть до конца 1980-х) так называемой эстетики социалистического реализма. Этот тип отношений был ознаменован безусловным требованием «народности» от произведений искусства, а значит, и опосредования народной интонации в рамках композиторского стиля. Вместе с тем, принцип «народности» трактовался нередко в качестве вторичного цитирования фольклорной традиции. Он мог означать также «создание музыки национальной по духу даже без видимых примет народной песенности» [3, с. 8]. В целом же произведения советских композиторов по мысли теоретиков соцреализма должны были имитировать опыт отношений с фольклором композиторов-классиков (Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова и др.). В композиторском творчестве начисто исключалось использование того опыта, который был уже обретен неофольклоризмом и который опирался на моделирование фольклорной игры (см.: [1; 6]). При всей своей ретроградной сущности критерий «народности», тем не менее, обрёл свое художественное воплощение, например, в музыке Прокофьева, Попова, Хачатуряна, Арутюняна, Караева и др. Заметим, благодаря именно этому критерию были созданы целые композиторские школы во многих национальных

регионах и республиках Советского Союза. Канон народности способствовал также развитию новых жанровых форм в той области творчества, который современные этномузыкологи нередко именуют «вторичным фольклором», а именно: в сфере музыки для народных инструментов, народных оркестров и хоров.

«Новая фольклорная волна» в СССР и сходные тенденции за рубежом (в странах Европы, Латинской Америки, Ближнего Востока, Юго-Восточной Азии) в 1960–1970-х устанавливают новый алгоритм отношений профессионального композиторского творчества и фольклора. Справедливо допустить, что в условиях реанимации авангардной эстетики «новая фольклорная волна» дублировала функции неофольклоризма первой половины века. Аллюзии на аутентичность, используемые в это время композиторами сквозь призму современных технических требований – вполне соотносимы со стиливой игрой Стравинского и Бартока. Вместе с тем, особенно для советских композиторов, опыт, унаследованный в рамках отечественной традиции (косвенно и по линии соцреалистической народности), привнёс в рамки данной стиливой игры содержательные акценты. Неслучайно Свиридов, Гаврилин, Щедрин в 1960-е оказываются в оппозиции к эстетике Стравинского, несмотря на ренессанс музыки «великого Игоря» в СССР. Фольклор для большинства советских авторов становится не только предметом эстетической игры, а и символом духовности, как это было в XIX веке. В результате 1960–1970-е годы по существу оказываются на вершине эволюционной цепочки «композитор – фольклор», разрешая многие исторические противоречия.

Вместе с тем, возвращаясь к выдвинутому выше тезису о глубинных причинах последующего охлаждения музыкального сообщества к фольклору как одной из основ национального «звучания» музыки, следует подчеркнуть следующее: во-первых, история европейской музыки, как это следует из вышеизложенного, к концу XX века апробировала фактически все возможные формы отношений между профессиональной музыкой, профессиональным композиторским творчеством и фольклором; во-вторых, история отношений композитора и фольклора в течение последних столетий демонстрировала обратно пропорциональную зависимость: на фоне энтропии фольклора, роль авторской музыки в контексте европейской культуры неизменно возрастала. В свою очередь эгоцентрическая картина мира, возобладавшая в XX веке, по существу свела к минимуму ценность форм художественного отражения, адресованных к коллективному

восприятию действительности; в-третьих, в течение XX столетия цивилизационные изменения и катастрофы перечеркнули возможность саморазвития самого фольклора. Национальный фольклор в большинстве развитых стран превратился в «музейную» реликвию, охраняемую энтузиазмом профессионалов и любителей.

Констатация «смерти» фольклора неизбежно ставит вопрос о самой возможности диалога композитора и фольклора в настоящем и будущем. Не стремясь в полном объеме на него ответить, постараемся наметить пути его решения применительно к современной ситуации. Существует ли в современных условиях возможность возобновления интереса к коммуникации «композитор – фольклор», равно как и к способам адаптации фольклора?

Замечу, что в последнее десятилетие наметилось некоторое «потепление» в отношениях современных авторов и фольклорного материала. Во-первых, избыточная рассудочность, умозрительность, тематическая «стерильность» подавляющего количества современной музыкальной продукции неизбежно порождает свою противоположность, связанную с возвращением к «новой простоте», в том числе, и на фольклорной основе.

Во-вторых, тенденции мультикультурализма и интеграции, обостряя межнациональные отношения, неизбежно инициируют волну интереса в обществе к национальным традициям и этническим истокам, равно как и формам их воплощения в музыке. Произведения на национальном материале, национальный инструментарий, национальные ансамбли обретают все большую и большую популярность у слушателей и зрителей.

Возможно, как минимум, эти два обстоятельства делают абсолютно универсальным сделанный сорок лет назад вывод И. И. Земцовского о периодичности актуализации фольклора в композиторском творчестве. «По мере исторического развития музыкального искусства взаимоотношения народного и профессионального (композиторского) творчества не ослабевают, а, напротив, периодически становятся чрезвычайно значительными. В этой периодичности скрывается, очевидно, какая-то существенная закономерность эволюции музыкального мышления: быть может, спасительная “саморегуляция”, оберегающая композиторскую музыку как специфический организм культуры от пагубной самоизоляции?!» [4, с. 14].

Этот вывод следует считать справедливым и в чисто технологическом плане. Конечно, процесс обновления отношений «композитор – фольклор» не может произойти стремительно. Поэтому современность не исключает использования апробированных форм претворения фольклора. Полагаю, что никто не будет против, если современное произведение будет создано на цитатном материале и для оркестрового состава «Камаринской». И все же «саморегуляция» предполагает одновременно и создание новых принципов адаптации фольклора в рамках композиторского замысла. Назову хотя бы несколько. Во-первых, это использование инациональных традиций, освоение чужого языка, что представляет собой огромное поле для творческих свершений. К тому же для многих неевропейских культур – фольклор по-прежнему саморазвивающаяся живая система. Во-вторых, это возможность сопряжения национального и инационального на основе того или иного сюжета или внепрограммного концепта. В-третьих, это использование фольклора как средства «оживления» современного языка (имею в виду, например, рецепцию сонорики на основе грамматических свойств фольклора). В-четвертых, соединение аутентичного звучания, академического и электронного инструментария. Последний принцип – в условиях постоянного расширения ресурсов – открывает значительные перспективы как с точки зрения обновления музыкального языка, так и расширения художественно-выразительных средств.

Однако в качестве фундаментального принципа претворения следует по-прежнему принимать постулат, некогда выраженный В. А. Гаврилиным: «УЧИТЬСЯ у фольклора, учиться его чуткости, необходимости, современности. И нам, композиторам, не нужно эстетствовать, не нужно ругать песенность города, жестокие романсы, менестрелей, ибо в их интонациях запрограммирован определенный строй чувств, рожденных историей» [2, с. 46]. Ведь задача композитора, в конце концов, не стилизовать фольклор, не имитировать фольклорную игру, но делать фольклорную интонацию своей, единственной, такой, чтобы она звучала как бы от первого лица. Исходная надсубъективность фольклора в данном случае должна нивелироваться и присваиваться субъектом творчества как нечто глубоко личное, прочувствованное и искреннее, что, исходя из глубины сердца, становится всеобщим.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Воробьев И.* Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). СПб.: Композитор, 2013. 688 с.
2. *Гаврилин В.* Музыка в народе // Валерий Гаврилин. О музыке и не только... / сост. Н. Е. Гаврилина, В. Г. Максимов. СПб.: Издательство писателей «Дума», 2001. С. 45–46.
3. *Земцовский И.* Фольклор и композитор // И. И. Земцовский. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. Л.: Советский композитор, 1978. С. 6–14.
4. *Земцовский И.* Фольклор и композитор сегодня: на методологических подступах к проблеме // И. И. Земцовский. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. Л.: Советский композитор, 1978. С. 14–30.
5. *Милка А.* О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского) // Музыка в социалистическом обществе: сб. статей. Вып. 3. / сост. А. А. Фарбштейн. Л.: Музыка, 1977. С. 156–169.
6. *Юстус У.* Возвращение в рай: соцреализм и фольклор // Соцреалистический канон: сборник статей. Ред. Г. Гюнтер, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 70–86.

### REFERENCES

1. *Vorobyov I.* Socrealisticheskyy "bolshoy stil" v sovetskoj muzike (1930–1950-e gody [Socialist realism «grand style» in Soviet music (from the 1930s to the 1950s)]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2013. 688 p.
2. *Gavrilin V.* Muzika v narode [Music among the people] // Valery Gavrilin. O muzike i ne tolko... [About music and not only...]/ comp. N. E. Gavrilina, V. G. Maksimov. St. Petersburg: Duma Press, 2001. P. 45–46.
3. *Zemtsovsky I.* Folklor i kompozitor [Folk music and Composer] // I. I. Zemtsovsky. Folklor i kompozitor: teoreticheskie etudy o russkoj sovetskoj muzyke [Folk music and composer: theoretical studies about Russian Soviet music]. Leningrad: Sovetsky Kompozitor Press, 1978. P. 6–14.
4. *Zemtsovsky I.* Folklor i kompozitor segodnya (na metodologicheskikh podstupah k problem) [Folk music and the composer today (regarding methodological approaches to the issue)] // I. I. Zemtsovsky. Folklor i kompozitor: teoreticheskie etudy o russkoj sovetskoj muzyke [Folk music and composer: theoretical studies about Russian Soviet music]. Leningrad: Sovetsky Kompozitor Press, 1978. P. 14–30.
5. *Milka A.* O dvuh principah prelomleniya folklore (Na primere tvorchestva S. Slonimskogo) [Regarding two principles of interpretation of folk music (on the example of the music of Sergei Slonimsky)] // Muzika v socialisticheskom obshestve: sbornik statey [Music in Socialist Society: Collection of Articles]. Vol. 3. / compiled by A. Farbstein. Leningrad: Muzyka Press, 1977. P. 156–169.
6. *Justus U.* Vozvrashcheniye v ray: sotsrealizm i fol'klor [A return to Paradise: socialist realism and folk music] // Socrealisticheskyy canon: sbornik statey [The Socialist Realism Canon: A Collection of articles]. Red. G. Gunter, E. Dobrenko. St. Petersburg: Academic Project Press, 2000. P. 70–86.

### К ВОПРОСУ ОБ АДАПТАЦИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Статья посвящена проблемам претворения фольклорного материала в современной музыке. Творчество современных композиторов, как правило, дистанцировано по отношению к фольклорным истокам, поскольку европейская эстетическая парадигма в наши дни основана на идеях мультикультурализма. Между тем, народное искусство по-прежнему следует рассматривать в качестве одного из источников интонационного и драматического содержания музыки. История европейской музыкальной культуры

свидетельствует о непрерывающемся диалоге профессиональной традиции и фольклора. Автор рассматривает типологические принципы подобного рода диалога сквозь призму эстетики и техники музыкальной композиции, доминирующих на различных этапах развития европейской культуры (античность, средневековье, возрождение, барокко и т. п.). В эпоху после Стравинского и композиторов «новой фольклорной волны» проблема отношений композитора и фольклора не утрачивает своей актуальности.

В контексте её актуализации в статье предлагаются возможные подходы к решению проблемы: взаимопроникновение национального и вненационального, интеграция фольклорного материала и современных техник композиции, расширение темброкolorистических свойств

музыки за счёт синтеза аутентичного и академического звучания.

*Ключевые слова:* фольклор, композитор, этническое, народность, неофольклоризм, новая фольклорная волна.

---

### TO THE QUESTION OF ADAPTATION OF THE FOLK MUSIC IN THE OEUVRE OF MODERN COMPOSERS

---

The article is devoted to the issues of implementation of folk music material into contemporary music. The music of contemporary composers, as a rule, is distanced in regards to folk musical sources, since the European aesthetical paradigm in our days is based on the ideas of multiculturalism. At the same time, the art of folk music should be examined as one of the sources of the intonational and dramatic content of music. The history of European musical culture testifies of a ceaseless dialogue between the professional tradition and folk music. The author examines the typological principles of this dialogue through the prism of the aesthetics and technique of musical composition which dominated during the various stages of development of European culture (Ancient

Times, Middle Ages, Renaissance, the Baroque period etc.). During the epoch after Stravinsky and the composers of the "New Folk Music Wave" the issue of the relations between the composer and folk music has not lost its relevance. In the context of its actualization various approaches towards the solution of this problem are offered in this article: the interpenetration of the national and the international, the integration of the folk musical material and the contemporary compositional techniques, the expansion of timbral-coloristic properties of music by means of synthesis of authentic and academic sound.

*Key words:* folk music, composer, ethnicity, nationality, neo-folklorism, new folk music wave.

#### **Воробьев Игорь Станиславович**

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки  
Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова  
Россия, 190000, Санкт-Петербург  
*e-mail:* izspbgorv@mail.ru

#### **Igor S. Vorobyov**

Doctor of Sciences (Musicology)  
Professor at the Department of Music Theory  
Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory  
Russia, 190000, St. Petersburg  
*e-mail:* izspbgorv@mail.ru



**А. В. ПЧЕЛИНЦЕВ**

*Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке*

**НАРОДНЫЙ МЕЛОС КАК КОМПОНЕНТ СТИЛЯ:  
К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРТЕПИАННЫХ ОБРАБОТОК  
РУССКОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. БАЛАКИРЕВА**



**Р**оль русской народной песни в становлении русской музыки XIX века неизмеримо велика. По словам Б. В. Асафьева, вся русская музыка XIX века «стала результатом взаимопроникновения народной песни и практики городского инструментального музицирования, привнесённого из Европы, а именно: темперированного строя, пения под инструментальный аккомпанемент, необходимости нотной записи. В результате сложного и многоступенчатого процесса смешения народной и городской традиций музицирования образовался новый слой звукоматериала, ставший плодородной почвой для рождения такого феномена, как русская классическая музыка» [1, с. 112].

Обращение многих композиторов к идее заимствования народных напевов в недрах национальной музыкальной культуры и их творческое преломление в собственном творчестве стало стимулом для изучения песенной традиции и вызвало необходимость фиксации первоисточников, которые были бы доступны для научного осмысления. Результатом деятельности экспедиций Песенной комиссии при Русском географическом обществе стала публикация целого ряда сборников, сыгравших выдающуюся роль в изучении национальной музыкальной культуры. Первые публикации носили научный характер и вышли в свет без музыкального сопровождения (сборники Г. О. Дютша, С. М. Ляпунова и Ф. М. Истомина). Важную роль здесь сыграли также сборники Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина (1889), Ю. Н. Мельгунова (1879), Н. Е. Пальчикова (1888) и других.

Наряду с этим вошли в моду сборники народных песен, задачи которых определялись в предисловиях: обработки для одного голоса с сопровождением фортепиано – для «певцов-художников» и «любителей», хоровые предназначались «для войск», «для школ», «для любителей хорового пения вообще» [3, с. 4]. В частности, вот какая роль отводилась сборникам «для войск»: «...отбыв свой краткий служебный срок, наши воины расходятся по всему лицу Русской Земли и разносят по ней те песни, которым научаются на службе» [4].

В результате таких переложений, сыгравших заметную роль в любительской среде, песни приводились с определёнными неточностями, и это касалось, главным образом, не всегда умелой и стилистически соответствующей народному напеву гармонизации. Но бурный интерес к народной песне отражал запросы и потребности современного общества, и этот процесс не мог оставаться вне поля зрения профессиональной композиторской среды. Поэтому в соответствии с задачами Песенной комиссии, связанными с популяризацией и распространением народных песен, к работе были привлечены М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, С. М. Ляпунов, несколько позже – А. К. Лядов.

Подлинным энтузиастом в деле собирания и изучения русских народных песен был М. А. Балакирев. Его первый сборник (1866) был создан на основе песен, записанных на Волге в 1860 году и получил высокую оценку П. И. Чайковского: «Среди разноликих русских народных песенных сборников есть такой превосходный труд, как сборник г. Балакирева. Чтобы записать и гармонизировать народную русскую песню, не искажив её, тщательно сохранив её характерные особенности, нужно такое капитальное и всестороннее музыкальное развитие, такое глубокое знание истории искусства и вместе такое сильное дарование, каким обладает г. Балакирев» [5, с. 288]. Одарённый композитор, зрелый музыкант со сложившимися художественными взглядами, Балакирев услышал в бурлацких песнях совершенно особую стилистику сольного запева, охватывающего все хоровые голоса, находящегося с ними в одном звуковом поле, но выделяющемуся благодаря яркому, импровизационному стилю пения. «Запевалы бурлацких артелей создали своеобразный стиль широкого, интервально-размашистого, волевого, энергичного сольного запева, особенно сильно впечатлявшего характерным для бурлацкого пения правдивым подчеркиванием образного (идейного и психологического) смысла слов тонкими тембровыми оттенками» [2, с. 201]. Большая часть мелодий, записанных композитором, представляют собой аранжировки хоровых песен для одного голоса.

В них Балакирев передал не только своеобразие звучания сольного голоса на фоне хора, но и уникальность интонирования самого сольного запева, «принципиально отличного от хорового стиля русской народной песни» [2, с. 203]. Эти черты отразились и на особенностях стиля фортепианных обработок Балакирева.

В основе фортепианного сопровождения почти всех песен лежит программность. В этой программности Е. В. Гиппиус различает два вида впечатлений композитора: *слуховые* (музыкальные) и *зрительные* (живописные). «Такое двухстороннее восприятие народной песни возникло у Балакирева под впечатлением её живого звучания в народном быту, такой, какой её воспринимает сам народ – в неразрывном единстве звуковых и живописных образов. Раскрывая в одних фортепианных сопровождениях преимущественно слуховые впечатления, в других – преимущественно зрительные, композитор лишь подчёркивал в различных песнях те оттенки, которые казались ему наиболее яркими и значительными» [2, с. 205].

В фортепианных обработках первого типа композитор использует элементы подголосочной полифонии, свойственной русскому народному хоровому пению. Их можно найти в хоровой части ряда бурлацких песен (например, октавные унисоны в «Эй, ухнем!»). Все песни начинаются с сольного запева и не всегда содержат полноценное фортепианное сопровождение. В отдельных случаях оно выражается на запеве лишь выдержанным тоном («Как под лесом»), квинтовым басом («Полоса ль моя, полосынька») или отсутствует вовсе («Надоели ночи, надоскучили»). Хоровой подхват по окончании сольного запева подчёркивается в фортепианном сопровождении аккордовой фактурой, всегда подчинённой гармонической логике хорового многоголосия.

Наряду с выразительными средствами, типичными для русского хорового многоголосия, в фортепианном сопровождении плясовых, игровых, бурлацких перегудочных песен Балакирев использует также инструментальные приёмы, имитирующие звучание балалайки – это остинатные квинтовые и октавные созвучия, изложенные как педальные звуки или изображающие прием «бряцание». В сопровождении отдельных песен («Как из улицы в конец») композитор развивает стиль мелодического контрапунктирования, который характерен для балалайки, часто применявшейся для аккомпанемента пению.

Фортепианным обработкам второго типа Балакирев придаёт программно-изобразительный характер. Основным методом отображения соб-

ственных зрительных впечатлений композитор считает «подчёркивание в своей музыке типического ритма движения народа в различной бытовой обстановке исполнения песен» [2, с. 205]. Действительно, ритм в этих песнях выходит если не на первый план (он всегда занят мелодией), то играет существенную роль в формировании образного строя песни. Это могут быть ритмические фигуры, которые подчёркивают смещение метрического акцента на слабые восьмые (последние четыре такта) и ассоциируются с характерным притоптыванием, придающим удивительное своеобразие этой жанровой картинке («Катенька весёлая»). Ритмическое своеобразие может быть усилено регистровыми условиями аккомпанемента, например, воспроизведение мужской пляски в песне «Молодка, молодка молоденькая»: грузность и нарочито грубоватая звучность сопровождения достигается дублированными пустотными звучностями в низком регистре, «вязкостью» узкоинтервальных созвучий, диссонантными вкраплениями в нисходящей октавной линии (третий такт).

Важным выразительным средством на палитре программно-изобразительных зарисовок Балакирева является весь спектр гармонических средств, доступных композитору. Строгая диатоничность народных мелодий оттеняется современными ему гармоническими красками и изобретательными фактурными решениями. Хроматика весьма дозирована, но именно она своей переменчивостью «подсвечивает» всё новые грани народной мелодии. По способу применения в контексте конкретной гармонизации и в зависимости от её образного содержания хроматические звуки образуются как результат проходящего («Как по луку, луку») и/или вспомогательного движения («Ой, утушка моя луговая») в строго регламентированных рамках логики ладовой организации. «Синтез русского народного песенного мелоса в его мелодическом и ладовом своеобразии и современного гармонического «языка» и фортепианной фактуры, найденной Балакиревым, – одно из его самых гениальных творчески перспективных открытий, оказавших огромное влияние на развитие русской классической музыки (недаром Чайковский писал Балакиреву, что невероятно трудно «оторвать» от мелодий народных песен сборника приросшую к ним «балакиревскую гармонию»)» [2, с. 206].

Стилевое своеобразие обработок Балакирева в отличие от П. И. Чайковского или Н. А. Римского-Корсакова, состоит в том, что композитор в сопровождении к народным песням удивительно чутко и изобретательно преломил в них приёмы остинатных форм сопровождения,

типичных в инструментальной практике Поволжья – квинтовые бурдоны русской и украинской колесной лиры и русского гудка; квартные или кварто-квинтовые бурдоны старинных русских балалаечных наигрышей и сопровождений к песням; октавные и квинтовые бурдоны широко популярных на Волге марийской волюнки и двух чувашских ее разновидностей; квинтовые бурдоны мордовских прямых флейт [2, с. 208]. Это не было лишь механическим перенесением остигатных принципов народной инструментальной музыки в партию фортепиано. Значительно более важным обстоятельством стало их развитие и кристаллизация в качестве опорной конструкции в средних и верхних голосах сопровождения для обеспечения безупречного мелодического взаимодействия баса и мелодического напева. Такой подход был обусловлен также принципами, лежащими в основе гармонизации русских народных мелодий. Главным из них для Балакирева стало понимание того, что ладовая логика русской песни совершенно уникальна и основывается на терцовых, квартных и квинтовых ладовых звеньях, «взаимно сопряженных у каждого народа по-своему» [2, с. 210]. Поэтому, по мнению композитора, использование диатонических семиступенных ладов, как и функционально-гармонических основ западноевропейской музыки с её вводнотоновыми нормами, искажает ладовый строй русских народных мелодий. Ключом для

решения проблемы стали находки Балакирева в структуре гармонического баса, резко отличающиеся от кварто-квинтовых закономерностей гомофонно-гармонического стиля. Преобладание субдоминантовости над доминантовой сферой при гармонизации народных мелодий, применение в басу не основных, а терцовых и квинтовых тонов, дающих менее определённую с точки зрения функциональности опору, в сочетании с остигатными басовыми конструкциями стали важными творческими находками, развитыми впоследствии Н. А. Римским-Корсаковым, М. П. Мусоргским и А. П. Бородиным.

Таким образом, в фортепианных обработках народных песен проявились композиционные методы, которые М. А. Балакирев рассматривал как инструмент отделки стиля, наиболее точно соответствующего самой природе народного напева. Это – элементы подголосочной полифонии, подчинение аккордовой фактуры гармонической логике хорового многоголосия, характерные для народной инструментальной музыки остигатные формы сопровождения, приёмы программно-изобразительного характера, колорирование гармоническими красками диатоничности напевов, оригинальные решения структуры баса с отходом от гармонической функциональности. В своей совокупности все эти приёмы генетически точно нашли уникальное соответствие логике крестьянского песенного мелоса.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О народной музыке / Сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
2. Балакирев М. Русские народные песни: для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред., предисл., исследование и примеч. проф. Е. В. Гишпиуса. М.: Музгиз, 1957. 375 с.
3. Лядов А. Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано. М.: Музгиз, 1959. 384 с.

4. Песенные комиссии РГО. URL: <http://www.rgo.ru/proekty/istoriya-etnografii-v-rgo/pesennye-komissii-rgo>.

5. Чайковский П. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 2. М.: Музгиз – Музыка, 1953.

### REFERENCES

1. Asaf'ev B. O narodnoy muzyke [About folk music]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 248 p.
2. Balakirev M. Russkie narodnye pesni [Russian folk songs]. Moscow: Muzgiz, 1957. 375 p.
3. Lyadov A. Pesni russkogo naroda v obrabotke dlya odnogo golosa i fortepiano [Songs of the Russian people in processing for one voice and piano], Moscow: Muzgiz Press, 1959. 384 p.

4. Russian Geographical Society. "Songs commissions of the RGO". URL: <http://www.rgo.ru/proekty/istoriya-etnografii-v-rgo/pesennye-komissii-rgo>.

5. Chaykovskiy P. Polnoe sobranie sochineniy: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete works: Literary works and correspondence]. V. 2. Moscow: Muzgiz – Muzyka Press, 1953.

### НАРОДНЫЙ МЕЛОС КАК КОМПОНЕНТ СТИЛЯ: К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРТЕПИАННЫХ ОБРАБОТОК РУССКОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. БАЛАКИРЕВА

В статье освещается важный для понимания генезиса аранжировки вопрос, связанный со стилистикой обработок народных напевов в творчестве М. А. Балакирева. Рассматривается исторический контекст, на фоне которого исконно народная крестьянская песня начинает с середины XIX века обретать новую жизнь. Определяется роль, которую сыграл композитор в этой области творческой деятельности. Автор подробно рассматривает композиционные методы, ставшие для М. А. Балакирева инструментом отделки стиля, и удивительно точно соответствующие природе народного напева. К ним, в частности, относятся элементы подголосочной полифонии, подчинение аккордовой фактуры

гармонической логике хорового многоголосия, характерные для народной инструментальной музыки оstinатные формы сопровождения, приемы программно-изобразительного характера, колорирование гармоническими красками диатоничности напевов, оригинальные решения структуры баса с отходом от гармонической функциональности. Подчеркивается роль, которую сыграли находки композитора как в собственном творчестве, так и в их дальнейшем развитии Н. А. Римским-Корсаковым, М. П. Мусоргским и А. П. Бородиным.

*Ключевые слова:* народный напев, обработка, композиционные методы, стиль.

### NATIONAL MELOS AS A STYLE COMPONENT: TO THE QUESTION ON THE PECULIARITIES OF PIANO ARRANGEMENTS OF THE RUSSIAN SONG IN THE CREATIVITY OF M. A. BALAKIREV

The article highlights the important for understanding the genesis of the arrangement, a question related to the stylistics of the processing of folk tunes in the works of M. A. Balakirev. The historical context is considered, against which the primordially popular peasant song begins to recover a new life from the middle of the 19th century. The role played by the composer in this field of creative activity is determined. The author examines in detail the compositional methods that have become for M. A. Balakirev a tool for decorating the style and surprisingly exactly corresponding to the nature of folk tunes. These include, in particular,

the elements of the sub-voice polyphony, the subordination of chord invoice to the harmonic logic of the choral polyphony, the ostinat forms of accompaniment characteristic of folk instrumental music, the techniques of the program-visual character, the coloring of harmonic diatonic tunes, original bass structure solutions with a departure from harmonic functionality. The role played by the composer's finds both in his own work and in their further development by N. A. Rimsky-Korsakov, M. P. Mussorgsky and A. P. Borodin was emphasized.

*Keywords:* folk melody, arrangement, compositional methods, style.

**Пчелинцев Анатолий Васильевич**

профессор кафедры философии, истории,  
теории культуры и искусства

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке

*Россия, 123060, Москва*

*e-mail: a.v.pchelintsev@mail.ru*

**Anatoliy V. Pchelintsev**

Professor of the Department of Philosophy,  
History, Theory of Culture and Art

Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke

*Russia, 123060, Moscow*

*e-mail: a.v.pchelintsev@mail.ru*

**М. И. ХАЛИТОВА***Крымский инженерно-педагогический университет***ТВОРЧЕСТВО ЯГЪИ ШЕРФЕДИНОВА  
В МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ КРЫМСКИХ ТАТАР**

**В** музыкальной культуре крымских татар имя Ягъи Шерфединова занимает особое место. Он явился одним из основоположников национальной композиторской школы. Его многогранная творческая деятельность – композитор, фольклорист, собиратель образцов вокальной и инструментальной музыки, скрипач, художник – оставила неизгладимый след в развитии искусства крымских татар середины XX века.

Шерфединов посвятил всю свою жизнь собиранию, расшифровке и записи национального фольклора. «Соприкасаясь с другими музыкальными культурами, испытывая их воздействие, вбирая многие национальные черты, музыкальная культура татар как бы преломляла их через призму своей характерности и самобытности. Таким образом, она развивалась и обогащалась, в то же время, оставаясь именно татарской народно-национальной культурой...» [6, с. 3].

Ягъи Шерфединов родился 18 марта 1894 г. в Феодосии. С детства играл на скрипке и занимался живописью. В 1907 г. окончил народную школу, а в 1913 г. – учительскую семинарию в Симферополе. Отучившись в «школе поощрения художеств» в Петербурге (1914–1915), Шерфединов вернулся в Феодосию, где вёл преподавательскую деятельность в начальной школе с 1916 по 1923 гг. В 1924 г. Шерфединов поступил в Московскую консерваторию, в которой в то время учились А. Хачатурян, Д. Кабалевский, М. Юдаков. В те времена в консерватории находилась Высшая Музыкальная Школа им Ф. Кона, в которой Шерфединов окончил этнографическое отделение научно-композиторского факультета. В 1931 году композитор вернулся в Крым и возглавил музыкальный отдел Крымского радио, совмещая эту должность с работой музыкального редактора в музыкально-драматическом театре. В эти годы он сочиняет много вокальных произведений, среди которых большую популярность получили «Севги йыры» («Песни о любви»), «Кузьде япракъ» («Осенние листья»), «Тур аркъадаш» («Вставай, товарищ») и др. В тот же период Шерфединов издаёт сборник вокаль-

ных и инструментальных мелодий народной музыки, собранных и обработанных им.

Важную роль в жизни композитора сыграла работа в Государственном ансамбле песни и танца татар Крыма, руководителем которого он был назначен в 1939 году. Песни Шерфединова широко исполнялись популярными в то время певцами: С. Эреджеповой и Э. Топчи. Наряду с песнями, композитором были созданы музыка к драме Ю. Болати «Алим», музыкальная драма «Арзы къыз» («Девушка Арзы») совместно с И. Бахшишем, музыка к спектаклю «Кто работает, тот ест». В 1940 г. ему было присвоено почётное звание «Заслуженный деятель искусств Крымской АССР».

В сентябре 1941 г. Шерфединов вместе с семьёй переехал в Ташкент. С той поры его творческая деятельность была неразрывно связана с Узбекистаном; там он поступил на работу в Узбекский театр музыкальной драмы и комедии им. Мукими заведующим музыкальной частью и дирижёром. В эти годы совместно с узбекским композитором Т. Джалиловым он написал музыку к спектаклю по драме С. Абдуллы «Нурхон», так же он пишет музыкальную комедию «Где ты, любовь моя» по пьесе Р. Мурада и кантату «Янгиер» на слова Ф. Акима для хора, солистов и симфонического оркестра, «Крымскую сюиту» для симфонического оркестра.

Все годы он не прекращал свою работу по собиранию и записи народной музыки. По словам композитора, главной задачей всей своей жизни он считал собирание образцов крымско-татарского фольклора. Для него фольклор, его богатство, уникальность и самобытность явились основой строительства национальной музыки. В этом он опирался на опыт русских композиторов XIX века, которые черпали свои идеи и вдохновение в жизни своего народа, и благодаря этому определили свой путь развития, хотя на раннем этапе у Шерфединова «...ещё не возникает задача отображения коренных свойств народного характера через концентрацию того, что характерно для народного музыкального мышления» [2, с. 62].

Шерфединов относился к той категории людей, которые ценят национальные традиции. В своём творчестве он всегда стремился к искренности и ясности самовыражения. В творческом портфеле Шерфединова большое место занимала песня. В ней полнее, чем где-либо, раскрылся талант композитора. Большое число песен создано на стихи крымскотатарских поэтов: А. Мефаева, Р. Тынчерова, Ш. Алядина, Черкеза-Али, Р. Мурада, С. Эмина, Б. Мамбета, Р. Фазыла, Ф. Акима, Э. Селямета, У. Ипчи, Э. Шемьи-заде, Э. Фаика.

Одно из самых поэтичных созданий композитора – «Айнени» («Колыбельная») на слова крымскотатарской певицы С. Эреджеповой. «Колыбельная» проникнута тонким лиризмом и психологической углублённостью. Мелодия, плавная, гибкая, романсовая по характеру, излучает красоту и создаёт ощущение покоя, мягкости и теплоты.

Многие его песни отличаются задушевностью, юношеским задором. Патриотические песни, праздничные, спортивные, лирические, шуточные, детские – вот перечень тем, к которым обращается автор. Шерфединов не следует за деталями стихотворного текста, а объединяет различные поэтические образы, выражая их общий эмоциональный подтекст. Но, в то же время, слова и музыка в его песнях неразрывно связаны. Вокальная музыка композитора привлекает слушателей красотой своей мелодики. С другой стороны, «в ней проявляются такие существенные признаки фольклора, как коллективность, устность, анонимность, многовариантность, импровизационность» [5, с. 289]. Форма песен, в основном, куплетная с развитым вступлением и заключением. Фактура их чётко дифференцирована на три пласта: верхний голос (canto), средний и бас. Гармония отличается колоритностью созвучий, в ней проявляется манера письма композитора, испытавшего влияние русского музыкального искусства конца XIX – начала XX вв. Гармонию Шерфединова характеризует прочная функциональная связь аккордов на единой ладо-тональной основе. В то же время, отбор и сочетание гармоний свидетельствуют о стремлении композитора отразить ладовую оригинальность традиционного крымскотатарского искусства. Так появляются мажорные субдоминанты в ладах минорного наклонения (на второй ступени фригийского, VI ступени дорийского) и минорные доминанты (миксолидийские, дорийские, фригийские).

В народной музыке медленного характера во вступительных разделах инструментальной или вокальной музыки аккомпанемент представляет

собой тремолирующий бас в диапазоне квинты в виде бурдона. Шерфединов же редко использует бурдон в своих произведениях, отдавая предпочтение красочной гармонии, органично связанной со стилистикой музыкального фольклора.

В обработке крымскотатарской народной песни «Кяйи-кяйи» («Иногда-изредка») мелодия, диапазоном не превышающим нону, имеет характер свободно льющейся орнаментированной кантилены. В то же время она ритмически изысканна и оригинальна. Размер её меняется почти в каждом такте:  $4\frac{1}{4}$ ,  $5\frac{1}{4}$ ,  $3\frac{1}{4}$ ,  $2\frac{1}{4}$  с обилием фермат и распевом каждого стихотворного слога. Фортепианный аккомпанемент песни представлен аккордами терцового строения с вкраплением малых секунд.

Необходимо отметить особое пристрастие композитора к трёхдольным размерам. Эта черта характерна как для его вокальной, так и для инструментальной музыки. Примеров можно привести немало: песня «Он секизде» («В восемнадцать лет») на слова Р. Фазыла, размер  $3\frac{1}{8}$ ; «Къызлар йыры» («Песня девушек») сл. А. Мефаева, размер  $3\frac{1}{4}$ ; «Эгер бильсень» («Если бы ты знала») сл. Р. Халида, размер  $6\frac{1}{8}$ . В его творческом портфеле также есть песни в размере  $7\frac{1}{8}$  – «Папийим» («Мой утёнок»).

Богатством инструментальной фактуры сопровождения отмечена лирическая песня «Беклерим сени» («Жду тебя») на слова Р. Мурада. Композитор использует широкий диапазон возможностей фортепиано, включая в музыкальную ткань аккомпанемента различные виды группировок длительностей, используя приёмы переброса фигураций из одной руки в другую, витиеватые мелодические линии, богатые мелизматикой. При этом мелодия голоса отличается гибкостью интонаций и ритмики, тонко передаёт поэтические образы и тесно связана с текстом.

Помимо вокальной музыки Шерфединовым написаны ряд произведений в инструментальных и вокально-хоровых жанрах. В сфере вокально-хоровой музыки можно отметить его кантату для хора солистов и симфонического оркестра «Янгиер» на слова Ф. Акима, которая в последний раз звучала на его юбилейном вечере в честь 80-летия.

Одним из значительных произведений в его творчестве является «Крымская сюита» для симфонического оркестра. Она представляет безусловный интерес как одно из первых симфонических произведений в крымскотатарской профессиональной музыке. В этом сочинении можно уловить влияние русской и советской классики. Но в то же время ладовая и метрорит-

мическая сторона произведения тесно связаны с крымскотатарской музыкальной культурой. Музыкальные образы сюиты отмечены лёгкой танцевальностью, нежной лирикой, присутствием жанрово-бытового начала, а в остиности ритмического рисунка и субдоминантовой направленности отклонений и модуляций прослушиваются элементы национального фольклора.

«Крымская сюита» состоит из четырёх частей, следующих друг за другом без перерыва. В основу музыкального материала заложены крымскотатарские народные мелодии. Каждой части композитор даёт название, что указывает на скрытую программность.

Первая часть называется «Утро» (*Andante*), атмосфера которого отображается мягкими тембрами деревянно-духовых и струнных инструментов. Вступление открывается тремолирующими Соль-мажорными фигурациями струнных, флейты пикколо и засурдиненной валторны. Помимо разнообразных темброво-кolorистических приёмов композитор использует звукоизобразительные эффекты – на фоне продолжающегося тремоло солирующая флейта исполняет орнаментированные мотивы, изображающие пение птиц. Роль педали выполняет валторна. Вступление подготавливает появление танцевальной темы в размере 6\8 у двух кларнетов на фоне фигураций скрипок. Следующее варьированное проведение темы приводит к смене лада: мажор сменяется одноименным минором. «Композитор, – пишет Ю. Корев, – время от времени одним-двумя безошибочно найденными штрихами даёт почувствовать конкретный колорит музыки, которая так тонко передаёт дыхание природы» [3, с. 241].

Вторая часть называется «В поле» (*Allegretto*). Характер этой части также танцевальный в размере 6\8. Она не представляет контраста первой части и может рассматриваться как её продолжение. Тональность остаётся прежней – Соль-мажор, развитие тематического материала так же, как в первой части, осуществляется путём интонационно-тембровых сопоставлений. Доминирующий тип развития – вариантный. Первоначальное проведение темы у первых скрипок, сменяется солирующим кларнетом. Постепенно динамика усиливается – тема звучит у скрипок в унисон с флейтой. Дальнейшее уплотнение фактуры приводит к использованию медных духовых инструментов. Тема звучит ярко. Этот эпизод играет роль первой кульминации. Затем динамический спад приводит к тематическим фигурациям в сопоставлении тембров валторны и кларнета, скрипок и кларнета с флейтой. Дальнейшее развитие этих сопостав-

лений приводит ко второй кульминации, отмеченной остинойто деревянно-духовых и струнных.

Третья часть называется «Девушка-героиня» (*Andante cantabile gracioso*). Основу этой части составляют две контрастные темы, не вступающие между собой в диалог. Первая – лирическая, богато орнаментированная, с изменением размера в каждом такте Тональность этой части – Ре-мажор. Развитие лирической темы представляет первый раздел части. В инструментовке также преобладают тембры деревянно-духовых и струнных инструментов. В этом разделе появляется арфа, партия которой изобилует арпеджированными фигурациями. Второй раздел части *Moderato* знаменует появление крымскотатарской народной танцевальной мелодии «Тым-тым». В народной традиции это женский танец в сопровождении скрипки solo, он даже переводится как *pizzicato*. Композитор использует тембровое варьирование темы, вводя в музыкальную ткань разнообразные приёмы игры на струнных (*pizzicato*, *glissando* и т. д.). Партия деревянно-духовых также отличается изяществом. Изысканными средствами оркестровки композитор создаёт образ девушки, танцующей танец «Тым-тым». Здесь Шерфединов, по словам А. Эшпая, «получил большую возможность авторского высказывания» [4, с. 71]. Пожалуй, эта часть представляется нам самой поэтичной и завораживающей.

Четвёртая часть носит название «Радость труда» (*Allegro con brio*). Музыка финала рисует картину праздничных гуляний. В основе – тема Соль-мажор в размере 6\8. Подвергаясь незначительному варьированию, она каждый раз динамизируется, фактура уплотняется, способствуя драматизации развития. В связи с этим большое значение приобретает роль медных духовых инструментов. Финал строится на контрастных тембровых сопоставлениях оркестровых tutti и прозрачных лёгких эпизодов. Произведение заканчивается ярким проведением темы у струнных, деревянно-духовых инструментов и труб. Остальные инструменты сопровождают тему плотными аккордами.

Таким образом, все части имеют танцевальный характер. При построении формы композитор использует вариантно-вариационный метод развития, дополняя его тембровым варьированием. Оригинальный, самобытный музыкальный материал сюиты «с его орнаментальной мелодикой и изысканной оркестровкой рисует волшебный чарующий Восток...» [1, с. 242]. В творчестве Шерфединова народно-песенный тематизм претворён несколькими методами: 1) использование подлинных народных мелодий

со скромной гармонизацией; 2) создание инструментальной музыки на основе народных мелодий (цитирование); 3) ассимиляция интонационных, ладовых и других элементов народной музыки, лишённая прямого цитирования. С одной стороны, цитирование и активное введение элементов музыкального фольклора помогает воссоздать национальный колорит, время, эпоху. С другой стороны, широкое использование народно-бытовых жанров приводит к некоторому однообразию музыкальной ткани и мешает её активному развитию.

В целом произведениям Шерфединава свойственны: мелодическое и ритмическое богатство,

стремление сочетать традиционные приёмы развития народного материала с профессиональными средствами выразительности. В них можно выявить творческое отношение и переосмысление национального фольклора, разнообразие тематики. Наиболее важный, возможно, и самый значительный фактор – индивидуализация воплощаемого образа, умение найти для него яркую, броскую интонацию, что делает музыку Шерфединава исключительно жизнеспособной. Залог успеха композитора также в тонком претворении национального мелоса, в стремлении выразить действительность в присущих ей новых формах, образах и красках.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Булычёва А. «Театр и симфония» на новый лад: Вторая симфония Бородина и русские исторические оперы // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Сб. ст. М.: Пробел-2000, 2015. С. 236–245.

2. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1982. 279 с.

3. Коров Ю. Музыкально-критические статьи. М.: Советский композитор, 1974. 264 с.

4. Эшпай А. Непрошедшее время. Беседы разных лет. М.: Композитор, 2000. 88 с.

5. Цукер А. Анатолий Цукер в беседах, размышлениях, статьях. Музыкаведение и жизнь. Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. 424 с.

6. Шерфединав Я. Звучит Хайтарма. Ташкент: Издательство литературы и искусства, 1990. 231 с.

### REFERENCES

1. Bulycheva A. «Teatr i simfoniia» na novyi lad: Vtoraia simfoniia Borodina i russkie istoricheskie opery [“Theater and Symphony” in a new way: the Second Symphony of Borodin and Russian historical operas] // Muzykal’naia nauka v XXI veke: puti i poiski. Collected articles. Moscow: Probel-2000 Press, 2015. P. 236–245.

2. Golovinskii G. Kompozitor i fol’klor: Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Oчерki [Composer and folklore: From the experience of the masters of the 19–20th centuries. Essays]. Moscow.: Muzyka Press, 1982. 279 p.

3. Kоров Ju. Muzykal’no-kriticheskie stat’i [Music-critical articles]. Moscow: Sovetskii kompozitor Press, 1974. 264 p.

4. Eshpai A. Neprosheidshee vremia. Besedy raznykh let [Unforgiven time. Conversations from different times]. Moscow: Kompozitor Press, 2000. 88 p.

5. Tsuker A. Anatolii Tsuker v besedakh, razmyshleniakh, stat’iakh. Muzykovedenie i zhizn’ [Anatoly Zucker in conversations, reflections, articles. Musicology and life]. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory Press, 2014. 424 p.

6. Sherfedinov Ia. Zvuchit Khaitarma [Khaytarma Sounds]. Tashkent: Izdatelstvo literaturi i iskusstva Press, 1990. 231 p.

## ТВОРЧЕСТВО ЯГЪИ ШЕРФЕДИНОВА В МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ КРЫМСКИХ ТАТАР

В статье впервые раскрывается творческий облик одного из основоположников крымскотатарской профессиональной музыки XX века, композитора, фольклориста и этнографа Ягъи Шерфединава. Целью исследования является анализ его вокального творчества и симфо-

нической «Крымской сюиты», раскрывающих характерные черты его творчества в контексте крымскотатарского народного музыкального искусства. Ставится проблема национального в профессиональном композиторском творчестве, раскрываются особенности вокального и инстру-

ментального стиля, своеобразия творческого мышления композитора. Автор предлагает своё видение индивидуального своеобразия облика музыканта, прослеживает особенности интонационных и жанровых приоритетов. Следует отметить разнообразие тем и образов в выборе поэтических текстов, а также использование метро-ритмического многообразия крымско-татарской народной музыки в композиторском творчестве. Доминирующими темами становятся – воспевание труда и лирика нежных чувств. Автор статьи приходит к выводу, что в своём

вокальном творчестве Шерфединов органично ассимилирует элементы крымскотатарского музыкального фольклора. Отличительными признаками композиторского почерка становятся вариантно-вариационный метод развития материала, протяженные вокальные партии, диатонический склад мелодики, гомофонно-гармоническая фактура сопровождения, лирический характер мелодизма.

*Ключевые слова:* композитор, фольклор, инструментальная музыка, массовая песня.

---

### YAGYA SHERFEDINOV'S OEUVRE IN THE MUSICAL AND CULTURAL TRADITION OF CRIMEAN TATARS

---

The article reveals for the first time the creative image of one of the founders of the Crimean Tatar professional music of the 20th century, composer, folklorist and ethnographer Yagya Sherfedinov. The aim of the study is to analyze the vocal creativity and symphony suite of the composer, which are closely related to his biographical events, reveal the characteristic features of his works in the context of the Crimean Tatar folk music. The problem of the national in professional composer creativity is posed, the features of the vocal and instrumental style, the originality of the composer's creative thinking are revealed. The author offers his own vision of the individual identity of the musician's appearance, tracks the features of intonation and genre priorities. It should be noted a variety of themes and images in the choice of poetic texts, as well as the use of the metro-rhythmic diversity of the Crimean-Tatar folk music in his work. The dominant themes can

be considered as the glorification of labor activities in the context of mass national holidays, as well as an appeal to the singing of tender feelings. The composer turns to various poetic texts and uses this poetry in his own way in his music. The author of this article makes the conclusions that Sherfedinov organically synthesizes elements of the Crimean-Tatar musical folklore in his vocal work. The main way of development in the works of the composer is the variant-variational method, as well as the developed vocal party, the diatonic constitution of melody, the homophonic-harmonic texture of the accompaniment, the lyrical nature of melody. The methodological basis is the study of contemporary Russian musicologists on the problem of the development of mass songs.

*Keywords:* composer, folklore, instrumental music, mass song.

**Халитова Мерзиэ Ибрагимовна**

профессор кафедры музыкально-инструментального искусства  
Крымский инженерно-педагогический университет  
Россия, 295013, Симферополь  
*e-mail:* merzie\_khalitova@mail.ru

**Merziye I. Khalitova**

Professor at the Department of Musical and Instrumental Art  
Crimean Engineering and Pedagogical University  
Russia, 295013, Simferopol  
*e-mail:* merzie\_khalitova@mail.ru



# РАКУРСЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

## ASPECTS OF MODERN MUSICAL CULTURE

DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14013

А. В. КРАСНОСКУЛОВ

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

### МУЗЫКА И ДОПОЛНЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ: НА ПУТИ К БУДУЩЕМУ

На всём протяжении 21 века мы переживаем высокотехнологическую революцию, «когда электронные, прежде всего компьютерные, системы, всё активнее входят в нашу жизнь и <...> каждый новый виток развития информационно-компьютерных систем стимулирует возникновение творческих экспериментов и, как следствие, появление новых синтетических и музыкальных форм, жанров, инструментов, звуковых технологий» [1, с. 97].

«Дополненная реальность», «виртуальная реальность», «смешанная реальность» как одни из слагаемых этой революции, несомненно, находятся на переднем крае научных исследований и технического прогресса. Как гласит лозунг, размещённый на главной странице одной из крупнейших международных конференций по виртуальной реальности (ISMAR), «дополненная реальность <...> оказывает сегодня значительное влияние на бизнес и всё человечество. Эта область – в значительной степени междисциплинарная, объединяющая цифровую обработку сигналов, компьютерное зрение, компьютерную графику, пользовательские интерфейсы, психологию, носимую электронику, мобильные устройства, компьютерные сети, дисплеи, сенсоры – и это лишь малая часть тех областей, где ощущается сильное воздействие этой “реальности”» [11]. Им вторит призыв конференции AWE: «Присоединяйтесь к нам, чтобы узнать, почему любая организация, любой инновационный проект и каждый инвестор должны погрузиться в дополненную реальность <...> – в противном случае, вы останетесь аутсайдером» [4].

Музыкальное искусство – как и любое другое – всегда стремится использовать существующие технологии для расширения возможностей творческого процесса, потому подобный градус

всеобщего интереса привлекает внимание сотен музыкантов и исследователей по всему миру к исследованию звуковых возможностей дополненной реальности.

Дополненная реальность – разновидность виртуальной среды или, как её обычно называют, виртуальной реальности. Виртуальные технологии полностью погружают пользователя в синтетическое окружение и во время «погружения» пользователь не может видеть реальный мир вокруг него. Напротив, дополненная реальность позволяет видеть объективную реальность с виртуальными объектами, наложенными или скомпонованными с существующими в действительности предметами. Поэтому дополненная реальность расширяет, а не полностью заменяет «константную» [2] реальность.

При том, что виртуальная реальность погружает в искусственный мир достаточно глубоко, дополненная реальность, до известной степени, позволяет достичь этого эффекта даже в большей степени, поскольку остаётся связь с реальным миром – том, в котором мы проводим большую часть нашей жизни.

Традиционно технологии дополненной реальности реализуются через отслеживание – с помощью камеры и программного обеспечения смартфона – какого-либо «маркера». Такими «маркерами» могут быть как специально подготовленные изображения (например, QR коды), так и любые изображения, объекты, звуки, данные о местоположении или даже сам человек. Данные «маркеров» обрабатываются и сравниваются с базой данных потенциально совпадающих цифровых объектов (каковыми могут быть 2D изображения, 3D объекты, звук, анимация и т. д.). Если есть совпадение, то соответствующий цифровой контент из базы накладывается «поверх» визуальной и/или звуковой реальности.

Дополненная реальность может восприниматься всеми органами чувств, а не только зрением. До настоящего времени, однако, в большинстве случаев усилия исследователей сосредоточены на смещении реальных и виртуальных изображений и графики. Однако дополненная реальность может быть расширена, в том числе в звуковой области.

Звук используется в виртуальной реальности для усиления ощущения эффекта «присутствия», увеличения иллюзии реальности цифрового мира. Как подчёркивает директор подразделения виртуальной и дополненной реальности компании Dolby Laboratories Дж. Сьюзал, «звук в виртуальной реальности – не роскошь, а необходимость» [6]. Аналогично, применение в дополненной реальности широкого спектра звуковых решений – от акустических эффектов до музыкальной интерактивности – обладает ещё большей силой «убеждения».

Звук может применяться в дополненной реальности вместе с визуальным и тактильным компонентами, но может быть задействован и сам по себе: в этом случае мы получаем отличную от традиционной, но не менее действенную область «звуковой дополненной реальности». Помимо того, что использование подобной технологии позволяет задействовать ещё один канал получения информации, оно также создаёт новые формы интерактивного взаимодействия и творческой вовлечённости.

В качестве примера такой интерактивности, назовём проект Moff Band [14], который представляет собой устройство, в котором жесты управляют звуком в контексте спортивной и свободно-творческой игры (проект нацелен, прежде всего, на детскую аудиторию). Браслет использует встроенные акселерометр и гироскоп для определения движений рук, которые совершает ребёнок. Выбранные звуковые эффекты воспроизводятся в реальном времени, чтобы соответствовать этим движениям, и включают звуки барабанов, гитар, мечей и спортивных состязаний.

Другой подход к интерактивности в дополненной реальности – проект «Konstruct» [12], являющийся примером реализации дополненной реальности, где звуком своего голоса можно создавать виртуальные скульптуры. Это необычный взгляд на дополненное аудио, поскольку вместо традиционного пути – создавать звук как следствие визуального процесса, – предлагается сделать звуковой процесс приоритетным, создавая абстрактные изображения (в сущности, набор трёхмерных моделей), анализируя смартфоном параметры звучания голоса (громкость, высоту, уровень шумов и т. д.).

Уже несколько десятилетий в области исследований звука и музыки с применением компьютерных технологий – в том числе с использованием возможностей и особенностей дополненной реальности – проводится большое число различных научных конференций. Часть из них сконцентрирована исключительно на музыкальной проблематике [8; 15; 16], на некоторых конференциях музыкальное направление представлено «на равных» с наработками в визуальной и технической областях [9; 10; 11].

Наиболее полная картина исследовательской деятельности дополненной реальности в музыкальной и звуковой сферах складывается при анализе материалов двух крупнейших специализированных конференций – международной конференции по компьютерной музыке (ICMC) [8] и международной конференции по новым интерфейсам музыкальной выразительности (NIME) [16].

Учитывая относительную новизну технологий и практик дополненной реальности в любых проявлениях, неудивительно, что пока общее число исследований по данной проблематике, в целом, значительно уступает другим исследованиям. Однако, здесь необходимо учитывать тот факт, что зачастую вопросы дополненной реальности рассматриваются не отдельно, а в контексте «виртуальной» и «смешанной» реальностей.

Так, на конференции ICMC за последние 20 лет (с 1997 года) было опубликовано около 3000 исследований различной проблематики, из них 190 (6,4%) посвящены непосредственно дополненной, виртуальной и смешанной реальностям (соответственно, 36 (1,2%), 134 (4,5%) и 20 (0,7%) статей). Следует отметить, что первое упоминание дополненной реальности происходит лишь в 2000 году, что отражает объективный момент появления данной технологии.

Исследователи на конференции NIME не менее заинтересовано подходят к изучению вопросов различных «реальностей»: всего здесь опубликовано 200 работ соответствующих тематик, что составляет достаточно внушительные 12,1% от общего числа опубликованных трудов (всего 1650 работ). В рамках этой конференции дополненная реальность выглядит вполне «конкурентной» виртуальной реальности и значительно опережает по масштабу исследований реальность смешанную (дополненная реальность – 80 статей (4,8%), виртуальная реальность – 89 (5,4%), смешанная реальность – 31 (1,9%).

Изучая материалы конференций ICMC и NIME, хорошо видно, что проблематика дополненной реальности применительно к музыкальному искусству находится в постоянной дина-

## Ракурсы современной музыкальной культуры

мике. В целом, интерес исследователей к сфере дополненной реальности в количественном выражении выглядит следующим образом (см. Диаграмму 1):

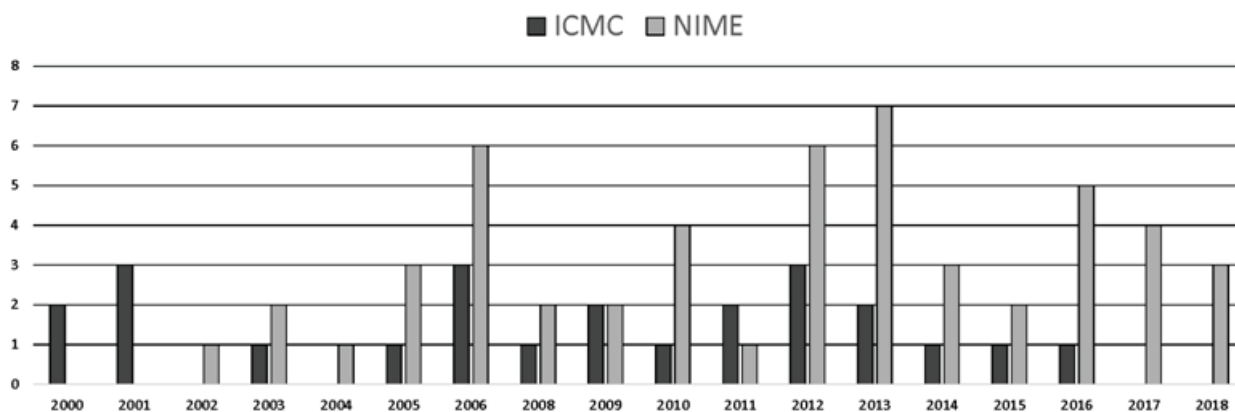


Диаграмма 1. Количество статей, посвящённых дополненной реальности, в материалах конференций ICMS и NIME с 2000 по 2018 годы

Исследователи музыкальных и звуковых возможностей дополненной реальности, в действительности, довольно широко трактуют само понятие «дополненная». Оно, в большинстве случаев, не совпадает с общепринятым, что неизбежно, поскольку, как было отмечено ранее, дополненная реальность приоритетно трактуется как визуальное явление. В случае же приложения принципов «расширения» существующей реальности к звуковой области мы встречаем и расширение реального пространства реальными же объектами (где звуковой компонент не является «дополнением», продолжая существовать в «привычной» форме) [7], и преобразование визуальной дополненной реальности в музыкально-звуковую (определяемую исследователями

как «расширенная аудиосреда» [18, с. 513]), и проецирование изображения на гриф музыкального инструмента с последующими звуковыми манипуляциями через захват движений (здесь предлагается термин «спроецированная дополненная реальность» [13, с. 279]) и т. п.

При всём разнообразии описанных подходов, исследования в области «звуковой» дополненной реальности можно объединить, соответственно используемым технологиям, в пять ключевых направлений (см. Диаграмму 2): захват движения, взаимодействие через осязательный интерфейс, распознавание образов, расширение физической реальности и дополненная реальность.

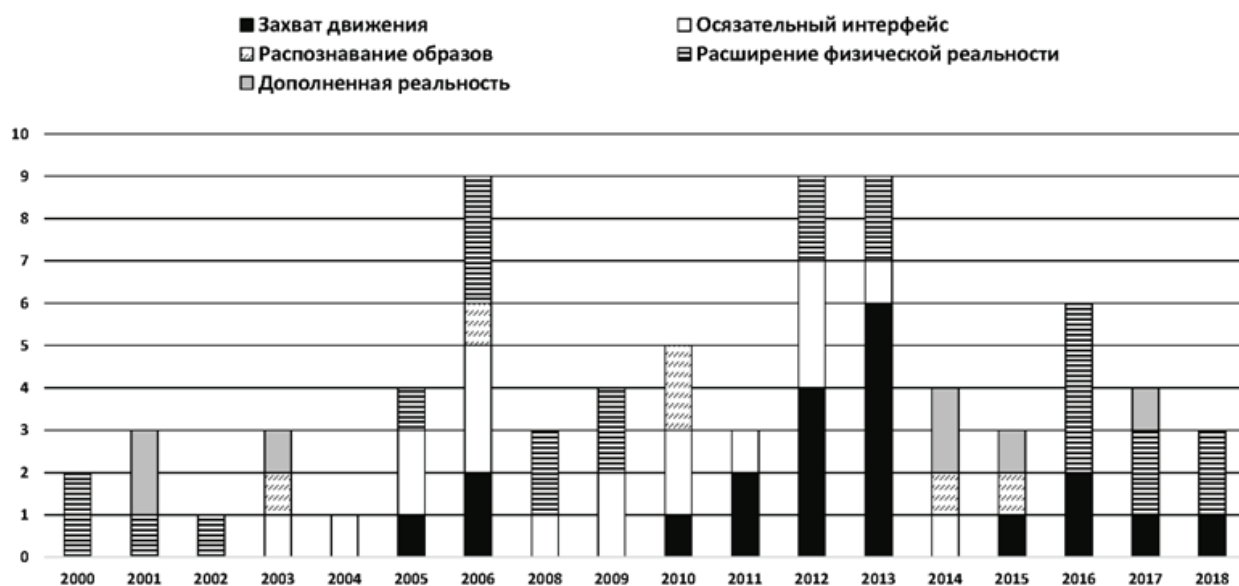


Диаграмма 2. Распределение направлений исследований (по количеству статей) на конференциях ICMS и NIME с 2000 по 2018 годы

Расширение физической реальности осуществляется исследователями в основном двумя способами – либо через взаимодействие с физическими объектами в реальном пространстве, либо через трансформацию реального акустического пространства виртуальными звуковыми элементами.

Первый способ позволяет иначе взглянуть на привычный мир, расширяя, одновременно, слуховые представления, ведь использование обычных предметов в непривычном контексте может пробуждать творческую фантазию. Второй способ чаще всего осуществляется вне помещений (например, при перемещениях по улицам города). Компьютер (используются ноутбуки, смартфоны, носимая электроника) анализирует звуки окружающего пространства, а также биологические параметры участника исследования (например, датчиками снимаются данные пульса) и, в зависимости от получаемых результатов, «подмешивает» определённые синтетические звуки и музыкальные фрагменты в общую акустическую картину, ускоряет или замедляет их звучание и т. п.

Для достижения эффекта дополненной аудиосреды, исследователи применяют различные технологические приёмы, в том числе используют специально сконструированные наушники с расположенными снаружи микрофонами. Наушники воспроизводят звук, который является сочетанием реального звука окружающего пространства, полученный микрофонами и любого другого, в той или иной степени синтезированного сигнала. Кроме того, наличие микрофонов даёт возможность также «маскировать» или скрывать звуки окружающей среды. Хотя последнее и непросто, существующие наработки в области звукового анализа, нейронных сетей и искусственного интеллекта позволяют это сделать уже сегодня (с той или иной степенью надёжности).

В том, что касается технологии захвата движений (трекинга), очевидно, что наравне с расширением физической реальности это направление доминирует в исследованиях, проводимых в рассматриваемой области. Стремление глубже разобраться с переводом жестов из «аналоговой» в «цифровую» плоскость вполне ожидаемо, поскольку, во-первых, жест является важным компонентом музыкальной и сценической выразительности, и, во-вторых, достижение точности распознавания движений остаётся наиболее значительной проблемой, с которой сталкиваются при использовании систем дополненной реальности. Как отмечают исследователи, «методы взаимодействия, калибровка, отображение и программная реализация <...> подробно изуча-

ются уже долгое время, поскольку технологические возможности систем дополненной реальности продолжают оставаться сдерживающим фактором» [3, с. 60].

Если первоначально в исследованиях дополненной реальности для захвата движений рук и пальцев использовались специальные перчатки-трекеры, а позднее – установленные на голове или воротнике камеры, то в последнее десятилетие в научных трудах чаще применяются устройства (Kinect, Leap Motion), позволяющие анализировать всё пространство сцены. Весьма распространённым подходом в исследованиях является также распознавание движений пальцев музыканта на грифе музыкального инструмента или клавиатуре.

Для создания более глубокого погружения в среду дополненной реальности, крайне важной является возможность не только взаимодействовать с цифровыми объектами, но и иметь с ними обратную связь. «Тактильное взаимодействие предоставляет большие возможности – констатируют Ч. Агарвал и Н. Такур, – поскольку используемые физические объекты хорошо знакомы и это позволяет их легко использовать. Мы можем применить аналогичную концепцию к дополненной реальности, где возможно скомбинировать интуитивную понятность реальных физических объектов как устройств ввода информации с расширенными возможностями отображения на экранах путём накладывания виртуальных изображений» [3, с. 62]. К сожалению, пока возможности интерфейса в дополненной реальности ограничиваются реальными физическими объектами – столом, стеной, сенсорным дисплеем, – взаимодействие с которыми осуществляется либо через проекцию на них цифрового изображения, либо с применением так называемых «мультиач» дисплеев.

«Распознавание образов» и «дополненная реальность» базируются на традиционно понимаемом «визуальном» подходе к реализации технологии: изображение физической реальности воспринимается камерой носимого устройства (чаще смартфона, реже – специализированных устройства типа HoloLens), анализируется программным обеспечением с последующим отображением на экран поверх реальной сцены графических элементов, трёхмерных объектов и «сцен» с виртуальными музыкантами. Разумеется, все появляющиеся виртуальные объекты различным образом – пространственно, динамически и т. д. – соотношены с музыкальными фрагментами и/или отдельными звуками, складываясь в итоге в некую музыкальную партитуру. В этом направлении также встречаются исследования и проекты – как правило, образовательной

направленности, – в которых воспроизводится звучание музыкальных инструментов при наведении на соответствующее тому или иному инструменту изображение.

Дополненная реальность проделала большой путь, но ей предстоит пройти ещё немало. Выход же на широкую аудиторию возможен лишь в случае прорывов в исследовательской области, приводящих, в итоге, к развитию устройств дополненной реальности, их техническому усовершенствованию и удешевлению, когда станет возможным свободно использовать системы дополненной реальности в повседневной жизни.

Вместе с тем, «дополненная реальность – уже не просто технология; речь идет о том, как мы хотим жить в реальном мире с её помощью и как мы будем развивать накопленный опыт, который, в итоге, поможет всему человечеству. Дополненная реальность, несомненно, радикально

изменит то, как мы живем, работаем и развлекаемся», – убеждена Г. Папагианнис [17, с. 29].

Звуковая дополненная реальность – относительно новая область, где большая часть исследований проведена лишь в последние годы. Из-за многочисленных проблем и неизведанных путей в этой сфере она останется активной областью исследований, по крайней мере, в ближайшие несколько лет. Как предполагал в 1997 году Р. Адзума, «в течение следующих 25 лет, вероятно, мы сможем носить пару очков дополненной реальности на природе, наблюдая и взаимодействуя с визуально реалистичными динозаврами, поедающими деревья на лужайке перед нашим домом» [5, с. 377]. По нашему мнению, этот прогноз имеет все шансы осуществиться; несомненно, тогда же стоит ожидать и значимых прорывов в области звуковой дополненной реальности. Что ж, ждать этого момента осталось недолго...

### ЛИТЕРАТУРА

1. Красноскулов А. «Расширенная» реальность музыки // Экспериментальные формы современного музыкального искусства сб. статей. Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова. 2015. С. 97–107.
2. Носов Н. Манифест виртуалистики. URL: [http://www.virtualistika.ru/vip\\_15.html](http://www.virtualistika.ru/vip_15.html).
3. Agarwal C., Thakur N. The Evolution and Future Scope of Augmented Reality // International Journal of Computer Science Issues. 2014. V. 11. № 6. С. 59–66.
4. AWE – Augmented World Expo. URL: <https://augmentedworldexpo.com>.
5. Azuma R. A Survey of Augmented Reality // Presence Teleoperators & Virtual Environments. 1997. V. 6. № 4. С. 355–385.
6. Collins K. Dolby's stereoscopic virtual reality proves utterly terrifying. URL: <https://www.wired.co.uk/article/dolby-jaunt-virtual-reality-black-mass>.
7. Ferris K., Bannon L. The Musical Box Garden // Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression. 2002. С. 56–58.
8. ICMC – International Computer Music Conference. URL: <http://www.computermusic.org/page/23>.
9. IEEE Virtual Reality Conference. URL: <http://ieeever.org>.
10. International Conference on Virtual Reality. URL: <http://www.icvr.org>.
11. ISMAR – The IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality. URL: <http://ismar.net>.
12. Konstruct. URL: <http://apps.augmatic.co.uk/konstruct>.
13. Loviscach J. Projecting Finger Placement Onto The Fretboard // Proceedings of the International Computer Music Conference. 2009. С. 279–282.
14. Moff Band. URL: <http://www.moff.mobi>.
15. MuMe – International Workshop on Musical Metacreation. URL: <http://musicalmetacreation.org>.
16. NIME – The International Conference on New Interfaces for Musical Expression. URL: <http://www.nime.org>.
17. Papagiannis H. Augmented Human: How Technology Is Shaping the New Reality. O'Reilly Media, 2017. 150 с.
18. Settel Z., Wozniowski M., Bouillot N., Cooperstock J. Audio Graffiti: A Location Based Audio-Tagging and Remixing Environment // Proceedings of the International Computer Music Conference. 2009. С. 513–516.

### REFERENCES

1. *Krasnoskulov A.* «Rasshirennaya» realnost muzyki ["Augmented" reality of music] // Eksperimentalnye formy sovremennogo muzykalnogo iskusstva [Experimental forms of the modern music art]: collection of articles. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory Press 2015. P. 97–107.
2. *Nosov N.* Manifest virtualistiki [Manifest of virtualistics]. URL: [http://www.virtualistika.ru/vip\\_15.html](http://www.virtualistika.ru/vip_15.html)
3. *Agarwal C., Thakur N.* The Evolution and Future Scope of Augmented Reality // International Journal of Computer Science Issues. 2014. V. 11. № 6. P. 59–66.
4. AWE – Augmented World Expo. URL: <https://augmentedworldexpo.com>.
5. *Azuma R.* A Survey of Augmented Reality // Presence Teleoperators & Virtual Environments. 1997. V. 6. № 4. P. 355–385.
6. *Collins K.* Dolby's stereoscopic virtual reality proves utterly terrifying. URL: <https://www.wired.co.uk/article/dolby-jaunt-virtual-reality-black-mass>.
7. *Ferris K., Bannon L.* The Musical Box Garden // Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression. 2002. P. 56–58.
8. ICMC – International Computer Music Conference. URL: <http://www.computermusic.org/page/23>.
9. IEEE Virtual Reality Conference. URL: <http://ieeevr.org>.
10. International Conference on Virtual Reality. URL: <http://www.icvr.org>.
11. ISMAR–TheIEEEInternationalSymposium on Mixed and Augmented Reality. URL: <http://ismar.net>.
12. Konstruct. URL: <http://apps.augmatic.co.uk/konstruct>.
13. *Loviscach J.* Projecting Finger Placement Onto The Fretboard // Proceedings of the International Computer Music Conference. 2009. P. 279–282.
14. Moff Band. URL: <http://www.moff.mobi>.
15. MuMe – International Workshop on Musical Metacreation. URL: <http://musicalmetacreation.org>.
16. NIME – The International Conference on New Interfaces for Musical Expression. URL: <http://www.nime.org>.
17. *Papagiannis H.* Augmented Human: How Technology Is Shaping the New Reality. O'Reilly Media, 2017. 150 p.
18. *Settel Z., Wozniowski M., Bouillot N., Cooperstock J.* Audio Graffiti: A Location Based Audio-Tagging and Remixing Environment // Proceedings of the International Computer Music Conference. 2009. P. 513–516.

### МУЗЫКА И ДОПОЛНЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ: НА ПУТИ К БУДУЩЕМУ

Последние десятилетия происходит процесс значимых изменений, когда цифровые технологии трансформируют модели нашего восприятия, преобразуют то, как мы видим и слышим окружающую действительность. Развитие компьютерных систем приводит к видоизменению и обогащению как человеческого опыта в целом, так и художественного сознания. Дополненная реальность, будучи частью этих новаций, расширяет наши ощущения и способы взаимодействия с реальным миром. Виртуальные объекты (в том числе, звуки и музыка) являются тем информационным содержанием, которое невозможно получить иначе, чем внедрением цифровых элементов в окружающую действительность. Данная статья анализирует проведённые за последние 20 лет исследования в сфере дополненной реальности,

изучает текущее состояние этой научной области применительно к музыкальному искусству. На материале крупнейших международных конференций по компьютерной музыке даётся характеристика основных направлений, по которым проводятся исследования «звуковой» дополненной реальности, суммируются научный опыт, описываются существующие подходы, проблемы и пути их решения. В связи с недостаточной исследованностью области «расширенного аудиопространства» в российском музыкознании, данная статья также может служить отправной точкой для более глубокого изучения вопросов дополненной реальности в художественном контексте.

*Ключевые слова:* дополненная реальность, виртуальная реальность, интерактивная музыка, ICMC, NIME

## MUSIC AND AUGMENTED REALITY: ON THE WAY TO THE FUTURE

The last decades there is a process of significant changes, when digital technologies transform the models of our perception, transform how we see and hear the reality. The development of computer systems leads to the modification and enrichment of both human experience and artistic consciousness. Augmented reality, being a part of these innovations, enhances our perception of and interaction with the real world. The virtual objects (including sound and music) are the information that the user cannot get in other way than including digital objects into real environment. This paper analyze research being done in the field of augmented reality for the last

20 years, reviews current state-of-the-art in augmented reality in music. The analysis of the proceedings of international computer music conferences (ICMC and NIME) gives key approaches in the “sound augmented reality”, describes and summarizes work performed by many researches and explains problems encountered when building AR systems. This article provides a starting point for deeper research in area of interconnection between sound, music and augmented reality.

*Key words:* augmented reality, virtual reality, interactive music, ICMC, NIME

**Алексей Владимирович Краснокулов**

кандидат искусствоведения, профессор

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

*e-mail:* rostcons@yandex.ru

**AlexeyV Krasnoskulov**

PhD in Musicology, Professor

Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

*e-mail:* rostcons@yandex.ru



Б. А. СТЕЦЮК

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

## СОВРЕМЕННЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ ДЖАЗ: ТИПОВАЯ СТИЛИСТИКА И ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Отличительной особенностью современного фортепианного джаза является его сближение с академической музыкой и её различными стилевыми моделями – как прошлых эпох и периодов (Барокко, Классицизм, Романтизм, Импрессионизм), так и Новейшего времени (от рубежа XIX–XX веков до наших дней). Данная тенденция нашла отражение в таких направлениях как «барокко-джаз», «романтик-джаз», а также «джаздинг» (*jazzing the classics*) и фри-джаз (авангардный джаз). Другая тенденция, обнаруживаемая в современном джазе в рамках стилевого синтеза, может быть определена как внутривидовая (*fusion* – соединение, «сплавление»). Под её влиянием сформировались такие направления как «джаз-рок» и «эстрадный джаз». Качественной характеристикой современного джаза выступает и взаимодействие с фолк-стилистикой, отличительной чертой которой является присутствие в джазовой композиции ярко-выраженных элементов традиционных музыкальных культур (*raga, mугam* и др.). «Музыканты, работающие в этих стилях, – пишет Е. Лубяная, – не отрицают достижений своих предшественников, тяготеют к постоянному поиску новых выразительных средств, красок, приёмов исполнительства. Стилевая интеграция и воздействие на джазовую музыку извне способствуют глобальному смешению названных элементов, в результате чего джаз как таковой все более ассоциируется с масштабным музыкальным направлением – “всемирной музыкой”» [4, с. 50].

Процесс сближения с «классикой» (в широком смысле, охватывающей образцы академической музыки высокохудожественного уровня) явился результатом общей интеллектуализации самого джазового искусства. Пример тому – творчество многих современных исполнителей, среди которых пианисты составляют авангард (Г. Рубалькаба, Б. Мелдау, В. Неселовский и др.). Не только джаздинг, но и претворение структурных и фактурных особенностей фортепианной (клавирной) музыки разных эпох, а также разнообразных «фолк-влиятельных» определили стилистику современного фортепианного джаза.

Обращение к формулам и конструкциям академической музыки (*mainstream*) и привлечение фольклорного материала (типичный пример – *latin jazz*) сформировали основные векторы развития джазовой стилистики.

Одним из наиболее крупных представителей первого направления (*джазовой неоклассики*) является О. Питерсон, а также его последователи – джазовые интеллектуалы 1970–1980-х гг. – Б. Эванс, Д. Брубек, Дж. Льюис, отчасти Дж. Ширинг. Второе направление современного фортепианного джаза (*джазовый неофольклоризм*) связано с использованием элементов традиционной музыки, в частности, латиноамериканских ритмо-интонаций, положенных в основу вариаций-импровизаций (например, стилистика *salsa* в импровизациях Ч. Валдеса, Г. Рубалькабы, М. Камило).

В обоих случаях в конкретных импровизаторских текстах можно отметить ряд особенностей, являющихся специфическими для такого инструмента, как фортепиано. Так, в одном из самых распространённых видов джазовой фортепианной импровизации – орнаментальных вариациях на заданную гармоническую схему и форму – само течение мелодической фигурации «показывает моменты последовательной одноканальной звуковысотной перестройки внутренне-го слуха на те или иные узловые точки гармонии и голосоведения, в процессе чего рождается выразительная импровизационная линия» [5, с. 53]. Претворение этой логики характерно для творчества таких пианистов, как Д. Брубек, по праву считающегося одним из создателей *barocco-jazz*, а также для романтика джазового фортепиано Б. Эванса, создателя и фронтмена «*Modern Jazz Quartet*» Дж. Льюиса. Что же касается внедрения новаций *free jazz*, то они наглядно представлены в пианизме Л. Тристано, в созданных им «нерегламентированных» композициях «*Digression*» и «*Intuition*» для джазового секстета.

В современном фортепианном джазе наблюдается и своеобразный ренессанс традиционных форм, характерных для начала и первой половины XX века. Возрождение «подлинного джаза» (См. об этом Ю. Панасье: [6]) было связано с име-

нами пианистов-афроамериканцев (А. Джамал, М. Тайнер, Х. Сильвер). Их «моностилистика», основанная на этнослухе (И. Земцовский [3]), сочетается с «полистилистикой» (*bi musicality*, по М. Худу [7]), в русле которой работает большинство джазменов средней генерации (Ч. Кориа, Х. Хэнкок, К. Джарретт, М. Камило, Ч. Валдес, Г. Рубалькаба и др.).

Образцом новой полистилистики (симбиоза академического и джазового пианизма) является творчество Б. Мелдау. Характеризуя основные черты его импровизаторского стиля, С. Давыдов отмечает «1) приверженность к синтезу джазовых и академических традиций; 2) стремление к плодотворному развитию внутренних резервов исходного тематического материала (вместо выстраивания импровизации только в форме развёртывания одноголосной мелодической линии, находящейся в свободном «полёте» над аккомпанементом, ориентированном исключительно на показ смены гармонии); 3) тяготение к полифонизации фактурного изложения звучащего текста» [2, с. 425]. Подобный подход к импровизации целиком находится в русле современного джазового пианизма.

Внутреннее стилистическое расслоение становится более ощутимым в творчестве джазовых пианистов начала нового тысячелетия. Речь идет о разном соотношении в их творчестве таких начал, как импровизаторское, композиторское и исполнительское. Ярким предшественником нового стиля фортепианного джаза является В. Неселовский. Анализ обзорно-публицистических материалов [1; 8] позволяет сделать вывод, что музыкант мыслит себя композитором-пианистом универсального типа. Ощущая себя, прежде всего, композитором и считая импровизацию «сочинением в реальном времени», пианист выделяет среди интонационных слагаемых своего стиля: классическую музыку, особенно, П. Чайковского, а также В. А. Моцарта, И. С. Баха; рок-музыку в репрезентации группой «Аквариум» Б. Гребенщикова, и западный рок, начиная с «Beatles»; джаз в лице К. Джарретта [1].

Работая в составе созданной им группы «Vadim Neselovskyi's "Bez Granitz" Trio» с басистом Д. Лумисом (*Dan Loomis*) и барабанщиком Р. Итциком (*Ronen Itzik*), выступая сольно, в ансамбле с певицами С. Серпой (*Sara Serpa*) и Л. Марти (*Laura Marti*) или с оркестрами (как, например, с оркестром INSO на фестивале «Alfa Jazz» во Львове в 2017 году), В. Неселовский демонстрирует стиль, который можно определить как *программный фортепианный джаз*.

В числе репрезентаций этого стиля – сольный альбом «*Music for September*» (2013), в котором представлен не только сам В. Неселовский как пианист-импровизатор, но и многие типовые тенденции нынешнего джазового пианизма. Альбом состоит из десяти пьес-импровизаций, каждая из которых имеет программное название. Выбор этих названий говорит в пользу принципа стиливого синтеза, положенного автором в основу общей конструкции. В истоках это романтическая фортепианная музыка XIX – начала XX вв. («Времена года», «Листки из альбома», «Песни без слов», лирические пьесы), подчиненная стилистике фортепианного джаза в его авторской интерпретации.

Содержание альбома составили следующие произведения: «*Spring Song*» (тема автора); «*Mazurka op. 67 no. 4*» (транскрипция-импровизация миниатюры Ф. Шопена); «*All the Things You Are*» (импровизация на популярную мелодию из мюзикла Дж. Керна «*Very Warm for May*»); «*Sinfonia No. 11 in G minor BWV 797*» (импровизация на трехголосную инвенцию И. С. Баха); «*Birdlike*» (импровизация на блюзовую тему Ф. Хаббарда); «*Body and Soul*» (импровизация-обработка популярной джазовой баллады Дж. Грина); «*San Felio*» (авторская тема); «*My Romance*» (импровизация на тему Р. Роджерса), «*Andantino In Modo De Canzona*» (свободная обработка темы гобоя из Четвертой симфонии П. Чайковского, к которой импровизатор даже сочинил и исполнил поэтический текст); «*Epilogue*» (импровизация на собственную тему).

Налицо, по словам В. Неселовского<sup>1</sup>, «совмещение несовместимого»: во-первых, здесь свободно сочетаются и комбинируются пьесы «писанные» и «импровизаторские»; во-вторых, чередуются три типа номеров – на авторские темы, на темы других авторов-джазменов, на темы из академической музыки. Такой стилистический «конгломерат» (еще не синтез в его закономерном, органичном значении) характерен для современного фортепианного джаза в целом.

Наряду с обзором общих тенденций, обозначенных в данной статье, следует учитывать и возросшую роль индивидуальных стилей пианистов-импровизаторов. В стремлении быть оригинальными и неповторимыми как в плане творческих идей, так и в области их технического воплощения, каждый из них, вместе с тем, всегда репрезентирует и общую вполне устойчивую стилистическую тенденцию времени.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Из авторского вступительного слова к исполнению ряда пьес цикла на концерте в рамках фестиваля «Virtuosos of the Planet» в Киеве в 2010 году.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вадим Неселовский: одесский импровизатор из Бостона. / URL: <http://jazzinkiev.com/articles/vadim-neselovskiy-odesskiy-improvizator-iz-bostona.html/>.

2. Давыдов С. Специфика пианистического стиля Брэда Мелдау: опыт анализа искусства джазовой импровизации // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 417–437.

3. Земцовский И. Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 1–12.

4. Лубяная Е. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: традиции, новации, эксперимен-

ты // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. Вып. 2. С. 50–54.

5. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. М.: Музыка, 1991. 88 с.

6. Панасье Ю. История подлинного джаза. Пер. с фр. Л. А. Никольской. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1978. 128 с.

7. Hood M. The Challenge of «Bi-Musicality» // Ethnomusicology. 1960. Vol. 4, № 2. P. 55–59.

8. Pianist / Composer Vadim Neselovskyi / Vadim Neselovskyi Trio. URL: <http://www.vadimneselovskyi.com/html/about.php/>.

## REFERENCES

1. Vadim Neselovskyi: odesskiy improvizator iz Bostona [Vadim Neselovsky: Odessa improviser from Boston] URL: <http://jazzinkiev.com/articles/vadim-neselovskiy-odesskiy-improvizator-iz-bostona.html/>.

2. Davyidov S. Spetsifika pianisticheskogo stilya Breda Meldau: opyt analiza iskusstva dzhazovoy improvizatsii [Specifics of Brad Meldau's pianistic style: an experience of analyzing the art of jazz improvisation] // Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriyi i praktiki osviti: zb. nauk. st. / Harkiv. nats. un-t mistets. Im. I. P. Kotlyarevskogo. Harkiv, 2014. Vip. 40. P. 417–437.

3. Zemtsovskiy I. Apologiya sluha // Muzyikalnaya akademiya [Hearing Apology // Music Academy]. 2002. № 1. P. 1–12.

4. Lubyaynaya E. Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov: traditsii, novatsii, eksperimentyi [Piano in jazz at the turn of the 20–21 centuries: traditions, innovations, experiments] // South-Russian Musical Anthology. 2013. Iss 2. P. 50–54.

5. Maltsev S. O psihologii muzyikalnoy improvizatsii [About the Psychology of Musical Improvisation]. M.: Muzyka Press, 1991. 88 p.

6. Panase Yu. Istoriya podlinnogo dzhaza [History of Authentic Jazz]. Per. s fr. L. A. Nikolskoy. Izd. 2-e. L.: Muzyka Press, 1978. 128 p.

7. Hood M. The Challenge of «Bi-Musicality» // Ethnomusicology. 1960. Vol. 4, No 2. P. 55–59.

8. Pianist/Composer Vadim Neselovskyi / Vadim Neselovskyi Trio. URL: <http://www.vadimneselovskyi.com/html/about.php/>.

## СОВРЕМЕННЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ ДЖАЗ: ТИПОВАЯ СТИЛИСТИКА И ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Статья посвящена обзору ведущих стилистических тенденций в современном фортепианном джазе. Автор полагает, что очевидная тенденция сближение джаза с академической музыкой реализуется в таких направлениях, как «барокко-джаз», «романтик-джаз», «джаззинг» и «фри-джаз». С другой стороны, выделяется тенденция внутриапластовая, связанная со стилистикой

«фьюжн» и реализуемая в таких направлениях, как «джаз-рок» и «эстрадный джаз». Отмечено, что отличительной чертой современного фортепианного джаза является его интегративная основа, интеллектуализм джазменов, совмещающих в своем творчестве такие «полюсы», как фолк-стилизация и современный композиторский авангард (Г. Рубалькаба, Б. Мелдау, и дру-

гие). В связи с этим выделены два направления в современном джазовом пианизме – джазовая неоклассика, характеризующаяся претворением формул и конструкций академической клавирной музыки, и джазовый неофольклоризм, связанный с использованием элементов традиционной музыки, в частности, латиноамериканских ритмо-интонаций («латино-джаз»). В статье предложены характеристики ряда индивидуальных фортепианных джазовых стилей представителей данных направлений – О. Питерсона, Дж. Ширинга, Б. Эванса (джазовая неоклассика),

М. Камило, Ч. Валдеса, Г. Рубалькаба (джазовый неофольклоризм). Автор приходит к выводу, что стиливое разнообразие в современном фортепианном джазе особенно отчетливо проявляется в творчестве джазовых пианистов начала нового тысячелетия, что наглядно демонстрирует стиль В. Неселовского, определяемый в статье как «программный фортепианный джаз»

*Ключевые слова:* джаз, фортепианный джаз, джазовая неоклассика, джазовый неофольклоризм, программный фортепианный джаз, В. Неселовский.

---

### CONTEMPORARY PIANO JAZZ: TYPICAL STYLISTICS AND INDIVIDUAL REPRESENTATIONS

---

This article is devoted to contemporary stylistics in the art of piano jazz improvisation. The author believes that two main trends could be observed there. The first trend features approximation of jazz to academic music, manifesting itself in such genres as “baroque jazz”, “romantic jazz”, “jazzing” and “free jazz”. The second trend is defined as intralayer, related to the “fusion” style and manifesting itself in “jazz rock” and “pop jazz” genres. It was noted that a distinguishable feature of contemporary piano jazz is its integrative basis and intellectualism of jazzmen who combine such “polar” genres in their works as folk stylistics and contemporary composer’s avant-garde (Gonzalo Rubalcaba, Brad Mehldau and others). In this regard, two genres have been highlighted in contemporary jazz pianism: jazz neo-classics characterized by transformation of formulas and construction of academic clavier music, and jazz neo-folklorism that uses elements of traditional music, in particular, Latin American

rhythm intonations (“Latino jazz”). The article offers characteristics for a number of individual piano jazz styles of the musicians representing these genres: Oscar Peterson, George Shearing, Bill Evans (jazz neo-classics), Michel Camilo, Chucho Valdés, Gonzalo Rubalcaba (jazz neo-folklorism). The article concludes that in contemporary piano jazz, stylistic diversity is manifested especially vividly in the works of jazz pianists at the turn of the new millennium, as demonstrated in Vadim Neselovskyi’s style (example: Music for September album) defined in this article as “program piano jazz” combining the aforementioned stylistic aspects represented via juxtaposition of improvisation, composition and performing skill as general trends in contemporary piano jazz.

*Keywords:* jazz, piano jazz, jazz neo-classics, jazz neo-folklorism, program piano jazz, Vadim Neselovskyi.

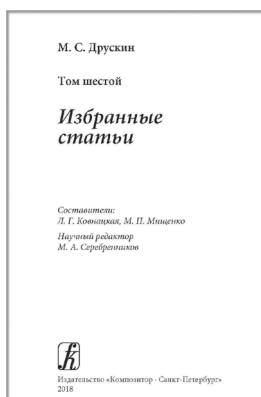
**Стецюк Богдан Александрович**  
ведущий концертмейстер  
кафедры музыкального искусства эстрады и джаза  
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского  
Украина, 61003, Харьков  
e-mail: stetsiukbrothers@gmail.com

**Bohdan A. Stetsiuk**  
Senior concertmaster  
of the Department of Variety Art and Jazz music  
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts  
Ukraine, 61003, Kharkiv  
e-mail: stetsiukbrothers@gmail.com

# РЕЦЕНЗИИ REVIEWS

DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14015

## К ВЫХОДУ В СВЕТ ШЕСТОГО ТОМА СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ МИХАИЛА СЕМЁНОВИЧА ДРУСКИНА



**Друскин М. С.**  
**Собрание сочинений:**  
**в 7 томах / Ред.-сост.**  
**Л. Г. Ковнацкая. Том 6.**  
**Избранные статьи.**  
*Редколлегия: Л. Г. Ковнацкая (сост.), М. П. Мищенко (сост.), М. А. Серебrennikov (научн. ред.).*  
СПб.: Композитор •  
Санкт-Петербург, 2018. 860 с.

Среди ведущих музыковедов нашей страны мы по праву называем Михаила Семёновича Друскина. Ныне ему исполнилось бы 113 лет. Учёный с мировым именем, автор и научный редактор многих книг и сборников, он сочетал пылкость мысли с глубиной и фундаментальностью исследования. Тематический и жанровый диапазон изданных им работ огромен. Он обращался вглубь веков, к истокам музыкальной классики и к сложным процессам и явлениям музыкальной жизни XX века, рассматривая их с оптической точностью и в неразрывной связи с духовной атмосферой эпохи.

В семитомном Собрании сочинений выдающегося учёного, музыканта, педагога, в течение нескольких десятилетий профессора Ленинградской – Санкт-Петербургской консерватории, Михаила Семёновича Друскина, предпоследний, шестой том, готовящийся к выходу в свет в издательстве Композитор • Санкт-Петербург, воспринимается как заповедь автора вослед идущим, или как своеобразные мастер-классы, на которых мэтр гуманитаристики выступает по различным вопросам развития музыкально-исторической науки. В этом плане шестой том занимает особое положение; здесь, по предска-

занию автора опубликованных статей, «внимательный читатель сумеет, вероятно, обнаружить методологическое единство в постановке и решении предлагаемых тем: они рассматриваются в общем контексте культуры, но во взаимодействии и взаимообусловленности её многообразных проявлений»\*.

Огромный масштаб мировидения Друскина вряд ли рецензенту по силам: 35 статей – разнотемных, многожанровых, созданных в «меняющемся мире» на протяжении более полувека. Содержание / предназначение шестого тома существенно отличается от фундаментальных томов монографического характера (Стравинский, четвёртый том, 2009; Бах – второй и третий тома, в работе) или посвящённых конкретному жанру в процессе длительного развития («Клавирная музыка XVI–XVII веков», первый том, 2007; «Русская революционная песня», пятый том, 2012). Шестой том – многопрофильный – отражает необыкновенную широту творческих интересов М. С. Друскина как в области зарубежной, так и отечественной музыки – «всеобщей истории музыки» (как значилось в квалификационном дипломе доктора наук, и как проявил себя заслуженный музыковед в многочисленных консерваторских курсах, читанных в течение нескольких десятилетий).

Предварительная работа над шестым томом в известной мере облегчалась (и об этом справедливо говорится во вступительной статье Л. Г. Ковнацкой) тем, что начиная с 1960-го и до 1987 года, М. С. Друскин подготовил и издал пять сборников избранных статей (и частично, монографий), как бы предначертав круг наиболее интересовавших его проблем, творческих направлений, композиторских имен. Примечательно, что в названиях пяти сборников давались точные ориентиры содержания: первый – «История и

\* Друскин М. С. Очерки, статьи, заметки. Л.: Советский композитор, 1987. С. 4.

современность» (1960); второй – «О западноевропейской музыке XX века» (1973); в трёх последних выпусках преобладали жанровые определения: третий – «Исследования. Воспоминания» (1977); четвёртый – «Избранное: монографии, статьи» (1981); пятый – «Очерки, статьи, заметки», а на суперобложке – содержательное уточнение: «XX век. Бах. Размышления. Публицистика» (1987).

Вспоминается, с каким повышенным интересом в профессиональном сообществе встречался выход каждого авторского сборника М. С. Друскина! Уважаемый профессор имел исключительную склонность к постановке вопросов, не просто актуальных для музыковедения, но зачастую приводящих к острым дискуссиям, причем не только в кулуарах, но и на официальном подиуме, как это было, например, со статьей, открывшей третий сборник и лидирующей в настоящем издании, в шестом томе Собрания сочинений. Большая статья «О периодизации музыки XX века» сохраняет своё значение исторического документа не только в музыковедческой среде, но также среди историков, литературоведов, кино- и театроведов. В ней впервые осуществлён системный подход к оценке сложнейших музыкальных явлений теперь уже минувшего столетия. Автор пишет: «Рассмотрению подлежат почти столетняя история, озаглавленная кардинальной ломкой нового в социальных отношениях, в структуре общества, в сфере идеологии»\*\*. Периодизация становится необходимым и чрезвычайно важным подспорьем в упорядочении исторических фактов, их осмыслении, классификации. Однако при этом учёный не забывал, что индивидуальное творчество – живой, органичный процесс, который далеко не всегда укладывается в жёсткие рамки хронологии, и приводил тому убедительные примеры.

Ещё не поднялась молодая композиторская поросль, избравшая Веберна своим кумиром, и не было потрясающей аналитической статьи Эдисона Денисова, а М. С. Друскин выступил с монологом учёного, в котором звучала музыка Веберна! С её лапидарностью, прозрачной фактурой, невероятной осмысленностью каждого отдельного звука (*слова!* – в статье М. С.). Необыкновенное впечатление от совершенства «звучащего образа», исключительно редкого в трудах музыковедов, хотелось тут же передать автору. По телефону мне трудно удавались хоть в какой-то мере адекватные сравнения, моя сбивчивая речь прерывалась, а хрипловатый голос в трубке сдержанно, но настойчиво повторял: «Продолжайте [говорить], это интересно...».

\*\* Друскин М. С. Исследования. Воспоминания. Л.; М.: Советский композитор. 1977. С. 22.

По-видимому, в тот момент это был один из первых откликов на только что вышедший сборник статей «О западноевропейской музыке XX века»\*\*\*. Необычным отношением к австрийскому экспрессионизму отличалась обзорная статья, завладевшая вниманием коллег благодаря своей смелости, несходством с привычными отзывами, эстетическими оценками (частично они приводятся во вступительной статье к шестому тому).

Иное впечатление: своего рода «каскад» статей – гражданских, политических и собственно музыкантских – виртуозно воссоздан в очерке «Берлин начала 1930-х годов». Живой свидетель описывал их с нескрываемым пристрастием, сопереживая всему, чему был свидетелем в статусе аспиранта знаменитого пианиста Артура Шнабеля. Основной пафос статьи заключался не в политической тенденциозности репортажей «с места событий», а в развертывании панорамы Берлина как «музыкальной столицы Европы», стремительной параболы его развития в сторону приближавшегося краха. М. С. Друскин подробно пишет о распределении творческих сил: композиторских и исполнительских авторитетах разных поколений, игравших заметную роль в распространении новой музыки. Впечатляет перечень блистательных дирижёров: Фуртвенглер, Вальтер, Клемперер во главе Государственной оперы; виртуозов-солистов: Рахманинов, Крейслер, Казальс, юный Менухин. Заключительный раздел статьи обращён к любительским певческим союзам, фестивалям рабочих хоров, с которыми была связана деятельность Ганса Эйслера и Эрнста Буша – создателей антифашистской песни на Западе.

Ещё показательные примеры из первого раздела шестого тома, повторившего название второго авторского сборника, насыщенного острейшей проблематикой не только века минувшего: две статьи о Шостаковиче. Одна из самых ранних «Шостакович в 1920-е годы» и мастерская статья зрелого периода «Немецкая традиция в симфониях Шостаковича» – вариант доклада на Международном симпозиуме в Кёльне, посвящённом 90-летию композитора в 1985 году. В последней виртуозно разработан метод «акупунктурного» анализа, обозначены «точки соприкосновения симфонизма Шостаковича с немецкой традицией»\*\*\*\*. Композитор «адаптировал и преломил

\*\*\* Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М.: Советский композитор, 1973. 269 с.

\*\*\*\* *Druskin, Mikhail*. Die deutsche Tradition in der Sinfonie von Schostakowitsch // Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 150. Bericht über das Internationale Dmitri Schostakowitsch-Simplosion. Köln, 1985. S. 289.

её», – точное определение исследователя, – как художник, накрепко связанный с отечественной музыкальной культурой, приумноживший общеевропейский опыт.

В следующем разделе шестого тома «О музыкальном театре» справедливо выделено опероведение М. С. Друскина. По количеству статей (всего пять!) он как будто потеснён с двух сторон соседствующими разделами. Но его значение трудно переоценить. Воспоминается своевременность появления книги «Вопросы музыкальной драматургии оперы»\*\*\*\*, даже с попыткой её выдвижения на Государственную премию (на обсуждении в Московской консерватории, в год появления). Нужно ли говорить о том, что эта книга была в течение долгих лет незаменимым учебным пособием (курс музыкальной драматургии М. С. Друскин читал в Ленинградской консерватории с 1947 года), на нём выросло внушительное поколение опероведов, преданных данному жанру и автору капитального труда. Очевидная множественность «пятен времени» – как отблеск сложного периода создания книги – сегодня воспринимается с большим трудом. Тем не менее, непреходящую ценность имеют прозорливые разработки М. С. Друскина о сквозной музыкально-драматической форме, о «дуэте согласия», о роли оркестра, о музыкально-сценической полифонии и многом другом. В том числе, и об особенностях речитатива в русской классической опере (эта глава полностью воспроизводится в шестом томе). Впервые систематизируются закономерности классической и современной оперы – отечественной и зарубежной. Последовательно разработанные и изложенные теория оперного жанра, применительно к разным историческим эпохам, – всецело прерогатива М. С. Друскина. Именно в таком масштабе воспринимаются все статьи второго раздела шестого тома, а открывающая его статья «Проблемы оперы» – едва ли не самая цитируемая в работах нескольких поколений музыковедов.

В статье «Музыкальный театр Прокофьева» до сих пор поражает дар предвидения М. С. Друскиным грядущей славы театральных творений теперь уже признанного классика. В проблемной статье в год её написания (1961) основная идея была захватывающе смелой – никто ещё не пытался говорить на равных об операх и балетах Прокофьева как об уникальном явлении в музыкальной культуре XX века. Именно М. С. Друскину было под силу с такой убеж-

\*\*\*\* Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. На материале классического наследия. Л.: Музыка, 1952. 344 с.

дённостью отстаивать возможность проведения прокофьевского фестиваля, который состоялся только спустя тридцать лет, в 1991-м, в Мариинском театре Петербурга! В далёком 1961-м четырнадцать музыкально-театральных произведений Прокофьева едва ли не впервые рассматривались в одном ряду с творениями великих оперных реформаторов мира. Но... статья тогда не была напечатана и появилась спустя двадцать лет в авторском сборнике «Избранное»\*\*\*\*\*, к счастью, и тогда ещё не потеряв своей значимости и злободневности. Таким совершенным кадансом завершилось многолетнее служение теме «советская опера» в критическом наследии М. С. Друскина: от рецензирования премьер, эмпирических наблюдений – к научным выводам и обобщениям. В оценочных суждениях новых оперных сочинений намечались основополагающие идеи будущей научной теории современной оперы, ее жанрово-стилевых особенностей и закономерностей, по-своему развивающих традиции прошлого. Блестящий пример – статья об операх А. Петрова «Театр – это “трибуна идей”», замыкающая раздел «О музыкальном театре».

С чувством огромного удовлетворения воспринимается третий раздел шестого тома «О профессии». Мысленно воспроизводится привычная обстановка учебной аудитории, убедительны интонации доверительной беседы о тайнах мастерства, заветы поколениям, идущим (пришедшим!) на смену... Автобиографический очерк «Призвание и профессия», завершающий данный раздел, в наибольшей степени обращён к молодежи. В нём ученый, рассказывая о себе, как бы суммирует свои наблюдения и опыт в овладении профессией музыковеда. Не скрывая «подводных течений», затрудняющих путь к достижению цели, Друскин особенно подчёркивает роль призвания, любви к музыке, которые в конечном итоге определяют продуктивность профессиональной деятельности. Многократно акцентируется мысль о том, что собственно «научная» активность неотделима от публицистической, что музыковед – прежде всего, музыкально-общественный деятель. Разговор о музыковедческой специальности ведётся на страницах книги с той страстной публицистичностью, непоколебимой убеждённостью, которые свойственны индивидуальной манере М. С. Друскина.

Содержательные статьи и беседы о профессии (их семь), смыкаются в третьем разделе с предисловием и общей проблематикой «Зару-

\*\*\*\*\* Друскин М. С. Избранное: Монографии. Статьи. М.: Советский композитор, 1981. С. 212–224.

бежной музыкальной историографии»\*\*\*\*\*– одной из самых поздних работ, фактически изданной посмертно. Важнейшая составляющая профессии музыковеда – диалоги с зарубежными коллегами. Они присутствуют почти во всех без исключения статьях о зарубежной музыке (австро-немецкой, французской). Но в наибольшей мере сосредоточены в итоговом труде по музыкальной историографии. М. С. Друскину принадлежит заслуга научного обоснования необходимости изучения в консерватории нового курса «Музыкальная историография», определения его целей и задач, стержневых комплексов тем. Ключевые из них: обзор главнейших трудов по всеобщей истории музыки (в хронологическом порядке); вопросы членения музыкально-исторического процесса (его периодизация); сравнительно-исторический анализ монографий о крупнейших композиторах, в оценке творчества и личности которых наиболее резко обозначилась *историческая смена научных концепций*.

Мы заждались появления Шестого тома!... Мы – это коллеги по кафедре музыкальной критики, которым посчастливилось еженедельно плодотворно общаться с М. С. Друскиным полтора десятилетия до конца его жизни. Мы – многочисленные ученики, аспиранты и докторанты разных поколений, соискатели учёных степеней,

\*\*\*\*\* Друскин М. С. Зарубежная музыкальная историография: Учебное пособие. М.: Музыка, 1994. 63 с.

взращённых в научной ауре (атмосфере) «школы Друскина», на его в высшей степени содержательных лекциях, учебниках, монографиях, отдельных статьях, публицистических выступлениях в прессе. Мы – рядовые музыковеды, в своих устремлениях продолжающие идти за *форвардом*, в русле его научных идей; пристально наблюдающие за судьбой наследия и с благодарностью принимающие каждый новый том Собрания сочинений М. С. Друскина, с первой страницы до последней самозабвенно курируемого Людмилой Григорьевной Ковнацкой. Бесконечная благодарность всем, вложившим свой большой труд и высокий профессионализм в создание Шестого тома. Именно Шестой том оказался особенно долгожданным (не только по году издания), но и потому, что для каждого профессионального музыканта в нём найдется как бы в увеличении фрагмент его собственной творческой биографии. Ибо нет такой темы, которая бы не входила в космос научных интересов Михаила Семёновича Друскина – исследователя, педагога, публициста, консультанта бесчисленных диссертаций...

**Данько Лариса Георгиевна**

*доктор искусствоведения,  
заслуженный деятель искусств РФ, профессор  
Санкт-Петербургская государственная  
консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова*



# 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 производится 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 полусторонний; 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 полупетельный).

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 фотографии. 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 представления 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.

