#### 16+

## ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2019'2 (35)

#### **B HOMEPE:**

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

> **МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ** ИСКУССТВО

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

#### Подписной индекс в каталоге «Почта России» П1959

Оформить подписку можно в любом почтовом отделениии 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 28.06.2019. Формат 60х90/8. Бумага офсетная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 13. Тираж 500. Отпечатано в типографии «АРКОЛ», г. Ростов-на-Дону, ул. Серафимовича 45/54а

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

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

## **SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY**

2019'2 (35)

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: CMИ ΠΝ № ΦC 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 Navanova

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 Budyonnovsky av., Rostov-on-Don, Russia, 344002 e-mail: riocons@mail.ru

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

#### IN THE ISSUE:

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

**PROBLEMS** OF MUSIC THEATRE

MUSIC EDUCATION

PERFORMING ART

**FOLK MUSIC** AND COMPOSER'S WORK

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Subscription index П1959 in Russian Post catalogue

The subscription is available at any post office of Russian Post

# СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

### ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ PROBLEMS OF MUSICOLOGY

XVIII – первой половины XIX века
А. Клименко. Духовые инструменты в военной музыке Древней Руси
А. Устьогова. Скрыпель и скрипица – древнерусские смычковые инструменты XVI века18 А. Ustyugova. Skrypel And Skrypitsa – Early Russian Bow Instruments of the Sixteenth Century
<ul> <li>И. Скворцова, А. Горшкова. «Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты». Феномен А. С. Аренского</li></ul>
ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО TEATPA PROBLEMS OF MUSIC THEATRE
P. Лаво. Опера как креолизованный музыкальный текст
О. Кубкина. История и миф в опере В. Беллини «Капулетти и Монтекки»
MУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ MUSIC EDUCATION
E. Языков. Некоторые вопросы методики репетиционной работы с хором
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО PERFORMING ART
Д. Муединов. Нетрадиционные способы звукообразования на трубе и их использование в художественном репертуаре

А. Шевцова. Альт в России до Башмета: педагоги и исполнители
(Борисовский и Дружинин)56
A. Shevtsova. Viola in Russia Before Bashmet: Teachers and Performers (Borisovsky and Druzhinin)
ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО
FOLK MUSIC AND COMPOSER'S WORK
Э. Луганская, Е. Зайцева. Бела Барток. Наследие фольклориста
E. Luganskaya, E. Zaitseva. Bela Bartok. The Heritage of the Folklorist
ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ ХХ-ХХІ ВЕКОВ
TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY
Т. Франтова. «Вызываем огонь на себя»
T. Frantova. "Calling the Fire on Ourselves"
C. Access A. Mayuura Bayaaraan aharaan
С. Лосева, Л. Монина. Вокальное творчество А. Теплякова: синестетический аспект исследования
S. Loseva, L. Monina. Vocal Creative Work by Teplyakov: Synesthetic Aspect of Research
3. Loseou, L. Monthu. Vocal Cleative Work by Teptyakov. Syllestiletic Aspect of Research
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA
И. Смагина. Симфонический оркестр в Царицыне – Сталинграде79
I. Smagina. Symphony Orchestra in Tsaritsyn – Stalingrad
В. Леонов, И. Палкина. Малорусский музыкальный театр на ростовских сценах
XIX – начала XX века
V. Leonov I. Palkina. Malorussian Musical Theatre at the Rostov Stages in the 19th – early 20th Century
in the 17th – earry 20th Century
Правила оформления и публикации статей

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ PROBLEMS OF MUSICOLOGY



DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12001

#### Г. В. РЫБИНЦЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

# ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ КЛАССИЦИЗМА И КОНЦЕПЦИИ СОЦИАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

**-** -

ачало XIX века ознаменовалось становлением принципиально нового понимания хода всемирно-исторического процесса. Г. Гегель представил историю человечества и мироздания в целом как организованный целенаправленный процесс, основу которого составляют законы, общие для мышления и бытия, – законы диалектики. Благодаря Гегелю история, которая ранее представлялась бесконечной последовательностью обусловленных Высшей волей или же случайных событий, предстала как единый объективный закономерный процесс, имеющий чёткую внутреннюю структуру, а потому доступный для рационального осмысления человеком. Следствием нового миропонимания, получившего наименование «историзм», стало утверждение концепции общественного развития, протекающего по спирали, которая оттеснила на второй план авторитетные ранее представления об истории человечества. В отличие от замкнутого кругового цикла в условиях спирали каждый ее виток оказывается разомкнутым, открывающим возможность перехода к следующему, находящемуся на более высоком уровне обороту. Тем самым диалектическая спираль синтезирует круговое (циклическое) и линейно-восходящее движение, обеспечивая возможность поступательного развития социума.

Высокий авторитет гегелевского учения совпал с расцветом музыкального классицизма, достигшего кульминации на рубеже XVIII–XIX столетий. В этой связи неоднократно отмечалось, что произведения Л. Бетховена не менее ярко, нежели труды Гегеля, продемонстрировали законы диалектики, однако не в форме абстрактных понятий, а в звуковом материале музыкального искусства. «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].

К числу наиболее значимых стилевых признаков музыкального классицизма, обеспечивших реализацию близких к диалектическим принципов формования музыкального материала, относится функциональная гармония, теоретические основы которой были заложены в XVIII веке Ж.-Ф. Рамо. Если Гегель назвал наиболее общие законы всякого, в том числе исторического, развития, то Рамо указал на наличие объективно существующих принципов гармонического развития, имеющих в основании функциональное понимание созвучий в условиях определенного лада или тональности. «Рамо первым поставил вопрос о логическом обосновании последования гармоний в музыкальном произведении. Можно сказать, что этим он открыл новый предмет теории и определил основное русло ее развития на следующие два с лишним столетия. Объектом его внимания стала система взаимоотношений созвучий, раскрывающаяся в музыкальной форме, то есть то, что впоследствии было осмыслено как «гармоническая тональность» [5, с. 182].

Теоретические новации Рамо предполагали унификацию и смысловую поляризацию гармонических созвучий, их группировку вокруг основной оппозиции: тонического устоя и двух противостоящих ему неустоев (субдоминанты и доминанты), расположенных симметрично по отношению к тонике. Так состоялось теоретическое обобщение реально существующей практики функциональной интерпретации созвучий, которая обеспечила качественно новую степень

единства и благозвучия музыкальной ткани (её вертикального и горизонтального измерений), определила структуру и параметры мелодических образований, а в дальнейшем явилась ведущим фактором, выстраивающим и структурирующим весь звуковой процесс – от небольших построений до музыкальной формы в целом. Освоенная музыкальным мышлением система функциональных тяготений сообщила звуковому процессу качество целенаправленности и наполнила его глубоким смыслом: достижение тонической гармонии слух до настоящего времени воспринимает как долгожданный закономерный результат.

При этом ведущей формулой, организующей музыкальное развитие на всех его этапах от микро до макроуровня, стало движение от тонического устоя к одному или же поочередно к обоим из основных неустоев с последующим возвращением к тонике, то есть общеизвестная формула: T-S-D-T, вошедшая в музыкальную теорию под наименованием кадансового оборота. Этот гармонический оборот стал общеобязательным элементом, без которого невозможно представить музыку классицизма. Благодаря кадансу на смену характерной для барочной музыки многократной повторности фугированных композиций или потенциально бесконечного вариантного развития, представленного в фантазийных, импровизационных жанрах, пришли трехчастные структуры с их четким внутренним членением на пропорциональные сегменты.

Кадансовый оборот во всех его разновидностях, в числе которых плагальный, автентический, полный (совершенный и несовершенный) кадансовый оборот и др., завершает все значимые построения произведений музыкальной классики. Расчленяя звуковой процесс на ряд соразмерных сегментов, каданс разграничивает основные образно-интонационные построения, позволяет поэтапно воссоздать процесс их взаимодействия и представить его результаты. Кадансы сообщают произведениям музыкальной классики предельную степень внутренней гармонической организованности и тем самым обеспечивают доступность восприятия смыслового наполнения музыки слушателем.

В настоящее время виды кадансового оборота, их функции и образно-смысловое значение детально изучены современным музыкознанием. Однако его мировоззренческий аспект раскрыт, на наш взгляд, недостаточно полно. Учитывая характерный для рассматриваемого периода высокий интерес к исследованию происхождения и законов эволюции социума, а также многократно отмечаемое «гражданственное звучание» искусства классицизма, представляется целе-

сообразным рассмотреть кадансовый оборот с точки зрения авторитетных для данного времени концепций общественного развития, в особой мере – с позиций нового, основанного на принципах диалектики, исторического мышления. Такой подход позволит показать, что законы функциональной гармонии классицизма полностью отвечают сформулированным Гегелем принципам диалектики, объясняющим причину, способ и направление всякого, в том числе музыкального, развития, и открывают возможность воссоздания в звуках гегелевской концепции спиралевидной истории.

Так, первому из диалектических принципов – единства и борьбы противоположностей - соответствует пространственное и смысловое противостояние гармонических функций – устоев и неустоев, доступное в условиях тональной мажоро-минорной ладовой системы слуху даже неподготовленного человека. Два основных неустоя субдоминантовое и доминантовое созвучия составляют противоположность тоническому как в пространственном (IV и V ступени - самые далекие от I), так и в смысловом (устой – неустой) отношении. Будучи расположенными равноудалено и симметрично по отношению к тонике, они исполняют роль своего рода противовесов, которые «раскачивают» и «разрушают» тонический устой, в то же время требуя возвращения к исходному состоянию. Такое противостояние сообщает действенный импульс процессу музыкального развития и полностью соответствует убеждениям Г. Гегеля, назвавшего причиной развития единство противоположных начал.

Характерная для музыки классицизма функциональная оппозиция гармонических созвучий обеспечила высокую степень интенсивности образно-интонационного развития, открывающего потенциальную возможность качественного преобразования исходных музыкальных образов. В сочинениях венских классиков (в особенности у Л. Бетховена) представлены яркие образцы такого развития, раскрывающие богатый потенциал гармонии как ведущего фактора построения музыкальной формы. «В нынешней «школьной» гармонии функциональность классической тональности чаще видится как структура, как некое кристаллическое образование. Однако в XVIII веке она мыслилась прежде всего как процесс», – отмечает Л. Кириллина [2, с. 39].

Что же касается основного принципа функциональной гармонии, направляющей звуковой процесс от тонического созвучия к неустоям и требующей возвращения к исходной гармонии, то он соответствует второму диалектическому закону, объясняющему механизм перехода объ-

ектов в качественно новое состояние накоплением количественных изменений. Так, первым этапом гармонического развития в условиях классицизма, как правило, является отклонение в наиболее близкую в акустическом и смысловом отношении тональность. Для мажора таковой является тональность доминанты, для минора тональность параллельного мажора, имеющая с исходной практически идентичный звуковой состав. Дальнейшее «путешествие» по близкородственным тональностям приводит звуковой процесс к тональности субдоминанты, обертоновый ряд которой, в отличие от доминанты, не имеет акустического родства с исходным тоническим созвучием. А далее – третий этап, то есть собственно кадансовый оборот, - продвижение через доминанту к тонике, звучание которой оказывается обогащенным всем предшествующим тонально-гармоническим развитием и, как правило, утверждается средствами звуковой динамики (заключительное звучание в динамике forte или даже fortissimo). Пройденный путь позволяет продемонстрировать процесс накопления количественных изменений: от состояния покоя (функциональной устойчивости) к достижению высшего эмоционального напряжения предела функциональной неустойчивости с последующим возвращением к изначальному устою, но уже на качественно новом, более высоком динамическом уровне звучания.

Таким образом, как на уровне отдельных построений, так и на уровне музыкальной формы в целом, функциональная гармония выступает в качестве ведущего средства динамизации образно-звукового развития. Наиболее ярко динамизирующие возможности оппозиционных тональных функций демонстрирует сонатное аллегро, где образный контраст главной и побочной партий подчеркивается их тональным противостоянием. «Всякая, в том числе и крупнейшая форма во всей своей целостности есть лишь воспроизведение «в увеличении» генеральной тонально-гармонической «первоидеи»», – пишет в этой связи Ю. Тюлин [4, с. 327].

Наконец, третий закон диалектики, указывающий на спиралеобразность процесса развития, гласит, что оно осуществляется путем отрицания отрицания, которое предполагает возвращение к исходному состоянию, но на качественно новом уровне. В качестве звуковой «иллюстрации» этого гегелевского закона в искусстве музыкального классицизма можно рассматривать полный совершенный кадансовый оборот. Действительно, его исходным пунктом является первая ступень лада (соответственно, трезвучие первой ступени): в условиях диалектического мышления она исполняет роль тезиса. Второй этап пол-

ного совершенного каданса - IV ступень, то есть созвучие субдоминанты. Как отмечалось выше, его специфика состоит в полном отсутствии акустического родства с тоникой. Следовательно, субдоминанта представляет собой не только пространственную и функциональную, но и акустическую противоположность тоническому устою. Это и есть основной антитезис, который, согласно Ю. Тюлину, начинает претендовать на роль главного созвучия: «В этом проявляется основная функциональная закономерность ладогармонического мышления. Эта закономерность обусловливается именно тем, что субдоминанта отсутствует в обертоновом ряду, а поэтому ее появление и нарушает тоническое равновесие. Отсутствие S в физической природе тоники ставит ее в активное положение и заставляет перетягивать на себя тоническую функцию ладового центра» [4, с. 152].

Это позволяет утверждать, что структура полного кадансового оборота воссоздает в звуках диалектическую спираль, причем, зрительное восприятие в данном случае служит подтверждением слуховых ощущений. Абстрагируясь от классических законов гармонического голосоведения, представим, как гармония от тоники опускается к «нижней доминанте» - движение на квинту вниз, а затем, подобно нависающей над тоникой арочной конструкции, поднимается на октаву выше - к верхней доминанте (на квинту выше исходного тона), и, наконец, возвращается к тонике, описывая таким образом полный виток спирали. «Поворот от субдоминанты к доминанте образует как бы вращательное движение по орбите вокруг ладового центра...» [4, с. 151]. Тем самым осуществляется утверждение тонического созвучия на качественно новом уровне: «После кругооборота, содержащего в себе функционально модулирующий ход в субдоминанту и обратно, тоническая сила избранного ладового центра, опрокинутого и вновь восстановленного, значительно укрепляется» [4, с. 152].

Рассматривая другой вариант кадансового оборота – более привычное восходящее движение от тоники к субдоминанте и доминанте, можно утверждать, что, подобно диалектической спирали, каданс синтезирует круговое и прямолинейное движение: возвращение от доминанты к нижней тонике образует замкнутый круг, а подъем к верхней тонике – вектор. Это значит, что кадансовый оборот одновременно выполняет две противоположные функции: завершая музыкальное построение, он открывает возможность дальнейшего развития. На эту особенность каданса справедливо указывал Б. Асафьев: «Из формулы – основное свойство которой

#### Проблемы музыкальной науки

быть концовкой, вехой, завершающей движение (совершенный каданс) или регулирующей его (полукаданс), – каданс превращается в могучий стимул продвижения музыки, могучий главным образом оттого, что ему присуще обратное свойство замыкания», – писал он [1, с. 77].

Помимо каданса спираль исторического времени воссоздает ведущая музыкальная структура классицизма – сонатное аллегро, где образное и тональное противостояние главной побочной партий в экспозиции сообщает мощный импульс музыкальному развитию и приводит к достижению нового (прежде всего, тонального, а позднее – и образного) единства в репризе. Таким образом, функциональная логика кадансового оборота, пронизывающая гармонический план сочинения, служит преодолению уклонений в противостоящие главной тональности, утверждению исходного тезиса-устоя путем тонального (соответственно, смыслового) синтеза образно-интонационного материала. Будучи представленной в музыке классицизма как на уровне тонально-гармонического плана отдельных построений, так и произведения в целом, идея развития по спирали получает таким образом убедительное звуковое воплощение, а многократное движение музыкального материала по формуле T-S-D-T и многочисленные кадансы прочно закрепляют ее в памяти слушателя.

Опора на всеобщие объективные диалектические законы развития позволила функциональной гармонии воссоздать реальную динамику и глубокий драматизм истории, представить в материале музыкального искусства образ человека как действующего субъекта истории, преследующего не личные интересы, а исполняющего волю и чаяния народа, общества, государства, образы народных масс. В этой связи уместно напомнить слова Б. Асафьева: «Музыка как обращение к человечеству, а не к толпе, к организованному обществу, а не к своевольному и необузданному анархическому большинству – так воспринимаются концепции Бетховена...» [1, с. 176].

Что же касается двух видов неполного каданса – автентического (T–D–T) и плагального (T– S–T), то их можно рассматривать как звуковое подобие движения по кругу, что можно истолковать как воссоздание средствами гармонии концепции исторического круговорота. В этом контексте целесообразно вспомнить предшественника Гегеля итальянского мыслителя Джамбаттиста Вико и его изданный в 1725 году труд «Основания новой науки об общей природе наций», ставший первым опытом выявления законов истории. Вико предложил концепцию трёхэтапного круговорота, согласно которой человеческое сообщество многократно проходит сходные по содержанию периоды - «век богов», «век героев» и «век людей», то есть бесконечно движется по кругу, подобно замкнутым циклам природы. Учитывая, что в рассматриваемый период именно природные явления, существующие в рамках времени-круговорота, находились в центре исследовательских интересов человечества, а внимание к законам общественного развития пребывало в стадии зарождения, воссоздающий кругообразное движение неполный кадансовый оборот можно понимать как звуковое воплощение концепций природного и общественного кругооборота. Аналогичную кругообразную структуру имеют популярные в это время двух- и трехчастные формы, гармонический план которых, как правило, имеет в основе тонико-субдоминантовые и тонико-доминантовые отношения.

В заключение следует констатировать, что в музыке классицизма присутствуют факторы, аналогичные сложившимся в соответствующий период времени концепциям общественного развития: теории исторического круговорота Дж. Вико и концепции развития по спирали Г. Гегеля. Ведущим из таких факторов является кадансовый оборот, исполняющий не только «музыкально-технологические», но и мировоззренческие функции. Об этом свидетельствует и сам термин «оборот», который, обозначая круговую траекторию звукового процесса, указывает на творческую сверхзадачу по воссозданию концепций общественного развития, в числе которых теория исторического круговорота и концепция исторического развития, протекающего по спирали.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Асафьев Б. (Игорь Глебов)* Музыкальная форма как процесс. *Л.*: Музыка, 1971. 376 с.
- 2. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
- 3. Климовицкий А., Селиванов В. Бетховен и философская революция в Германии // Вопро-
- сы теории и эстетики музыки. М., 1971. Вып. 10. С. 220–221.
- 4. *Тюлин Ю*. Учение о гармонии. М.: Музыка, 1966. 224 с.
- 5. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. М.: Композитор, 2006. 632 с.

#### REFERENCES

- 1. *Asaf'ev B. (Igor' Glebov)* Muzykal'naya forma kak process [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
- 2. Kirillina L. Klassicheskij stil' v muzyke XVIII nachala XIX veka. Ch. 2: Muzykal'nyj yazyk i principy muzykal'noj kompozicii [Classical style in the music of the 18th early 19th century. Ch. 2: Musical language and principles of music composition]. Moscow: Kompozitor, 2007. 224 p.
- 3. *Klimovickij A., Selivanov V.* Bethoven i filosofskaya revolyuciya v Germanii // Voprosy
- teorii i estetiki muzyki [Beethoven and the philosophical revolution in Germany // Questions of the music theory and aesthetics]. Moscow, 1971. Iss. 10. P. 220–221.
- 4. *Tyulin Yu*. Uchenie o garmonii [Harmony Theory]. Moscow: Muzyka, 1966. 224 p.
- 5. Holopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Cenova V. Muzykal'no-teoreticheskie sistemy [Musical Theoretical Systems]. Moscow: Kompozitor, 2006. 632 p.

## ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ КЛАССИЦИЗМА И КОНЦЕПЦИИ СОЦИАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В условиях музыкального классицизма кадансовый оборот стал ведущим гармоническим средством организации музыкального материала – от небольших построений до музыкальной формы в целом. Основа каданса – пространственное и смысловое противостояние основных гармонических функций – тонического устоя и двух неустоев (субдоминанты и доминанты) отвечает диалектическому принципу единства противоположных начал, сформулированному Г. Гегелем в рассматриваемый период истории.

Движение, соответствующее формулам каданса (T–S–T, T–D–T, T–S–D–T), даёт ощущение кругообразности или спиралевидности протекания звукового процесса. Это позволяет утверждать, что помимо «музыкально-технологических» функций каданс выполняет и функцию мировоззренческую, поскольку по-

зволяет создать звуковые аналоги сложившимся на данном этапе истории концепциям общественного развития. В числе таких концепций теория исторического круговорота Джамбаттиста Вико и концепция истории-спирали Георга Гегеля.

Возможность обнаружения соответствий между учением Гегеля и музыкой классицизма (в частности, Л. Бетховена) подтверждается принципами, составляющими основу структуры кадансового оборота. Эти принципы полностью отвечают законам гегелевской диалектики, объясняющим причины, механизм и направление всякого, в том числе музыкального, развития.

*Ключевые слова:* общественное развитие, историзм, диалектика, круговорот, функциональная гармония, кадансовый оборот.

#### FUNCTIONAL HARMONY OF CLASSICISM AND SOCIAL DEVELOPMENT CONCEPTS IN THE 18th – FIRST HALF OF THE 19th CENTURY

Musical classicism made a cadence progression the leading harmonic means of organizing musical material, from small sections to musical form as a whole. The basis of cadence progression is the spatial and semantic opposition of the main harmonic functions - tonic subdominant and dominant that corresponds to the dialectical principle of unity of opposing principles formulated by G. Hegel in the considered period of history.

The harmonic progression corresponding to the cadence formula (T-S-T, T-D-T, T-S-D-T) allows to create a sense of circularity or spiralness of the sound process. This suggests that, in addition to the "musical-technological" functions, the cadence also performs an ideological function, since it allows creating sound analogs of the

concepts of social development that were formed at this stage in the history. Among such concepts is Jambattista Vico's theory of the historical cycle and the concept of the spiral history of George Hegel.

The possibility of finding correspondences between the teachings of Hegel and the music of classicism (in particular, L. Beethoven) is confirmed by the principles that form the basis of the structure of the cadre turnover. These principles fully comply with the laws of Hegelian dialectics, explaining the causes, mechanism and direction of any, including musical, development.

*Keywords*: social development, historicism, dialectics, circulation, functional harmony, cadence progression.

#### Рыбинцева Галина Валериановна

кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова Poccus, 344002, Pocmos-на-Qohy 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



#### А. Е. КЛИМЕНКО

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

#### ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ВОЕННОЙ МУЗЫКЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ

ервые свидетельства о вовлечении в военную практику духовых инструментов находятся в важнейших письменных источниках древности, каковыми являются сочинения арабских, европейских, византийских летописцев. В этих источниках можно ознакомиться с информацией о быте и занятиях древних славян. В них, в том числе, есть упоминания об участии духовых инструментов в военных походах. Указывает на данный факт и Николай Карамзин в «Истории государства Российского» (1833): «Северные венеды<sup>1</sup> в шестом веке сказывали греческому императору, что главное услаждение жизни их есть музыка, и что они берут обыкновенно в путь с собой не оружие, а кифары или гусли, ими выдуманные. Волынка, гудок и дудка были также известны предкам нашим: ибо все народы славянские доныне любят их. Не только в мирное время и в отчизне, но и в набегах своих, в виду многочисленных врагов, славяне веселились, пели и забывали опасность» [7, c. 80].

Благодаря письменным и иконографическим источникам XI – XVII веков можно проследить время возникновения различных народных духовых инструментов. Многие из них использовались в ратных походах. Опираясь на эти источники, Константин Вертков в книге «Русские народные музыкальные инструменты» полагает, что в первую очередь появились сопели и трубы (XI в.), затем свирели (XII в.), цевницы или кувиклы (XIV в.), сурны, волынки, рога (XV в.) [2, с. 104]. По мнению другого исследователя – Михаила Имханицкого, волынка появилась на Руси несколько ранее [5, с. 8]. Изображение музыканта-волынщика имеется на одной из миниатюр Радзивилловской летописи, а это, предположительно, начало XIII века.

Летописные источники эпохи Древнерусского государства изобилуют изображениями инструментов, применявшихся в военной жизни: рогов, труб, свирелей, сурн, сопелей. Эти инструменты были необходимы для подачи различных

сигналов – сбора войск, начала наступления, связи между полками, а также для проведения ритуалов: посвящения в воины, встречи победителей или князя, смотра дружины, торжественного церемониала захоронения воинов.

Но, пожалуй, самым главным инструментом, связанным с ратным делом, была труба. Следует уточнить, что слово «труба» употреблялось также в собирательном смысле, то есть обозначало любые ратные духовые инструменты. Как и наименование «трубники» - т. е. музыканты, играющие на разных духовых инструментах. Трубы периода Древней Руси делились на ратные и пастушьи. Первые изготавливались преимущественно из металла и обладали разной формой: конического и реже - цилиндрического сечения. Применялись в русских войсках и изогнутые трубы, например, в форме старославянской буквы S (зело). Трубу величали не иначе как: «трубушка», «злата труба», «златокованная», «серебряная». Труба отличались своим более элитарным положением. Она символизировала власть и военную силу.

Наиболее раннее упоминание о трубах встречается в повествовании об осаде Киева печенегами в 968 году [14, с. 9]. Их мощное звучание вселило ужас во врагов, и они бежали от города. Согласно другому свидетельству, в одной из междоусобных войн 1216 года в войсках у князя Владимирского и его брата имелось 30 знамен, 140 труб и бубнов [7, с. 436]. Многочисленные описания ратной музыки находятся в русских повестях XII-XV веков. Как правило, в таких отрывках подчеркивается морально-психологическое воздействие музыки - для воодушевления воинов и для устрашения противников: «Георгий начал отступать: тогда Изяслав, как бы пробужденный от глубокого сна, быстро устремился вперёд, вообразив, что неприятель бежит. Затрубили воинские трубы; солнце закатилось, и шум битвы (23 августа 1149 г.) раздался» [6, с. 308]. В «Слове о полку Игореве» – известном памятнике древнерусской литературы XII века, встреча-

ются такие строки: «Кони ржут за Сулой – звенит слава в Киеве; трубы трубят в Новгороде – стоят стяги в Путивле!» [4, с. 78]. В «Задонщине», относящейся к рубежу XIV-XV веков, так говорится об уже побежденном враге: «И трубы их не трубят, и приуныли голоса их» [4, с. 197]. В «Повести о разорении Рязани Батыем» труба сравнивается с человеческим голосом, что усиливает эмоциональную окраску текста рукописи: «Увидел князь Ингварь Ингваревич великую последнюю погибель за грехи наши и жалостно воскричал, как труба, созывающая на рать, как сладкий орган звучащий». Там же читаем: «И увидел князь Ингварь Ингваревич великое множество мёртвых тел лежащих, и воскричал горько громким голосом, как труба звучащая <...>» [4, с. 160–161]. О бесстрашии русских воинов свидетельствуют строки из «Слова о полку Игореве»: «А мои то куряне – опытные воины: под трубами повиты, под шлемами взлелеяны <...>» [4, с. 80]. Или почти аналогичные слова из «Задонщины»: «<...> кречеты в ратное время и полководцы прославленные, под звуки труб их пеленали, под шлемами лелеяли <...>» [4, с. 192].

Нередко труба упоминается в русских былинах, собранных Киршей Даниловым. В следующем отрывке, она сопровождает застолье (речь идёт о пиршестве Никиты Романова – шурина Ивана Грозного), но её военное предназначение при этом все равно подчёркивается: «Ты Грозной Царь, Иван Васильевич! Не вели меня казнить, прикажи говорить. А для того у меня пир на веселее, что в трубочки трубят по ратному, в барабаны бьют по воинскому, утешают млада Царевича, что меньшого Федора Ивановича» [3, с. 335]. О трубе не только говорится, её многочисленные изображения имеются едва ли не на каждой из миниатюр Радзивилловской летописи.

Довольно часто в летописях вместе с трубами упоминаются различные ударные инструменты, создающие ритмическое сопровождение. О повышении роли ударных инструментов в ратной музыке говорит слово «ударяти», которое применялось не только по отношению к ним, но и к духовым инструментам: «<...> повеле князь (курсив мой – А. К.) всем вооружитися и стяги наволочив, изрядив полкы в насадех, и удариша в накры и в арганы и в трубы, и в сурны и в посвистели» [13, с. 25]. Таким образом, трубы могли сочетаться с бубнами и накрами. Бубен, как музыкальный инструмент имел два значения. Одно из них – инструмент вроде небольшой литавры с грушевидным котлом и кожаной мембраной. Во втором значении слово «бубен» употреблялось как собирательное название для любых ударных инструментов. То же можно сказать и о названии «посвистель», обобщающем для всех инструментов флейтового типа. Накры являются русским вариантом европейских литавр, но в то же время близкими родственниками восточных инструментов этого типа: нагоры (узб., тадж.), диплипито (груз.) и другие. Накры были небольшого размера, могли перекидываться через седло боевого коня и были удобны для походов. Сочетание труб и накр было популярно не только в России, но и в других европейских странах, в частности, в военной музыке Франции. Вероятнее всего, данные инструменты сочетались в едином ансамбле для более громкого, торжественного или устрашающего звучания. В письме-отчете Жана де Канси английскому королю Эдуарду I (1272–1307) находим следующие строки: «<...> добиваясь в этой суматохе ещё большего устрашения, они со всех сторон заиграли на больших и малых трубах и накрах, дабы показать, что все отряды их армии уже в сборе» [12, с. 124]. Те же инструменты играли на одном из первых военных смотров, проведённом Иваном Грозным в 1550 году: «При появлении царя раздался пушечный салют, военные музыканты начали играть на трубах, сурнах, бить по набатам и накрам, командовавший смотром воевода отдал царю рапорт» [9, с. 28]. Ещё один ударный инструмент, использовавшийся в сочетании с духовыми – это набат. Появление в XV–XVI веках набата, а также такого инструмента как тулумбас, было связано с влиянием на русскую военную музыку восточных походов. Набат (от арабского – nauba – стража, naubat – мн. число) был похож на огромный бубен. Он крепился на деревянном щите и перевозился на четырёх лошадях. Сигналы на набате подавали одновременно восемь человек, ударяя по нему колотушками с мягким наконечником. Тулубмас (от турецкого tulum, т. е. – литавра и buz – играющий) напоминала по своей форме бубен. На тулумбасе, как и на бубне, играли палочкой – вощагой. А использовался этот инструмент для подачи сигналов со стороны начальников состава войск, например, воевод

Будучи необычайно востребованными в ратной музыке, трубы, накры, барабаны использовались и в повседневной жизни, выполняя церемониальную функцию. Например, они сопровождали один из важных государственных ритуалов, называемый «битие зорь». Суть его заключалась в открытии и закрытии городских крепостных ворот. Аналогичную роль играли и пифары – сигнальщики в западноевропейских странах. В их обязанности входило «бить часы», оповещать о стихийных бедствиях, о прибытии знатных гостей и так далее. В XVI веке на смену громоздким бубнам и тулумбасам приходят лёгкие и удобные барабаны. Слово «барабан», как

и большинство ратных ударных инструментов, имеет тюркское происхождение и представляет собой изменённое «daraban». Имеется также форма «taraban», используемая в польском и украинском языках. Название инструмента связано со звукоподражанием, которое характерно и для большинства духовых ратных инструментов: рог (рык, рычание), посвистель (от глагола свистети), сопель (от глаголов сопети или сипети).

В число ратных инструментов входили не только традиционные трубы в сочетании с накрами и бубнами, но и другие инструменты, которые были распространены в быту у народа. Например, близким трубе инструментом был рог. Рога, как и трубы, в зависимости от их назначения, делились на ратные, пастушьи и охотничьи. Ратный рог выковывался из металла или выделывался из обработанного рога крупного животного, например, из турьего рога. Самые различные варианты труб и рогов можно увидеть в «Букваре» монаха Московского Чудова монастыря Кариона Истомина<sup>2</sup> 1694 года. Здесь рядом с каждой буквицей изображены различные предметы, в том числе, и музыкальные инструменты: труба, рог.

Следует уточнить, что те инструменты, которые предназначались для военных целей, нередко использовались и в мирной жизни – деревенских праздниках, свадьбах, сопровождая песни и пляски. Например, упомянутый выше турий рог был известен и как пастушеский инструмент. В былине о Василии Окульевиче и царе Соломане (XVI в.) сказано:

« – Дайте волюшку сыграть да мни во турей рог,

Я охвоч был да всё смо́лода коров пасти!» Дали волюшку сыграть ему й во турей рог, – Как и звёрюшки – та й тут да всё й сбегаются, А що птиченьки – та й тут да к ним слетаются <...>» [1].

Из-за истребления животных во время охоты, туры исчезли с лица земли уже в начале XVII века.

Другой инструмент, связанный с воинским бытом – волынка, которая была особенно распространена в западной части русских земель. Металлическое изображение славянского воина-волынщика, было найдено в одном из курганов во время археологических раскопок древних славянских могил. На этот факт указывает Пётр Перепелицын в своей книге «История музыки в России» (1888) [10, с. 6]. Русская волынка выглядела так же, как и большинство инструментов этого типа, известного многим народам под разными наименованиями. На Руси волынка иногда носила более редко употребляемое старо-

белорусское название – «коза» и «козица», что в данном случае прямо указывает на материал для изготовления инструмента. Однако слово «волынка» вероятнее всего употреблялось гораздо чаще. Об этом свидетельствует большое количество русских пословиц и поговорок, где упоминается этот инструмент.

Волынка состоит из воздушного кожаного резервуара – меха и нескольких трубок: для вдувания воздуха, мелодической с игровыми отверстиями и бурдонной – для непрерывного сопровождения мелодии. У русской волынки, как правило, имеется всего одна бурдонная трубка. У шотландской волынки таких трубок может быть три.

Не менее интересным инструментом является сопель – продольная свистковая флейта. В составе русских духовых инструментов много таких, которые имеют несколько названий: одно основное, наиболее распространённое и несколько менее употребительных. Так, сопель была еще известна как дудка, пыжатка или сопелка. Притом, что она активно употреблялась скоморохами (отсюда наименование «сопельник», а фактически – синоним слова «скоморох»), в XII–XIII веках сопель входила в число ратных инструментов. О ней упоминается во многих летописях, одна из них повествует о взятии Святославом Всеволодовичем в 1220 году булгарского города Ошеля.

В описании битвы с камскими булгарами (XIII в.), среди ратных инструментов встречается свирель: «<...> россияне, готовые к битве, сели на ладии, распустили знамёна и при звуке бубнов, труб, свирелей плыли медленно вверх по Волге в стройном ополчении» [7, с. 448]. Свирель представляет собой одинарную или парную свистковую флейту. Появление двойной свирели, которая, кроме того, носила названия двойница и двойчатка, не случайно, оно было тесным образом связано с распространением в русской народной музыке многоголосия.

Ещё один инструмент, который часто сочетался вместе с трубой в ратных ансамблях – это сурна. Сведения о ней встречаются в литературе XV века. Сурна относится к семейству язычковых инструментов и имеет тюркское происхождение. У разных восточных народов она известна под различными названиями: зурна (азейрб., арм., груз.), сурнай (узб.), сур (монг., бур.). Музыкантов, играющих на сурне, называли сурначами или сурначеями. Например, сурначи упомянуты в грамоте царя Бориса от 1601 года, где они перечисляются вместе с «трубниками» («Акты исторические», II, № 20). Очень любопытным является свидетельство австрийского дипломата Сигизмунда Герберштейна, побывавшего в Москве в 1517 и 1526 годах. Позднее, в 1549 году на основе своих наблюдений, он написал «Записки о Московитских делах», где очень точно описал технику игры на сурне с характерным для неё перманентным дыханием: «Есть у них и другой род музыки, который на их родном языке называется зурною. Когда они прибегают к ней, то играют почти продолжение часа, немного более или менее, до известной степени без всякой передышки или втягивания воздуха. Они обыкновенно сперва наполняют воздухом щёки, а затем, как говорят, научившись одновременно втягивать воздух ноздрями, издают трубою звук без перерыва» [13, с. 35–36].

В начале XVII века в России благодаря активной культурной экспансии появляются европейские духовые инструменты: флейты, гобои, фаготы, трубы. И в первую очередь эти инструменты распространяются в военной и церемониальной музыке. Эти сферы всегда были естественным образом взаимосвязаны. Следует заметить, что русские инструменты, как в быту, так и в военной музыке ещё достаточно долгое время соседствовали с европейскими, притом нередко в одном ансамбле. Многие иностранцы, приезжавшие в Россию, вели свои дневники, из которых можно узнать об этом любопытном факте. Посол графа Карлейля, будучи в Москве в 1663–1664 годах, сообщал: «Из музыкальных инструментов употребляют бубны, трубы и некоторые другие, которыми они производят только шум, но мало гармонии, пехота употребляет флейты, что, мне кажется, несравненно приятнее» [11, с. 197].

В коннице традиционно использовали сочетания труб с литаврами или барабанами. Военные музыканты принимали участие не только в походах и сражениях, но и сопровождали торжественные обеды или важные переговоры. Среди описаний иностранцами различных церемоний, касающихся военной музыки есть, как хвалебные отзывы, так и негативные. Джильс Флетчер, английский посол при дворе Фёдора Иоанновича в своей книге, написанной в 1591 году замечал: «Есть у них так же трубы, которые издают дикие звуки, совершенно отличные от наших труб. Когда они начинают дело и наступают на неприятеля, то вскрикивают при этом все за один раз так громко, как только могут, что вместе с звуками труб и барабанов производит дикий, страшный шум» [13, с. 35].

Самуил Коллинс, врач царя Алексея Михайловича, живший в России в 1660–1669 годах, сообщал своему другу в Лондон: «Военная музыка состоит у них из барабанов (глухие звуки которых очень соответствуют мрачному характеру русских) и из труб, которые, вероятно, недавно вошли в употребление, потому что русские играют на них хуже, нежели наши пастухи свиных

стад на своих рогах» [8, с. 10]. Однако другие европейцы, бывавшие в России, отзывались о ратной музыке более благосклонно. Упомянутый выше С. Герберштейн, отмечал самобытность звучания русских труб: «У них много трубачей; если они, по отеческому обычаю, станут дуть в трубы все вместе и загудят, то можно услышать тогда некое удивительное и необычное созвучие» [13, с. 35].

А вот что писал португальский переводчик Томас Перейра о церемонии заключения мирного договора между Китаем и Россией в 1689 году: «Перед тем как московский посол вышел из палатки, появились две роты солдат с их капитанами и офицерами, которые с большой помпой медленно прошагали, напоминая процессию. Впереди шел оркестр, состоявший из хорошо сыгравшихся флейт и четырех труб, звуки которых гармонично сливались, вызывая вящее удовлетворение и аплодисменты толпы. За ним <...> шли конные барабанщики и еще отряды мушкетёров и вооружённых по римскому образцу солдат <...>» [11, с. 201–202]. И далее: «Во время принесения клятвы москвитяне играли на трубах и флейтах, которые в ушах ангелов мира звучали небесной музыкой» [там же].

Таким образом, упомянутые здесь европейские трубы и флейты, говорят о возникшем в начале XVII века процессе вытеснения русских инструментов. В этом процессе можно выделить две главные тенденции. Первая половина XVII века - это период модернизации имеющихся в арсенале русских духовых инструментов. Например, в правление Алексея Михайловича бытовавшие прямые и трёхколенные трубы стали вытесняться новыми, которые своей овальной формой приближались к внешнему виду современных инструментов. Вторая половина столетия – эпоха активного распространения европейских типов инструментов. Но появившись в России, новые инструменты незамедлительно приобрели здесь свои, адаптированные к русской речи и указывающие на характер звучания названия: в полковой музыке появляются поперечные флейты – сиповки и гобои – сипоши. Исполнителей на сиповках и сипошах называли сиповщиками. В это же время в полковые оркестры проникают фаготы, а также литавры, которые заменили накры. Но на протяжении всего столетия западноевропейские духовые и ударные инструменты ещё продолжали соседствовать в ансамблях с русскими национальными инструментами. Об этом свидетельствует сохранившаяся записка о вступлении на службу князя Б. Репнина, в которой перечисляются музыканты, играющие как на европейских инструментах - литаврах, трубах, так и на русских – накрах, сурнах, набатах. Французский путешественник Жак Маржерет, побывавший в России в начале XVII века, пишет о том, что каждый полк имел 12 бубнов, столько же труб и некоторое количество сурн.

Возникшая в глубокой древности ратная духовая музыка уже тогда отличалась своей самобытностью и разнообразием. Музыка служила не только средством управления войсками, но и оказывала морально-психологическое воздействие: воодушевляла русских воинов, а на противника действовала устрашающе. В дальнейшем, на протяжении XVI-XVII веков роль военной музыки с участием в ней духовых инструментов постоянно повышалась. Она способ-

ствовала укреплению царской власти и являлась своего рода символом несокрушимости и силы Русского государства. Военные музыканты принимали участие в воинских ритуалах и дипломатических актах, в придворных церемониалах и театральных постановках, обслуживали различные празднества. Начинает складываться система подготовки военных музыкантов, совершенствуются ратные инструменты – на смену старым приходят новые. Военная музыка по праву становится составной частью русской музыкальной культуры, а духовые инструменты занимают в ней главенствующее положение.



- <sup>1</sup> Венеды предположительно предки славян. Некоторые историки (например, Любор Нидерле) отождествляют славян и венедов. У Н. Карамзина (по сказанию Иордана) венеды единоплеменники славян.
- <sup>2</sup> Карион Истомин (конец 1640-х 1722) монах, известный просветитель, поэт, худож-

ник, служивший на Московском печатном дворе. В 1692 и 1693 годах он издал два рукописных «Лицевых букваря» для обучения детей Петра I, один из которых преподнёс царице Наталье Кирилловне, его печатное издание вышло в 1694 г.

#### \_\_\_\_\_\_*Л*ИТЕРАТУРА

- 1. Балагурова А. Соломан царь (царь Соломан и Василий Окулович). URL: http://smalt.karelia.ru/~filolog/pdf/kizhi118.pdf.
- 2. *Вертков* К. Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.
- 3. Данилов К. Древние российские стихотворения. М.: тип. С. Селивановского, 1818. 423 с.
- 4. Изборник: Повести Древней Руси; сост. и примеч. Л. Дмитриева и Н. Понырко; вст. статья Д. Лихачева. М.: Худож. лит., 1986. 447 с.
- 5. *Имханицкий М*. У истоков русской народной оркестровой культуры. М.: Музыка, 1987. 190 с.
- 6. История русской литературы X XVII вв.: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов: ред. Лихачева Д. C. URL: http://www.infoliolib.info/philol/lihachev/zakl.html
- 7. *Карамзин Н*. История государства российского. В 4-х кн. Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. Кн. 1. 512 с.

- 8. Коллинс С. Нынешнее состояние России, изложенное в письме к другу, живущему в Лондоне / пер. с англ. П. Киреевского. М.: Изд. на иждивение Имп. о-ва истории и древностей России, 1846. 47 с.
- 9. *Михневич В*. Очерк истории музыки в России в культурно-историческом отношении. СПб.: Тип. Ф. Сущинского, 1879. 360 с.
- 10. Перепелицын П. История музыки в России. СПб.: Изд. товарищества М. О. Вольф, 1888. 271 с.
- 11. Петровская И. Другой взгляд на русскую культуру XVII века. Об инструментальной музыке и о скоморохах. СПб.: Композитор, 2013. 288 с.
- 12. *Сапонов М*. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы М.: Классика XXI, 2004. 400 с.
- 13. *Тутунов В.* История военной музыки России. М.: Музыка, 2005. 496 с.
- 14. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах: 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1986. 191 с.

#### **REFERENCES**

- 1. Balagurova A. Soloman car' (car' Soloman i Vasilij Okulovich) [Tsar Soloman and Vasily Okulievich]. URL: http://smalt.karelia.ru/~filolog/pdf/kizhi118.pdf.
- 2. *Vertkov K.* Russkie narodnye muzykal'nye instrument [Russian folk musical instruments]. Leningrad: Muzyka, 1975. 280 p.
- 3. *Davydov V*. Goboj v instrumental'noj muzyke XVIII veka [Oboe in the instrumental music of the 18th century] // V pomoshh' voennomu dirizhjoru: Iss. XXII. Moscow: Voenno-dirizherskij fakul'tet pri Moskovskoj konservatorii, 1983. P. 52-109.
- 4. Izbornik: Povesti Drevnej Rusi [The tales of Ancient Rus]; ed. by L. Dmitrieva & N. Ponyrko; intr. article by D. Lihachev. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1986. 447 p.
- 5. *Imhanickij M*. U istokov russkoj narodnoj orkestrovoj kul'tury [At the root of Russian folk orchestra culture]. Moscow: Muzyka, 1987. 190 p.
- 6. Istorija russkoj literatury X XVII vv. [The history of Russian tenth seventeenth centuries literature]: study guide for the students of the Pedagogical Institutes / ed. by Lihachev D. S. URL: http://www.infoliolib.info/philol/lihachev/zakl. html
- 7. Karamzin N. Istorija gosudarstva rossijskogo [History of the Russian State]. In 4 books. Rostovon-Don: Feniks, 1995. Book 1. 512 p.
- 8. Kollins S. Nyneshnee sostojanie Rossii, izlozhennoe v pis'me k drugu, zhivushhemu v

- Londone [The current state of Russia, described in the letter to the friend living in London] / Tr. by P. Kireevskij. Moscow: Izd. na izhdivenie Imp. o-va istorii i drevnostej Rossii, 1846. 47 p.
- 9. *Mihnevich V*. Ocherk istorii muzyki v Rossii v kul'turno-istoricheskom otnoshenii [Essay on the history of music in Russia in cultural and historical terms]. S.-Petersburg: F. Sushhinsky PH, 1879. 360 p.
- 10. Perepelicyn P. Istorija muzyki v Rossii [Music History in Russia]. S.-Petersburg: M. O. Volf PH, 1888. 271 p.
- 11. *Petrovskaja I*. Drugoj vzgljad na russkuju kul'turu XVII veka. Ob instrumental'noj muzyke i o skomorohah [One more view on the Russian culture of the 17th century. About instrumental music and buffoons]. S.-Petersburg: Kompozitor, 2013. 288 p.
- 12. *Saponov M.* Menestreli. Kniga o muzyke srednevekovoj Evropy [The Minstrels. The book about music of medieval Europe] Moscow: Klassika XXI, 2004. 400 p.
- 13. *Tutunov V.* Istorija voennoj muzyki Rossii [The history of military music in Russia]. Moscow: Muzyka, 2005. 496 p.
- 14. *Usov Ju*. Istorija otechestvennogo ispolnitel'stva na duhovyh instrumentah [The history of domestic wind instrument performing art]. 2nd. ed. Moscow: Muzyka, 1986. 191 p.

#### ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ВОЕННОЙ МУЗЫКЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ

Исторически духовые инструменты неразрывно связаны с военной музыкой и традициями. Эти традиции складывались в России на протяжении довольно продолжительного времени, начиная от появления первых свидетельств использования духовых инструментов в быту древних славян и заканчивая периодом формирования интереса русских композиторов к духовым инструментам и появлению специфического репертуара для военных духовых оркестров, в первую очередь – маршей и пьес написанных для оформления воинских ритуалов. Военная музыка была одной из главных сфер применения духовых инструментов в разные исторические

периоды. Целью статьи является рассмотрение наиболее раннего этапа функционирования духовых инструментов в рамках военной практики – периода Древней Руси, а также начала XVII века – периода появления западноевропейских инструментов и их постепенного распространения в военной музыке. Поскольку ратная музыка долгое время существовала лишь в устной традиции, то при её изучении большое значение имели: произведения изобразительного искусства, такие как фрески, миниатюры древних летописей, иконографические источники; устное народное творчество: былины, пословицы, поговорки, песни; древнерусские рукописи про-

светительского характера: азбуковники; использование фактов и аналогий из истории других стран; свидетельства современников: летописи, дневники, письма, записки. Автор полагает, что данные источники являются достоверными в отношении функционирования духовых инструментов в древнерусской ратной музыке.

*Ключевые слова*: духовые инструменты, русские народные инструменты, ударные инструменты, военная музыка, ратная музыка.

### WIND INSTRUMENTS IN THE MILITARY MUSIC OF ANCIENT RUS

Since their origin wind instruments have been inseparably associated with the military music and traditions. In Russia these traditions were formed during quite a long period of time, from the occurrence of the first witnesses of the wind instruments usage in everyday life of the early Slavs until the period of formation of the Russian composers' interest in wind instruments and appearance of the specific repertoire for military wind orchestras. Primarily we talk about marches and pieces of music, written specially for accompaniment of the military rituals. Military band music was one of the main spheres of the wind instruments application in various historical periods of time. The main idea of the article is to consider the earliest period of the wind instruments functioning within the frames of the military band practice -the period of Ancient Rus, and also the beginning of the

17th century - the period of appearance of the West-European instruments and their gradual popularization in the military band music. One should note, that for a long time the military music existed in its oral form, so the following factors are of great importance in its research: works of pictorial art: fresco paintings, miniatures of ancient records, iconographic sources; oral folk arts: epic poems, proverbs, folk sayings, songs; the Ancient Rus manuscripts of educational character: abecedaries; facts and analogies from the history of other countries; testimonies of the contemporaries: chronicles, diaries, letters, notes. All these sources allow us with a due degree of confidence to learn more about functioning of the wind instruments in the ancient military music.

*Keywords:* wind instruments, Russian folk instruments, percussion instruments, military music.

#### Клименко Анна Евгеньевна

кандидат искусствоведения доцент кафедры оркестровых духовых и ударных инструментов Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского Россия, 660020, Красноярск e-mail: annaklimenko@bk.ru

#### Anna E. Klimenko

PhD in Musicology
Associate Professor
of the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts
Russia, 660020, Krasnoyarsk
e-mail: annaklimenko@bk.ru



#### А. В. УСТЮГОВА

Красноярский педагогический колледж № 1 им. М. Горького

#### СКРЫПЕЛЬ И СКРИПИЦА – ДРЕВНЕРУССКИЕ СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ XVI ВЕКА

темприятия инструментальной культуры Древней Руси остается актуальной для современной музыкальной науки. Многочисленные трудности исследования обусловлены отсутствием самих оригинальных инструментов, а также описаний смычковых инструментов ранних периодов, наличием широкого ряда вариантов наименований и отсутствием письменной традиции передачи скрипачами исполнительских приемов и репертуара. В настоящей статье предпринята попытка воссоздания истории становления древнерусского скрипичного исполнительства и инструментария XVI века.

В древнерусских письменных источниках встречаются несколько терминов, которые могут быть отнесены к ранним наименованиям скрипки: «скрыпель» и «скрипица». Последний термин до сих пор используется в русской музыкальной лексике, преимущественно употребляется в фольклоре. Основа этих слов - древнеславянское звукоподражательное «скри», которое и в существительном «скрип» обозначает резкие звуки от трения: «Скрип род. п. -а, скрипеть, скриплю, укр. скрипіти, блр. скрыпаць, др.русск. скрипати, болг. скрипя (Младенов 586), сербохорв. шкрипати, шкрипам, словен. škrípati, škrípam, чеш. skřípati, слвц. škrípat', škripiet', польск. skrzyp, skrzypać, в.-луж. křipać, н.-луж. Kśipaś» [8, c. 657–658].

В трактате Ермолая-Еразма «Правительница. Ащу восхотят, царем правителница и землемерие» (Москва, ок. 1549 г.) содержится термин «скрыпель»: «Аще бо в земных обычаех снидутся ко пьянственому питию мужи и жены, приидут же ту нѣцыи кощунницы, имуще гусли и скрыпѣли, и сопѣли, и бубны, и иная бесовскиа игры, и пред мужатицами сиа играюще, бесяся и скача и скверныя пѣсни припѣвая» [6, с. 482]. В цитируемом сочинении, как и в большинстве древнерусских церковных текстах, осуждаются народные игрища и музыкальные инструменты, как часть «бесовских» языческих обрядов. Среди участниц инструментального ансамбля, сопровождающих «скверныя песни», упоминается и

«скрыпель». Ермолай-Еразм называл исполнителей на музыкальных инструментах, в том числе, и на скрыпелях — «кощунницы».

В церковных словарях XVIII-XIX веков «кощунница» – «плясица...актриса, шутиха» [2, с. 110] и «насмехающаяся над святыней; обращающая в смех священные предметы» [5, стб. 447]. В исторических словарях древнерусского языка XX века слово «кощунница» определяется как образованное от «кощунник» и имеющее с ним одно лексическое значение: «тот, кто ведет пустые праздные разговоры, болтун; лицедей, скоморох» [4, с. 279–280]. Все толкования объединяет понимание «кощунницы» как скомороха (актёра, танцора, игрока на музыкальных инструментах). В исторических словарях древнерусского языка содержится важное уточнение, что для наименования мужчин-скоморохов использовалось слово «кощунник», а для представительниц женского пола - «кощунница». Поэтому мы можем предположить, что Ермолай-Еразм писал именно об исполнительницах (женского пола) «кощунницах», которые играли на скрыпелях. В славянской средневековой литературе термин «скрыпель» находим только в трактате Ермолая-Еразма<sup>1</sup>.

В украинском языке сохранилось слово «скрыпаль» («скрипаль») - исполнитель на скрипке: «скрипаль. музикант, який грає на скрипці» [11, с. 1338]. Женщина, играющая на скрипке, — «скрипалька»: «жін. до скрипаль» [11, с. 1338]. В рассказе Б. Д. Гринченко употребляется слово с буквой «ы» в корне: «А скрыпаль трясь об дуба скрыпку та й дав чортови душу съ скрыпки» [12, с. 41]. Древнерусское слово «скрыпель» отличается от украинского «скрыпаль» суффиксом: «-ель» заменяется на «-аль». Суффиксы «-ель» и «-аль» образуют существительное, обозначающее предмет, использующийся в качестве инструмента, с помощью которого выполняется действие или лицо, которое производит действие, выражаемое глагольным корнем. Смысловая близость слов «скрыпель» и «скрыпаль» происходит не только от общности основы -«скрып», но и от суффиксов. Конкретное значение этих слов мы можем понять только из контекста применения.

Ермолай-Еразм употреблял «скрыпель» в значении музыкального инструмента, поскольку слово стоит в ряду перечисления известного нам инструментария (гусли, сопели, бубны). Слово «скрыпель» здесь указывает на предмет, который использовался в качестве инструмента для воспроизведения действия, заключенного в глагольном корне «скрып». Как мы уже отмечали выше, «скрып» («скрыпение», «скрыпание») обозначало звуки, возникающие от трения. Подобное звучание связывалось со смычковыми инструментами, у которых звукоизвлечение осуществлялось посредством соприкосновения смычка со струнами. Очевидно, что «скрыпель» - смычковый инструмент. Основываясь на том факте, что украинское слово «скрыпаль» до сих пор применяется в значении «скрипач», можно предположить, что термин «скрыпель» применялся в отношении ранней древнерусской скрипки.

В конце XVI века в азбуковниках и лексиконах впервые появляется термин «скрипица». В «Лексис» Лаврентия Зизания «скрипица» определяется через другие музыкальные инструменты: «гусли – арфа, лютня, скрипица» [3, с. 124]. В «Азбуковнике и сказании о неудоб познаваемых речах» схожее толкование: «Скрипица – гусли» [1, с. 184]. В проанализированных текстах лексиконов конца XVI века применялось слово «скрипица» с буквой «и» в корне.

Авторы первых лексиконов относили «скрипицу» к струнным щипковым инструментам и сопоставляли её с гуслями, арфой и лютней. А. С. Фаминцын (1890) выдвинул гипотезу о том, что в старинных славянских текстах слово «гусли» обозначало музыкальные инструменты вообще, «чаще же – именно как родовое название для струнных инструментов, но без видового их различия» [7, с. 5]. И. М. Ямпольский (1951) придерживался такой же точки зрения. Н. Ф. Финдейзен (1928) считал, что скрипица еще была неизвестна в древнерусском домашнем и общественном быту XVI–XVII веков и толкователи лексиконов не имели о ней никакого понятия, кроме того, что это должен быть струнный инструмент, отсюда уподобление его гуслям и лире. По его мнению, первые скрипки появились в Москве лишь в начале XVIII века.  $\Lambda$ . Н. Раабен также полагал, что термином «скрипица» в древнерусских лексиконах именовали гусли, лиру и басовую лютню, поэтому данный музыкальный инструмент нельзя с уверенностью отнести к скрипке.

Если следовать гипотезе о применении в музыкальной лексике Древней Руси классификационных терминов, определяющих принадлежность инструмента к определённой группе (духовых, струнных или ударных), то можно допустить, что авторы лексиконов обобщённо относили «скрипицу» к группе струнных инструментов без уточнения способа звукоизвлечения, – главным критерием выступало наличие струн. В «Латинско-немецком словнике с вписанными польскими словами» (1490 г.) мы также наблюдаем определение термина «скрипица» («skrzypycze») через сопоставление с лирой и непосредственно со струной.

На наш взгляд, в лексиконах и азбуковниках XVI века «скрипица» толкуется как иностранное слово, которое обозначало струнный инструмент. Возможно, что его определение было заимствовано из иностранных словотолковников, доказательством чего является общность его интерпретации с более ранними древнепольскими словниками.

Таким образом, анализ древнерусских текстов XVI века выявил наличие в них исконно русского слова – «скрыпель» и слова «скрипица», которое встречается и в других славянских языках (например, в древнепольском, в старобелорусском). Становление скрипичного исполнительства на Руси происходило в тесной связи с инструментальной культурой других славянских государств, на что указывают русские и заимствованные слова в древнерусской музыкальной лексике. Этим объясняется общность терминологии и внешнего вида инструментария.

Поскольку до нашего времени не сохранилось русских описаний или подписанных иллюстраций инструментов скрыпели и скрипицы, то мы можем лишь строить догадки о том, как выглядели эти инструменты. Очевидно, что эти смычковые инструменты не были скрипкой классического образца, поскольку она сформировалась в творчестве мастеров итальянской школы не ранее конца XVI века, а трактат Ермолая-Еразма был написан в середине XVI века. Скрипки польских мастеров, приближенные к форме инструмента классического скрипичного вида, также появляются не раньше конца XVI века. Наиболее ранние образцы польских скрипок наблюдаем в творчестве скрипичного мастера Марцина Гроблича Старшего «Краковского» (род. до 1550 – умер после 1609).

Исследователи истории смычкового искусства И. М. Ямпольский (1951), В. И. Григорьев (1990), С. В. Муратов (1994), В. Н. Горбунов (2004) полагали, что «скрыпель» – «наиболее раннее наименование скрипки» [10, с. 31]. На наш взгляд, «скрыпель» и «скрипица» представляют собой первые древнерусские смычковые инструменты скрипичного вида, которые мы опреде-

#### Проблемы музыкальной науки

ляем общим, собирательным термином «предклассическая скрипка».

Образ этого инструмента нами определен на основании описаний «скрипицы» в западноевропейских текстах XVI – начала XVII веков (трактаты М. Агриколы 1528 г. и М. Преториуса 1618 г.; стихи польской окказиональной политической поэзии конца XVII века), а также древнерусских иллюстраций смычковых инструментов XV–XVII веков (рассмотрены инструменты скрипичного вида небольших размеров с выемками по бокам корпуса). Наиболее детально инстру-

менты скрипичного вида изображены на миниатюрах из Лицевого летописного свода Ивана Грозного (см. рис. 1).

На наш взгляд, для предклассической скрипки характерны следующие конструктивные черты: восьмёркообразный корпус с выемками по бокам, плоская головка или в форме завитка (встречается значительно реже), шейка и продолженный гриф без ладов, подставка для струн, струнодержатель в форме петли или крюка; три струны (реже четыре струны), средних размеров лукообразный или полулукообразный смычок.



*Рис.* 1. Миниатюра «Венчание Елены и Париса» из  $\Lambda$ ицевого летописного свода Ивана Грозного (XVI век)

В древнерусском смычковом исполнительстве на протяжении XVI–XVII веков способ игры на скрипке еще только устанавливается: чередуется вертикальное и горизонтальное расположение инструмента при игре, причем заметно преобладает манера удерживания – «а гамба». Даже, в Букваре К. Истомина (1691 год), в котором содержатся первые древнерусские изображения смычковых инструментов похожих на классическую итальянскую скрипку, воссоздано как вертикальное, так и горизонтальное игровое положение. В Западной Европе зависимость способа держания инструмента от его величины и строения появляется не ранее XVII века. Б. А. Струве выявил, что в западноевропейском смычковом исполнительстве до полного оформления виольного и скрипичного семейств манера игры не обусловлена размерами инструментов в отличие от современного искусства (скрипка и альт держатся «а браччо», виолончель и контрабас – «а гамба»).

Древнерусские письменные источники позволяют обозначить XVI век как время зарождения русского скрипичного исполнительства. Это время поиска и отбора наиболее совершенных форм смычковых инструментов и игровых приемов. Музыкальная лексика характеризовалась различными наименованиями скрипки («скрыпель», «скрипица»). На иллюстрациях мы также видим вариативность способов игры и строения инструментов скрипичного вида. В церковных документах игра на скрипке осуждается и описывается, как «бесовскиа», наряду с другими русскими народными музыкальными инструментами. На наш взгляд, скрипка первоначально появилась на Руси в музыкальной среде скоморошества, а затем распространилась в другие социальные слои. Становление древнерусского скрипичного исполнительства происходило в широком взаимодействии с инструментальными традициями и культурой славянских народов.

#### 

<sup>1</sup> В процессе исследования автором было проанализировано более 600 источников, относящихся к изучаемому периоду.

#### \_\_\_\_\_\_*Л*ИТЕРАТУРА «

- 1. Азбуковник и сказание о неудоб познаваемых речах, их же древние преводницы не удоволишася преложити на русский язык (составлен по спискам XVI–XVII веков) // И. П. Сахаров Сказания русского народа. Т. 2. Кн. 5. Словари русского языка. СПб.: Изд. Сахарова, 1849. С. 137–191.
- 2. Алексеев П. Дополнение к Церковному словарю. М.: Печ. при Имп. Моск. ун–те, 1776. 324 с.
- 3. Зизаний Л. Лексис, сиречь речения вкратце собранны и из словенского языка на просты русский диялект истолкованы // Сахаров И. П. Сказания русского народа. Т. 2. Кн. 5. Словари русского языка. СПб.: Изд. Сахарова, 1849. С. 121–131.
- 4. Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). В 10 томах / АН СССР. Институт русского языка. Главный редактор Р. И. Аванесов. Т. 4. Изживати Моление. М.: Русский язык, 1991. 559 с.
- 5. Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Академии наук. Т. 2. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1867. 988 стб.
- 6. Сочинения Ермолая–Еразма (Подготовка текста и комментарии Р. П. Дмитриевой, перевод А. А. Алексеева и Л. А. Дмитриева) // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитри-

- ева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. Т. 9: Конец XIV первая половина XVI века. СПб.: Наука, 2000. С. 474–484.
- 7. Фаминцын А. Гусли, русский народный музыкальный инструмент: Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. СПб: Типография императорской академии наук, 1890. 135 с.
- 8. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. III (Муза Сят) / Пер. с нем. О. Н. Трубачева, с дополнениями. Под ред. и с предисл. проф. Б. А. Ларина. М.: Прогресс, 1986. 831 с.
- 9. Шмидт О. К изучению лицевого летописного свода // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сборник третий. М.: Наука, 1983. С. 204–211.
- 10. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. Часть 1. М.– $\Lambda$ .: Гос. муз. изд–во, 1951. 516 с.
- 11. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
- 12. Гринченко Б. Скрыпаль // Этнографическіе матеріалы, собранные въ Черниговской и сосъднихъ съ ней губерніяхъ. Выпускъ 1. Разсказы, сказки, преданія, пословицы, загадки и пр. Черниговъ: Типографія Губернскаго Земства, 1895. С. 40–41.

#### • REFERENCES

- 1. Azbukovnik i skazanie o neudob poznavaemyx rechax, ix zhe drevnie prevodnicy ne udovolishasya prelozhiti na russkij yazy`k (sostavlen po spiskam XVI–XVII vekov) [Azbukovnik and the legend of inconvenient cognitive speeches, their ancient predvodnitsy not satisfied preach into Russian (compiled from the lists of the 16th-17th centuries)]. I. Saharov Skazaniya russkogo naroda. T. 2. Kn. 5. Slovari russkogo yazy`ka [Legends of the Russian people. V. 2. B. 5. Dictionaries of the Russian language]. S.-Petersburg: Saharov's PH, 1849. P. 137–191.
- 2. Alekseev P. Dopolnenie k Cerkovnomu slovaryu [Appendix to the Church Dictionary].

Moscow: the Moscow Imperial University PH, 1776. 324 p.

- 3. Zizanij L. Leksis, sirech` recheniya vkratce sobranny` i iz slovenskogo yazy`ka na prosty` russkij diyalekt istolkovany [Lexis, that is to say, the sayings are briefly collected and from the Slovenian language into simple Russian dialect are interpreted]/I. Saharov Skazaniya russkogo naroda. T. 2. Kn. 5. Slovari russkogo yazy`ka [Legends of the Russian people. V. 2. B. 5. Dictionaries of the Russian language]. S.-Petersburg: Saharov's PH, 1849. P. 121–131.
- 4. Slovar` drevnerusskogo yazy`ka (XI–XIV vv.). V 10 tomax. AN SSSR. Institut russkogo yazy`ka.

#### Проблемы музыкальной науки

Glavny'j redaktor R. Avanesov. T. 4. Izzhivati – Molenie [Dictionary of the Old Russian language (11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> centuries.). In 10 volumes. USSR Academy of Sciences. Institute of Russian language / ed. by R. Avanesov. Vol. 4]. Moscow: Russkij yazyk , 1991. 559 p.

- 5. Slovar` cerkovnoslavyanskogo i russkogo yazy`ka, sostavlenny`j Vtory`m otdeleniem Akademii nauk. T. 2 [Dictionary of Church Slavonic and Russian, compiled by the Second Division of the Academy of Sciences. Vol. 2]. S.-Petersburg: Typography of the Imperial Academy of Sciences, 1867. 988 p.
- 6. Sochineniya Ermolaya–Erazma (Podgotovka teksta i kommentarii R. P. Dmitrievoj, perevod A. Alekseeva i L. Dmitrieva) [Works of Ermolai–Erazm (Preparation of the text and commentary by P. Dmitrieva, tr. by A. Alekseev and L. Dmitriev)]. Biblioteka literatury` Drevnej Rusi. T. 9: Konecz XIV pervaya polovina XVI veka [Library of Literature of Ancient Russia. Vol. 9: The end of the 14<sup>th</sup> the first half of the 16<sup>th</sup> century]. S.-Petersburg: Nauka, 2000. P. 474–484.
- 7. Famincyn A. Gusli, russkij narodny'j muzy'kal'ny'j instrument: Istoricheskij ocherk s mnogochislenny'mi risunkami i notny'mi primerami [Gusli, Russian folk musical instrument: Historical essay with numerous drawings and musical examples]. S.-Petersburg: Typography of the Imperial Academy of Sciences, 1890. 135 p.

- 8. Fasmer M. Jetimologicheskij slovar' russkogo jazyka. T. I (A D). Perevod s nemeckogo O. N. Trubacheva, s dopolnenijami. Pod red. i s predisloviem prof. B. A. Larina [Etymological dictionary of the Russian language. Vol. I (A D). Tr. by O. N. Trubachev / ed. by prof. B. A. Larin]. Moscow: Progress, 1986. 573 p.
- 9. Shmidt O. K izucheniyu licevogo letopisnogo svoda [To the study Illustrated Chronicle of Ivan the Terrible]. Drevnerusskoe iskusstvo. Rukopisnaya kniga. Sbornik tretij [Ancient Russian art. Manuscript]. Moscow: Nauka, 1983. P. 204–211.
- 10. *Yampol`skij I.* Russkoe skripichnoe iskusstvo. Ocherki i materialy`. Chast` 1 [Russian violin art. Essays and materials. Part 1]. Moscow–Leningrad: Muzgiz, 1951. 516 p.
- 11. Velikij tlumachnij slovnik suchasnoï ukraïns'koï movi (z dod. i dopov.) [Great explanatory dictionary of modern Ukrainian language]. Kiev; Irpin: VTF Perun PH, 2005. 1728 p.
- 12. *Grinchenko B.* Skrypal` [Violinist]. Etnograficheskie materialy, sobrannye v Chernigovskoj i sosѣdnix s nej guberniyax. Vy`pusk 1. Razskazy, skazki, predaniya, poslovicy, zagadki i pr. [Ethnographic materials collected in Chernigov and its neighboring provinces. Iss. 1. Stories, tales, proverbs, riddles and more]. Chernigov: Typography of the Gubernskoe Zemstvo, 1895. P. 40–41.

#### 

В статье поднимается вопрос истории становления древнерусского скрипичного исполнительства и инструментария XVI века. Автор широко освещает научные достижения в этой области, приводя, в некоторых случаях, прямо противоположные точки зрения авторитетных исследователей на проблему появления скрипки на территории русского государства. Результаты сравнительного исторического анализа древнерусских письменных памятников в сопоставлении с изобразительными источниками дают возможность составить представление о внешнем облике древнерусской скрипки XVI века и особенностях игры на ней. Основными источниками исследования вопроса стали для автора трактат Ермолая-Еразма, «Лексис» Лаврентия Зизания, азбуковники, буквари и лексиконы XVI века. В статье приводятся иллюстрации миниатюр из Лицевого летописного свода Ивана Грозного. Автор отмечает, что древнерусские смычковые инструменты зародились в среде скоморохов и стали неотъемлемой частью их жизни. В свою очередь скрипичные инструменты осуждались церковью как «гудебный бесовский сосуд». В статье высказана мысль о том, что зарождение и развитие скрипичного исполнительства тесно связано с инструментальными традициями славянских народов. Смычковые инструменты скрыпель и скрыпица определены как образцы предклассической скрипки.

*Ключевые слова*: скрипка, скрыпель, скрипица, древнерусское скрипичное исполнительство.

#### 

The article raises the question of the violin performance and musical instruments in the 16th century Russia. The author widely covers scientific achievements in this field, citing, in some cases, directly opposite points of view of authoritative researchers on the problem of the appearance of a violin on the territory of the Russian state. The results of a comparative historical analysis of ancient Russian manuscripts in comparison with visual sources provide an opportunity to get an idea of the origin of the early Russian violin of the 16th century and the peculiarities of playing on it. For the author, the main sources of the study were the Ermolai–Yerazm's treatise, Lexis by Lavrenty Zizania, ABCs and lexicons of the

16th century. The article provides illustrations of miniatures from the Illustrated Chronicle of Ivan the Terrible. The author notes that the origin of the early Russian stringed instruments is connected with the creativity of buffoons and became an integral part of their life. On the other hand, the violin instruments were condemned by the church as a "burial demonic vessel". The author suggested that the emergence and development of violin performance was closely related to the instrumental traditions of the Slavic peoples. String bow instruments *skrypel* and *skrypitsa* are defined as samples of the "pre–classic violin".

*Keywords*: violin, skrypel, skrypitsa, ancient Russian violin performance.

#### Устюгова Александра Викторовна

кандидат искусствоведения преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Красноярский педагогический колледж N01 им. М. Горького Poccus, 660049, Kpachospck e-mail: uav80@mail.ru

#### Alexandra V. Ustyugova

PhD in Musicology musical-theoretical disciplines teacher M. Gorky Krasnoyarsk Pedagogical College №1 Russia, 660049, Krasnoyarsk e-mail: uav80@mail.ru



#### И. А. СКВОРЦОВА, А. М. ГОРШКОВА

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

#### «НЕПОДДЕЛЬНАЯ ИСКРЕННОСТЬ ТВОРЧЕСТВА, ДОСТУПНОСТЬ СОДЕРЖАНИЯ И ЖИВОЕ ЧУВСТВО КРАСОТЫ». ФЕНОМЕН А. С. АРЕНСКОГО

**⇒** • •

риведённые слова А. В. Оссовского [12, с. 136] могли бы стать **L**эпиграфом к творчеству выдающегося русского композитора Антона Степановича Аренского (1861–1906). Современники оценивали его композиторский дар очень высоко. Г. А. Ларош утверждал, что «... между композиторами наших дней Аренский занимает одно из первых мест» [11, с. 279]. Р. М. Глиэр писал: «... музыкант Аренский был превосходный... у него было очень яркое композиторское дарование, очень гармоничное и безукоризненное в смысле музыкального инстинкта» [5, с. 215], а Г. Э. Конюс отметил, что «... лирический талант Аренского удивительно глубок в своей искренности» [9, c. 194].

Наследие Аренского отличается богатством и жанровым разнообразием. Он создал три оперы – в том числе камерную лирическую оперу «Рафаэль», входящую в число наиболее удачных русских камерных опер; балет «Ночь в Египте»; музыку к драматическим произведениям; две симфонии; концерты для различных инструментов с оркестром, среди которых – поэтический Скрипичный концерт, не уступающий Скрипичному концерту А. К. Глазунова; множество прекрасных камерных сочинений, Фантазию на темы Рябинина.

При жизни Аренский был одним из известнейших композиторов своего времени. Его музыкой восхищались самые разные слушатели, в исполнении его произведений участвовали лучшие артисты — А. И. Зилоти, Ф. И. Шаляпин, В. Ф. Комиссаржевская, симфонические сочинения нередко звучали в концертах ИРМО (в том числе под управлением Н. А. Римского-Корсакова), критики посвящали его опусам восторженные статьи. Успехами Аренского интересовался П. И. Чайковский — в 1891 году он специально приехал на премьеру первой оперы Аренского, а затем рекомендовал её для постановки в Петербурге. Л. Н. Толстой настойчиво утверж-

дал, что «... из молодых русских композиторов выдаётся один Аренский» (цит. по: [4, с. 20]).

Парадокс судьбы наследия Аренского состоит в том, что едва ли не сразу после смерти композитор был почти забыт. В XX веке из его произведений звучали лишь некоторые фортепианные и вокальные миниатюры, а также Трио ре минор и Фантазия на темы Рябинина (последние, пожалуй, являются наиболее известными сочинениями Аренского). Остальные же опусы исполнялись крайне редко. Но главное - довольно сильно изменилось отношение к композитору. Вместо прежнего восхищения распространилось мнение, что он автор изящных, но довольно «поверхностных» салонных миниатюр, а его крупные сочинения являются, в той или иной степени, неудачами<sup>1</sup>. Такой взгляд сохранился вплоть до начала XXI века, когда вновь пробудился интерес к Аренскому и его музыке. Однако кардинальных перемен в восприятии творчества Аренского не произошло.

Так в чём же причина безусловной популярности Аренского при жизни, и почему впоследствии отношение к нему резко переменилось?

Для ответа на эти вопросы необходимо остановиться на некоторых фактах жизненного и творческого пути Аренского, проследить как формировался его композиторский облик и как влияло на него окружение. Нельзя не отметить, что становление Аренского-композитора, как и его дальнейшая судьба, были довольно счастливыми. Ему не пришлось, подобно многим другим музыкантам, бороться за возможность заниматься делом, к которому его влекли природные склонности; напротив, чуткие родители, заметив несомненный талант сына, отправили его в Петербург, где он смог получить основательное музыкальное образование сначала у К. К. Зике², а затем в Петербургской консерватории.

В консерватории Аренскому посчастливилось попасть в класс Н. А. Римского-Корсакова. В годы учебы, не без воздействия стиля Римского-Корсакова и кучкизма в целом, начал складываться авторский стиль Аренского, окончательно обозначившийся уже в следующий, Московский

период жизни. Их влияние заметно почти во всех ранних сочинениях, в опере «Сон на Волге» и Первой симфонии.

Опера Аренского во многом родственна «Псковитянке» Римского-Корсакова. И литературный первоисточник – историко-бытовая драма А. Н. Островского «Воевода», близкая по сюжету, и сходство композиции и музыкального языка, и почти полное совпадение строения первых картин – все говорит о влиянии учителя. Первая же симфония и особенно её Скерцо, в котором сочетаются грубоватая плясовая тема и лирическая в восточном духе, заставляет вспомнить симфонии А. П. Бородина.

Аренский окончил консерваторию блестяще образованным музыкантом, обладавшим, по словам Лароша, «всеми средствами, выработанными вековым прогрессом европейской музыки» [11, с. 279]. Сходного мнения придерживался и Н. Д. Кашкин, утверждавший, что «Аренский принадлежал к числу композиторов, прошедших консерваторскую школу и владеющих большой техникой в композиции» [7, с. 133]. В творчестве Аренского его превосходное знание теории отразилось прежде всего в выверенности и изяществе формы, которые отличают большинство его произведений; прекрасно владел композитор и искусством контрапункта. Кроме того, основательное образование, бесспорно, способствовало его успешной педагогической деятельности.

Удача сопутствовала Аренскому и в дальнейшем. Сразу после окончания Петербургской консерватории он, как ранее П. И. Чайковский, был приглашён преподавать в Москву<sup>3</sup>. Здесь Аренский познакомился со многими выдающимся музыкантами, литераторами и художниками; за 12 лет своего пребывания в Москве он стал видной фигурой в культурной и общественной жизни. Об уважении, с которым относились к Аренскому в Москве свидетельствует, например, назначение его депутатом от РМО на Первом съезде русских художников и любителей художеств в 1894 году, посвящённом передаче городу Третьяковской галереи.

Одним из важнейших событий в жизни Аренского стала встреча с П. И. Чайковским. Под влиянием Чайковского произошёл, пожалуй, наиболее серьезный стилистический поворот в творчестве композитора: осознав лирическую природу своего дарования он отошёл от подражания кучкистам и обрёл индивидуальный стиль<sup>4</sup>. С этого момента лирическое начало становится важнейшей чертой в творчестве Аренского. Она преобладает в лучших его произведениях - опере «Рафаэль», балете «Ночь в Египте», Трио ре минор, Второй симфонии, Скрипичном

концерте, Фантазии на темы Рябинина. По меткому замечанию Ю. Д. Энгеля «... наиболее силён композитор был в эпизодах мягкого лиризма, составляющего основную черту его таланта» [16, с. 5].

В Московский период сложились и эстетические константы творчества Аренского, главная из которых - характерная черта культуры рубежа веков - стремление к воспеванию прекрасного. «Художником, влюблённым в высшую отраду нашей жизни – в бессмертную красоту» [12, с. 145] назвал композитора А. В. Оссовский. Аренский сознательно стремился избегать передачи в музыке бушевания страстей, всего отталкивающего и безобразного. Так, например, работая над музыкой к «Буре» Шекспира, композитор отказался создавать музыкальную характеристику Калибана, обосновав это следующими словами: «Калибан – настолько неэстетическая фигура, что писать для него музыку, мне кажется, и не нужно» [1, с. 116].

Вершиной Московского периода стала опера «Рафаэль». Её либретто, акцент в котором сделан на лирической стороне, а сложные драматические перипетии отсутствуют, дало композитору возможность проявить сильные стороны своего таланта. В «Рафаэле» во всей полноте раскрылся мелодический дар Аренского, проявились свойственные ему изящество формы и мастерство в области инструментовки, умение создать многопластовую «дышащую» оркестровую фактуру, насыщенную переплетением мелодических линий, и найти для каждого эпизода своеобразные яркие оркестровые краски.

Московский период стал также расцветом деятельности Аренского-теоретика. В это время им были написаны такие значительные труды как «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки», «Краткое руководство к практическому изучению гармонии» и «Сборник задач для практического изучения гармонии». Учебник форм Аренского стал первым русским учебником по этой дисциплине; более того, его можно считать еще и первым руководством по полифонии, так как первая часть в нем посвящена контрапункту строгого стиля. Задачник композитора пользовался большой популярностью в XIX веке, обращаются к нему и по сей день<sup>5</sup>. Несомненно, Аренский внёс большой вклад в развитие русской теории музыки, став «первым русским профессором, создавшим полный курс композиции» [3, с. 92].

Учебники Аренского были отражением его педагогической деятельности. За время преподавания в консерватории он воспитал многих выдающихся музыкантов, в числе которых С. В. Рахманинов и Н. К. Метнер, А. Б. Гольденвейзер

и К. Н. Игумнов, Р. М. Глиэр, М. Л. Пресман. Почти все ученики композитора впоследствии отзывались о нём с необыкновенной теплотой, называя его талантливым музыкантом и чутким преподавателем, который умел внести творческое начало даже в самые рутинные задания. К примеру, Глиэр вспоминал: «... общение с таким талантливым композитором, как Аренский, заставляло с большим интересом относиться к занятиям по гармонии... Замечания и советы Аренского носили более художественный, нежели технологический характер» [5, с. 60].

В 1895 году Аренский оставил Московскую консерваторию и занял пост управляющего Придворной певческой капеллы – весьма почётное место, особенно учитывая достаточно молодой возраст композитора, которому на момент назначения было 34 года. Причиной ухода из консерватории стали как участившиеся конфликты с директором консерватории В. И. Сафоновым, так и желание Аренского уделять больше времени сочинению. В Капелле он прослужил 6 лет, и, несомненно, во всем, что касалось музыкальной стороны, его руководство было превосходным. Под его управлением хор и оркестр Капеллы исполнили немало произведений выдающихся русских композиторов, приняли участие в торжествах, посвящённых столетию со дня рождения А. С. Пушкина. Будучи директором капеллы Аренский сыграл важную роль в судьбе Н. Н. Черепнина: он пригласил молодого композитора в качестве заведующего оркестровым классом, что в значительной степени способствовало развитию его дирижёрского дарования.

В эти годы появились столь значительные произведения, как последняя опера «Наль и Дамаянти», балет «Ночь в Египте», музыка к поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан», Фантазия на темы Рябинина. Стилистически эти произведения близки написанному в Московский период. Хотя в музыке Аренского и проявились некоторые черты наступавшей тогда эпохи рубежа веков, такие как: орнаментальность музыкальной ткани, бесконфликтность драматургии, отсутствие психологизма в сценических произведениях, иногда нарочитая простота, напоминавшая лубочный стиль; но, несмотря на это, музыкальный язык сочинений композитора (особенно в области гармонии), его тяготение к лиризму свидетельствуют о принадлежности, скорее, уходящей, романтической эпохе<sup>6</sup>.

К началу 1900-х годов здоровье Аренского, всегда довольно слабое, начало ухудшаться, что вынудило его в 1901 году выйти в отставку. В последний период жизни композитора учащаются гастрольные поездки. Блестящая одарённость, проявлявшаяся во всем, за что бы он ни брался,

выразилась и здесь: его выступления неизменно пользовались успехом. В своих письмах композитор неоднократно отмечал интерес к своим концертам, внимание, которым его окружали слушатели. Но всё усиливающаяся болезнь помешала исполнительской деятельности Антона Степановича. В 1905 году он был перевезён в туберкулёзный санаторий в Финляндии, где и скончался 12 февраля 1906 года. Его последними сочинениями стали музыка к драме Шекспира «Буря» и второе трио фа минор.

Одной из основных причин популярности Аренского несомненно был его яркий мелодический дар. Мелодика композитора, несмотря на характерную для его стиля извилистость линии, почти всегда напевна и необычайно естественна. Кажется, что сочинение музыки давалось ему легко, без усилий, его произведения покоряют эмоциональной открытостью, проникновенностью. Эти качества отмечали многие современники композитора. Е. Гунст утверждал: «В творчестве Аренского наиболее ценным моментом является никогда не покидающая его искренность и теплота. Ими согреты почти все его сочинения» [6, с. 40]. Восхищали современников и присущие композитору изящество и чувство стиля. «Что бы ни писал Аренский, все звучит у него мягко, грациозно, тонко, во всем чувствуется уверенная рука «мастера благозвучия» [16, с. 5], утверждал Энгель<sup>7</sup>.

Помимо этого, привлекала «доступность» музыки композитора, её лёгкость для восприятия. Феномен популярности Аренского точно сформулировал Ларош, подчеркнув «...счастливое сочетание контрапунктического искусства и подкупающей мелодической прелести, которое в равной степени импонирует знатоку и пленяет профана» [11, с. 280]. Обаятельная мелодика и отсутствие чрезмерных технических сложностей способствовали охотному исполнению его произведений в любительских концертах.

Но, пожалуй, главная причина любви современников к Аренскому состоит в том, что ему удалось выразить в музыке духовный мир человека его поколения, чувства и переживания, которые были близки большинству его слушателей. В лирических героях Аренского они могли узнать себя. В своих воспоминаниях Е. И. Тиме (выдающаяся драматическая актриса, первая исполнительница роли Клеопатры в балете «Ночь в Египте») писала: «Успех музыки Аренского объяснялся прежде всего её эмоциональной насыщенностью... она запечатлела достаточно широкий круг чувств и настроений, свойственных многим людям» [13, с. 50].

Так отчего же Аренский, столь ценимый современниками, оказался почти забыт в даль-

нейшем? Думается, произошло это в силу определённых исторических причин. Начало XX века связано с коренными переменами в общественном мировоззрении. Происходила смена эпох, в искусстве появлялись новые приоритеты. Начался период смелого новаторства в музыке, оригинальных, неслыханных до той поры звучаний, привнесённых А. Н. Скрябиным, И. Ф. Стравинским, С. С. Прокофьевым. На этом фоне сочинения Аренского, несмотря на всю их привлекательность, отодвинулись на второй план, стали казаться старомодными. А после революции 1917 года наследие композитора оказалось и вовсе забытым. Его утонченные, изящные лирические сочинения стали чужды плакатной пролетарской культуре того времени. По словам одного из преданнейших поклонников Аренского П. Белого, «... его музыка была бесполезна в борьбе и не обслуживала борцов» [2, с. 40]<sup>8</sup>.

Наконец, на рубеже XX и XXI веков произошёл ещё один виток времени и интерес к творчеству Аренского начал постепенно возрождаться. Его музыка стала больше звучать. Сочинения композитора, в которых черты романтизма соединяются с новыми модерновыми тенденциями, возникшими на рубеже XIX-XX веков, расширяют наши представления о русском музыкальном искусстве этого необыкновенно многогранного периода и делают его картину более полной. Композитору удалось, с присущим ему «изяществом изложения и благородством мыслей» [15, с. 203], создать в музыке прекрасный и поэтический мир. Именно эти черты делают её актуальной, достойной возрождения и звучания в музыкальном пространстве сегодняшнего дня.

#### » ПРИМЕЧАНИЯ *«*

- <sup>1</sup> Такого мнения об Аренском придерживался, в частности, Г. М. Цыпин, автор единственной существующей на сегодняшний день монографии об Аренском.
- <sup>2</sup> К. Зике был опытным педагогом, получившим образование в классе Н. А. Римского-Корсакова, и превосходным пианистом.
- <sup>3</sup> В Московской консерватории Аренский вёл классы гармонии, музыкальной энциклопедии, контрапункта и свободного сочинения.
- <sup>4</sup> Нельзя утверждать, что влияние кучкистов (особенно Римского-Корсакова) на Аренского совершенно исчезло. И в Московский, и в последующие периоды жизни композитора оно не раз проявлялось в способах оркестровки, варьирования заимствованных тем.
- <sup>5</sup> Примечательно, что даже учебные задачи Аренского отличаются мелодической привлекательностью.

- <sup>6</sup> Характерными для эпохи рубежа веков были и сюжеты последних сценических произведений Аренского «Рафаэль» и «Ночь в Египте» написаны на псевдоисторические сюжеты, «Наль и Дамаянти» на сюжет, взятый из причудливой индийской легенды.
- <sup>7</sup> Надо сказать, что изяществом отличалась не только музыка Аренского, но и его внешность, манеры и даже почерк. Это качество было присуще самой личности композитора.
- <sup>8</sup> Единственное сочинение Аренского, в котором освободительная тематика занимает довольно значительное место его первая опера «Сон на Волге», которую благодаря этому советские исследователи нередко называли лучшей оперой Аренского.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Аренский А. Письмо к А. П. Ленскому // Заметки А. П. Ленского и переписка с ним А. С. Аренского по поводу «Бури» Шекспира // ЕИТ. 1909. № 4. С. 107–119. (РГБ, отдел нотных изданий и звукозаписей).
- 2. *Белый П*. Соловей в бурю // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 152–162.
- 3. Бобылев Л. История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1992. 164 с.
- 4. *Бурнашева Н*. «Из молодых русских композиторов выдаётся один Аренский…». Об одном неизвестном автографе Л. Н. Толстого // Музыкальная жизнь. 1998. № 6. С. 31–34.
- 5. *Глиэр Р*. Статьи и воспоминания. М.: Музыка. 1975. 219 с.
- 6. *Гунст Е.* А. С. Аренский // Рампа и жизнь. 1916. № 7. С. 6–7. (РГБИ).
- 7. *Кашкин Н*. «Сон на Волге» // Артист. 1891. № 2. С. 133–137. (РГБИ).
- 8. *Коломийцев В*. Статьи и письма // под ред. Ю. А. Кремлева. Л.: Музыка, 1971. 224 с.

- 9. *Конюс Г*. Материалы, воспоминания, письма. М.: Сов. композитор, 1988. 399 с.
- 10. *Ларош Г*. Избранные статьи в 5 вып. Вып. 4: Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. М.: Музыка, 1977. 319 с.
- 11. Оссовский А. Музыкально-критические статьи // под ред. Ю. А. Кремлева. Л.: Музыка, 1971. 373 с.
- 12. *Тиме Е.* Дороги искусства. М., *Л*.: ВТО, 1962. 239 с.
- 13. *Цыпин Г.* А. С. Аренский. М.: Музыка, 1966. 174 с.
- 14. *Шор Д*. Воспоминания. М.: Мосты культуры, 2001. 351 с.
- 15. Энгель Ю. «Наль и Дамаянти» Аренского // Русские ведомости. 1904. № 15. С. 5–6. (РГБ, отдел нотных изданий и звукозаписей).

#### **REFERENCES**

- 1. Arenskiy A. Pismo k A.P. Lenskomu [Letter to A. Lensky] // Zametki A. P. Lenskogo i perepiska s nim A. S. Arenskogo po povodu «Buri» Shekspira [A. Lensky's notes and his correspondence with A. Arensky about Shakespeare's "Tempest"] // YeIT [Russian Imperial theatres yearbook]. 1909. № 4. P. 107–119. (Russian State Library, the department of musical editions and recordings).
- 2. *Bely P*. Solovey v buryu [Nightingale in storm] // Muzykalnaya akademiya. 2007. № 4. P. 152–162.
- 3. *Bobylev L*. Istoriya i printsipy kompozitorskogo obrazovaniya v pervykh russkikh konservatoriyakh [History and principles of composer's education in the first Russian conservatories]. Moscow: Moscow State Conservatory PH, 1992. 164 p.
- 4. *Burnasheva N*. "Iz molodykh russkikh kompozitorov vydaetsya odin Arenskiy...". Ob odnom neizvestnom avtografe L. N. Tolstogo ["From all young Russian composers only Arensky is outstanding...". About an unknown autograph of L. Tolstoy]. // Muzykalnaya zhizn. 1998. № 6. P. 31–34.
- 5. *Glier R*. Stati i vospomienaniya. [Articles and memories]. Moscow: Muzyka, 1975. 219 p.
- 6. *Gunst Ye.* A. S. Arenskiy [A. Arensky] // Rampa i zhizn. 1916. № 7. P. 6–7. (Russian State Art Library).

- 7. *Kashkin N*. «Son na Volge» [Dream on the Volga] // Artist. 1891. №2. P. 133-137. (Russian State Art Library).
- 8. *Kolomiκytsev V*. Stati i pisma / pod red. Yu. A. Kremleva [Articles and letters / ed. by Y. Kremlev]. Leningrad: Muzyka, 1971. 224 p.
- 9. *Konyus G.* Materialy, vospominaniya, pisma [Materials, memories, letters]. Moscow: Sov. kompozitor, 1988. 399 p.
- 10. *Larosh G*. Izbrannye stati v 5 vyp. Vyp 4: Simfonicheskaya i kamerno-instrumentalnaya muzyka [Selected articles in 5 issues. Issue 4: Symphonic and instrumental chamber music]. Moscow: Muzyka, 1977. 319 p.
- 11. *Ossovskiy A*. Muzykalno-kriticheskie stati // pod red. Yu. A. Kremleva [Critical articles on music // ed. by Y. Kremlev]. Leningrad: Muzyka, 1971. 373 p.
- 12. *Time Ye.* Dorogi iskusstva [Roads of art]. Moscow, Leningrad: VTO, 1962. 239 p.
- 13. *Tsypin G*. A. S. Arenskiy [A. S. Arensky]. Moscow: Muzyka, 1966. 174 p.
- 14. *Shor D*. Vospominaniya [Memories]. Moscow: Mosty kultury, 2001. 351 p.
- 15. Engel Yu. «Nal i Damayanti» Arenskogo ['Nal and Damayanti' by Arensky] // Russkie vedomosti. 1904. № 15. P. 5-6. (Russian State Library, the department of musical editions and recordings).

#### 

Статья посвящена личности и творчеству А. С. Аренского (1861–1906), одного из наиболее популярных русских композиторов рубежа XIX –XX веков, профессора Московской консерватории, внёсшего значительный вклад в создание русской музыкальной науки. Хотя в настоящее время он наиболее известен как педагог, воспитавший немало выдающихся музыкантов, при жизни композитора его сочинения пользовались

огромным успехом; им посвящали восторженные отзывы такие выдающиеся критики как Ларош, Оссовский, Кашкин. Ситуация коренным образом изменилась в 1910-е годы, когда музыка Аренского, за исключением нескольких камерных опусов, оказалась почти забытой. Рассматривая жизненный путь и сочинения композитора, авторы делают попытку осознать причины его популярности при жизни и последовавшего

затем её резкого спада; а также выяснить, к какой эпохе в большей степени принадлежит его творчество – романтической или сменившей её эпохе рубежа веков. Несмотря на возросший в последние годы интерес к музыке Аренского, его биография и произведения остаются по-прежнему недостаточно изученными, поэтому обращение

к ним обогащает существующие представления о музыкальной культуре конца XIX - начала XX веков.

*Ключевые слова*: Аренский, русская музыка рубежа веков, романтизм, стиль модерн, Московская консерватория.

## "GENUINE SINCERITY OF MUSIC, CLARITY OF THOUGHTS AND KEEN UNDERSTANDING OF BEAUTY". → PHENOMENON OF ANTON S. ARENSKY. ←

The article is dedicated to the art and personality of Anton Arensky (1861–1906) who was one of the most famous composers in Russia at the turn of the 20th century and also a professor of Moscow conservatory who made a considerable contribution to Russian musical science. Though presently he is mostly known as a professor who had taught many outstanding musicians, during his life his works had great success and were praised by such famous critics as Larosh, Ossovsky, Kashkin. This situation had crucially changed in 1910s when Arensky's works was almost forgotten (except several of his chamber compositions). While analyzing the biography and

works of Arensky the authors make an attempt to perceive why his great popularity during lifetime declined steeply after his death; and to find out to what art period his works belongs: to romanticism or to fin de siecle epoch. Notwithstanding the fact that interest toward Arensky has been growing in the last few years, his life and works are still not studied enough and analyzing them enriches modern understanding of Russian music of the second half of 19th – the beginning of the 20th century.

*Key words*: Arensky, Russian music at the turn of the century, romanticism, fin de siecle, Moscow conservatory.

#### Скворцова Ирина Арнольдовна

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории русской музыки Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского *Россия,* 125009, *Москва е-mail*: iskvor@mail.ru

#### Irina A. Skvortsova

Doctor Habil. in Musicology, professor, the Head of the Department of Russian Music History P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory Russia, 125009, Moscow e-mail: iskvor@mail.ru

#### Горшкова Анна Михайловна

аспирант кафедры истории русской музыки Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского Poccus, 125009, Mockba e-mail: anna.gorshkova.94@inbox.ru

#### Anna M. Gorshkova

postgraduate at the Department of Russian Music History
P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Russia, 125009, Moscow
e-mail: anna.gorshkova.94@inbox.ru

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО TEATPA PROBLEMS OF MUSIC THEATRE



DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12005

#### Р. С. ЛАВО

Краснодарский государственный институт культуры

#### ОПЕРА КАК КРЕОЛИЗОВАННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ

**\_\_\_\_\_** 

пера, являясь синтетическим жанром художественного музыкального творчества, воплощает в себе синкретизм театральной сценической постановки, в которой действие раскрывается в форме повествовательного сценария, развертывающегося в очерченных либретто и сценографией временных рамках, в выделенном и локализованном пространстве, позволяющем очертить круг оперных персонажей, выстроить мизансцены в рамках shemas, апеллирующих к социокультурному опыту зрителей.

В оперном спектакле как многоуровневом сценическом действе представлены практически все виды вербальной и невербальной коммуникации: это - декорации, создающие локализующий пространственно-временной контекст с помощью антропоморфных и природных художественных объектов - от интерьеров до ландшафтов; это – костюмы и грим оперных персонажей, как символическое означивание социально-ролевых позиций действующих лиц, помещённых в ситуации определенных социокультурны практик и коммуникативных взаимодействий, что способствует возникновению аллюзий с литературными произведениями, являющимися первоисточником оперного либретто. Последние создавались либо усилиями известных либреттистов, либо «конструировались» художественным воображением самих композиторов по мотивам известных памятников эпоса или классических литературных произведений знаменитых писателей, что встречается крайне редко в оперном искусстве.

Так, например, совершенные либретто для своих опер писали великие композиторы про-

шлого – Р. Вагнер, А. П. Бородин, А. С. Даргомыжский. Названные композиторы, обладая литературным дарованием, сами писали и либретто и музыку к оперному спектаклю в соответствии со своим авторским видением взаимосвязи и взаимодействия литературного и музыкального текстов, что создавало особую совершенную гармонию вербального и невербального в опере. При этом необходимо принять во внимание многовековую эволюцию оперного жанра, который определялся распределением в синкретическом оперном действии вербальных и невербальных смысловых элементов или т. н. сем. Они воздействуют на зрительские эмоции, которые генерируются на уровне подсознания в результате «запуска» соответствующих паттернов поведения в процессе интерпретации оперного действия как динамического синтезирующего сочетания сценического действия, музыки, балета, костюмов, декораций и вербальных текстов, исполняемых оперными персонажами, представляющих в итоге некую контаминацию физиологических, поведенческих и субъективно-личностных компонентов. И в этой связи эмоции представляются определенными эмпирическими универсалиями, потому что «все люди в принципе способны испытать определённый набор соответствующих субъективных переживаний, которые называются универсальными эмоциями» [6, р. 206] (см. об этом подробнее: [7]).

При этом генерируемые оперным текстом соответствующие эмоции порождены бинарной интерпретацией – трактовкой режиссера-постановщика и, являющихся проводником его воли оркестра и сценических исполните-

лей оперного спектакля, и интерпретацией зрителя. Эта бинарная интерпретация обусловлена определённым социокультурным контекстом, поскольку каждая интерпретация обусловлена своей национальной культурой, к которой принадлежит каждый из интерпретаторов. Вместе с тем, нельзя не принимать во внимание такой важнейший детерминант как медиативный посредник в бинарной интерпретации в лице музыкальных критиков, оказывающих ментальное и эмоциональное воздействие как на самого режиссёра-постановщика, певцов-исполнителей, оркестрантов, танцоров, так и на зрительскую аудиторию. Первые подвержены влиянию оценок профессиональной критики и испытывают на себе её давление, вторые – зрители, формируют некие эмоциональные ожидания, сопоставляя идеальную классическую модель постановки оперного спектакля, сконструированную в их сознании на основании посещения, просмотра или прослушивания опер, а также, благодаря мнению авторитетных друзей и критиков. Возникающий при этом в сознании оперных интерпретаторов когнитивный диссонанс способен либо укрепить их в выбранном ракурсе интерпретации или зародить сомнения в верности предложенных зрителям сценических решений. А зрительская аудитория либо обнаруживает полное соответствие редакции постановки своим эстетическим предпочтениям, либо открывает для себя какие-то новые яркие черты данной постановки или вообще испытывает разочарование в увиденном. Последнее происходит, как правило, в попытках постановщиков приблизить элитарный жанр оперы к эстетическим канонам современной массовой культуры, либо добиваться оригинальности за счет каких-то немузыкальных эффектов - переноса действия в иной хронолокос, новых визуальных технологий, решённых в минималистском стиле декораций и т. п.

Взаимосвязь и взаимовлияние всех вербальных, визуальных и эмоциональных сем позволяет представить оперное произведение как явление креолизованного текста особого рода, в котором, как мы полагаем, доминируют аудиальные музыкальные семы и визуальные семы актерских образов и сценических декораций, подчиняющих себе вербальные тексты оперных арий, ансамблей и хоров, при том, что визуально-вербальные элементы «образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное прагматическое воздействие на адресата» [1, с. 17]). Особый характер этого синтеза

в современном музыкознании принято обозначать как эмотивность, то есть организацию всех форм оперных текстов – музыкального, визуального и вербального на основе эмоционального настроя, порождающего индивидуальные и коллективные эмоции. По мнению В. И. Шаховского, под эмотивом следует понимать языковую единицу, «превалирующей функцией которой является выражение эмоций» [3, с. 8]).

Если исходить из того, что в семантической интерпретации визуального текста человек вербализует визуальную информацию, то и в процессе рефлексии по поводу музыкального текста происходит процесс вербализации, так как мыслительная деятельность происходит в вербальной форме (достаточно обратить внимание на то обстоятельство, что любой музыковедческий анализ осуществляется в рамках использования вербального языка). Поэтому нельзя согласиться с мнением М. Дюфренна, утверждающего, что музыка не существует только в рамках процесса исполнения музыкальных произведений [4, р. 87].

Если рассматривать аудиальные, визуальные и вербальные элементы жанра оперы как некий системно иерархически организованный целостный синкретический текст, то вербальные элементы оперного текста всегда бинарны – они, с одной стороны, подчинены логике семантического построения коммуникативной составляющей, а с другой – аудиально-коммуникативной. В первом случае акцентируются смысло-фразировочные ресурсы просодемического характера. Исследовавшим систему звукосимволизма А. П. Журавлевым было предложено выделять в вербальных текстах единицу символического означивания графон, которая реализуется в рамках фонографической подсистемы вербального устного и письменного языков, отражающих мысленное озвучивание письменного текста, имеющего различные фоносемантические основания (см. об этом подробнее: [2]). В ряде национальных культур и, соответственно, языков (например, в китайском, вьетнамском, шведском и др.) существует, так называемое, тоновое или мелодичное ударение, используемое для акцентации понижения или повышения тона для достижения целей семантического различения.

Использование в ритмически и мелодически организованном тексте оперного либретто определенных звуковых метафор создает уникальное сочетание ритма и организованных фонических вербальных элементов поэтиче-

ской речи, подчиненных в оперном тексте музыкальному означиванию. При этом артисты, исполняющие оперные партии, используют самые разнообразные приёмы мелодизации семантического содержания текста арий - мелодику, тембр, темп, звуковые паузы и т. п. Эти элементы исполнительства дополняют, а, в ряде случаев, и подчиняют себе устное вербальное содержание невербальному. Происходит дополнение визуального восприятия оперы звуковоображением, создающим целостную невербальную картину, воздействующую на сознание как самого исполнителя, усиливая его эмоциональное погружение в образный мир героя, так и зрителя, воспринимающего оперное действие в рамках театральной сцены как особую форму виртуальной реальности и проживающего жизнь персонажа, воспроизводимую как shemas. В результате осуществляется процесс метафоризации оперной речи и музыкального текста оперного произведения и формируется установка на определенное эмоциональное отношение к оперному тексту в широком смысле этого слова.

Реализуемый в сценическом оперном действии режиссерский замысел может отличаться от авторского, что либо сохраняет эмоционально-смысловые акценты авторской концепции развития действия и взаимоотношений персонажей, либо переносит действие в иной пространственно-временной континуум, придавая режиссерской интерпретации иные смыслы.

Смена эпохи действия неизбежно искажает авторские представления о социокультурном контексте. Новая пространственно-хронологическая локализация сценического действия приводит к отступлению от авторского замысла, порождая новый оперный текст, который реализует фабулу в совершенно ином пространственно-временном континууме, наделенном другими смыслами и аллюзиями, символическими означиваниями и метафорами.

Музыкальный текст теряет свою аутентичность, адаптируясь к иным контекстам как исполнения оперных партий артистами, так и к восприятию зрителями.

Оперный текст как синкретический феномен коммуникации конвенционален по своей природе – в процессе его восприятия, вне зависимости от того, находимся ли мы в зале на оперном спектакле, наслаждаемся ли оперой, просматривая телевизионную версию или телетрансляцию из залов знаменитых оперных

театров мира, слушаем ли оперное произведение по радио или прослушиваем его аудиозапись, – мы находимся условно под влиянием комплексного воздействия невербальных элементов оперного текста, принимаем персонажей оперной постановки за существующих в актуальной реальности людей с их социально-ролевым статусом, судьбами, эмоциями, идентифицируя себя с ними [5, р. 33]. Идентификация зрителей с действующими на сцене оперного спектакля лицами, стремление в рамках когнитивной эмпатии понять персонажей оперного спектакля, обусловлена в том числе, и темпоритмами музыки, а готовность проникнуться чувствами героев или эмоциональная эмпатия вызывается у зрителя, как соответствующей музыкой, так и актерской игрой оперного певца на сцене.

Полимодельность оперного текста как семантико-символической целостности допределяет наделение его в процессе репрезентации или ретрансляции, широкий вербальный контекст, поскольку вся речемыслительная деятельность человека, в том числе и в процессе восприятия художественных образов, создаваемых оперном текстом, осуществляется в речемыслительных формах. Аудиальные музыкальные элементы оперного текста с помощь использования средств музыкальной выразительности – ритма, темпа, тембра, лада, гармонии - порождают в процессе восприятия оперного действия в сознании зрителя яркие эмоционально означенные картины, наполненные высоким духовным смыслом раскрытия человеческих судеб и взаимоотношений, апеллируя к фреймам индивидуального и коллективного бессознательного зрительского опыта, привносят в него новые модели социального поведения или нормативно означивают уже известные ранее.

Таким образом, оперу можно рассматривать как особую уникальную синкретическую форму музыкального произведения, которое представляет собой поликодовое вербально-аудиально-визуальное единство, организованное в многоуровневый коммуникативно ориентированный креолизованный текст, передающий как индивидуальные особенности личностей его создателей, постановщиков и зрителей, так и социокультурный опыт, апеллирующий к коллективному бессознательному и индивидуальному сознанию зрительской аудитории.

#### **——————————** ЛИТЕРАТУРА

- 1. Анисимова Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 128 с.
- 2. Журавлев А. Фонетическое значение.  $\Lambda$ .:  $\Lambda$ ГУ, 1974. 160 с.
- 3. *Шаховский В*. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. М.: ЛИБРОКОМ, 2009. 208 с.
- 4. *Dufrenne M*. Esthétique et philosophie. In 3 Vol. Paris: Klincksieck, 1967. V. 1. 349 p.

- 5. *Esslin M*. The age of television. San Francisco: W. H. Freeman and Company, 1982. 138 p.
- 6. Shweder R. A., Haidt J., Horton R., & Joseph C. The Cultural Psychology of the Emotions: Ancient and Renewed // M. Lewis, J. M. Haviland-Jones & L. F. Barrett (Eds.), Handbook of emotions. 3rd ed. New York: Guilford Press 2008. P. 409–427.
- 7. Semantic and lexical universals: Theory and empirical findings / ed. by C. Goddard, A. Wierzbicka. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. 1994. 518 p.

#### REFERENCES

- 1. Anisimova E. Lingvistika teksta i mezhkul'turnaya kommunikaciya (na osnove kreolizovannyh tekstov): ucheb. posobie dlya studentov vuzov [Text linguistics and intercultural communication (on the basis of creolized texts): study guide for the students of the linguistic faclties]. Moscow: Academia PH, 2003. 128 p.
- 2. Zhuravlev A. Foneticheskoe znachenie [Phonetic meaning]. Leningrad: Leningrad State University PH, 1974. 160 p.
- 3. Shahovskij V. Kategorizaciya emocij v leksikosemanticheskoj sisteme yazyka [Categorization of emotions in the lexical-semantic language system]. Moscow: LIBROKOM, 2009. 208 p.

- 4. *Dufrenne M.* Esthétique et philosophie. In 3 Vol. Paris: Klincksieck, 1967. V. 1. 349 p.
- 5. *Esslin M*. The age of television. San Francisco: W. H. Freeman and Company, 1982. 138 p.
- 6. Shweder R. A., Haidt J., Horton R., & Joseph C. The Cultural Psychology of the Emotions: Ancient and Renewed // M. Lewis, J. M. Haviland-Jones & L. F. Barrett (Eds.), Handbook of emotions. 3rd ed. New York: Guilford Press 2008. P. 409-427.
- 7. Semantic and lexical universals: Theory and empirical findings / ed. by C. Goddard, A. Wierzbicka. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. 1994. 518 p.

#### ОПЕРА КАК КРЕОЛИЗОВАННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ

Статья посвящена рассмотрению оперы как особого типа повествовательного музыкально-вербально-визуального текста в его широком семиотическом понимании, в котором в синкретическом единстве заключены вербальные и невербальные знаковые элементы. Все элементы оперного повествовательного текста в широком семиотическом значении слова являются обозначающими развитие повествовательного сценария (narrative script), который подчинён определённой схеме развития сюжета – завязка (локализация сценического действия во времени и пространстве), интрига – ситуация преодоления возникших

жизненных коллизий, и развязка – преодоление возникшей ситуации. Синкретизм оперного текста как целостной взаимодетерминированной системы означивания сценического действия, оказывающий эмоциональное воздействие на зрителей и на исполнителей с помощью всех трех каналов коммуникации – визуального, аудиального и вербального, позволяет определить оперу как особую форму креолизованного текста, обладающего свойством эмотивности. Порождаемые оперным спектаклем персональные и коллективные эмоции являются определяющими в синкретическом оперном тексте. Применяемый в современной филологии термин

#### Проблемы музыкального театра

креолизованный текст, характеризующий текст, содержащий вербальные и визуальные элементы, как полагаем, может быть распространён и на оперный текст. Оперный текст также содержит вербальные и невербальные элементы, а именно: либретто и визуальные элементы – грим, костюмы персонажей, декорации, игра актеров, и невербальные аудиальные элементы – музыка оперного спектакля, оперные партии. В этом креолизованном тексте реализуется две взаимосвязанные интерпретации – режиссера-постановщика и исполнителей (певцов и оркестра), придавая оперному тексту бинарные

основания. При этом необходимо учитывать влияние на интерпретантов медиативных посредников-предписантов в лице музыкальных критиков. Следовательно, оперный текст можно рассматривать в парадигме музыковедческого анализа в качестве поликодового вербально-аудиально-визуального единства, организованного в многоуровневый коммуникативно ориентированный креолизованный текст.

*Ключевые слова*: опера, оперный текст, *л*ибретто, креолизованный текст, семантика, полимодальность, эмотивность.

#### OPERA AS A CREOLIZED MUSICAL TEXT

The article is devoted to the consideration of opera as a special type of narrative music-verbalvisual text in its broad semiotic sense, in which verbal and non-verbal sign elements are concluded in syncretic unity. All elements of operatic narrative text in the broad semiotic meaning of the word are indicative of the development of the narrative plot within the narrative script (narrative script), which is subject to a certain plot development scheme - the plot (localization of stage action in time and space), intrigue - the situation of overcoming life conflicts that have arisen and the end - overcoming the situation. The syncretism of operatic text as an integral, interdeterminated system of meaningful stage action, which has an emotional impact on the audience and performers with the help of all three channels of communication - visual, auditory and verbal, makes it possible to define opera as a special form of creolized text with emotiveness. The personal and collective emotions generated by an opera performance are decisive in a syncretic

operatic text. Used in modern philology, the term creolized text that characterizes text that contains verbal and visual elements, we believe, can be extended to opera text. The opera text also contains verbal and non-verbal elements (libretto and visual elements - make-up, character costumes, scenery, acting, and non-verbal audial elements - opera performance music, opera parts. This creolized text implements two interrelated interpretations – the director and performers (singers and orchestra), giving the operatic text a binary basis. In doing so, one must take into account the influence on interpreters of mediating prescriber mediators in the face of music critics. consistently opera text can be seen in the paradigm of musicological analysis as polycode verbal and auditory-visual unity, organized in a multi-level-oriented communicative creolized text.

*Keywords*: opera, opera text, libretto, creolized text, semantics, polymodality, emotiveness.

#### Лаво Роза Сулеймановна

доктор философских наук, доцент профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарский государственный институт культуры Россия, 350072, Краснодар e-mail: lavoroza@rambler.ru

#### Rosa S. Lavo

Doctor of Philosophy, Associate Professor
Professor of the Department of Musicology, Composition and
Music Education Methods
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
e-mail: lavoroza@rambler.ru

#### О. Л. КУБКИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

## ИСТОРИЯ И МИФ В ОПЕРЕ В. БЕЛЛИНИ «КАПУЛЕТТИ И МОНТЕККИ»

пера «Капулетти и Монтекки» является одной из самых востребованных в репертуаре музыкальных театров мира. Однако в отечественном и зарубежном музыкознании и в музыкальной критике сложилась прочная традиция трактовать данное сочинение как лирическую оперу. В данном ключе произведение оценивали ещё современники Беллини: Г. Берлиоз назвал композитора «пигмеем», сравнивая его с гениальным автором трагедии «Ромео и Джульетта» [1, с. 40], а А. Н. Серов говорил о «плаксиво-сентиментальном нежничаньи» [6, с. 82].

Подобная точка зрения не чужда и современному отечественному музыкознанию. Так, А. А. Хохловкина пишет об отсутствии в опере «широкого исторического и бытового фона», о слабости героических и воинственных эпизодов по сравнению с «изображением любовных чувств» [8, с. 266–267]. Однако уже в работе М. Р. Черкашиной содержится зерно объективной оценки. В своей монографии «Историческая опера эпохи романтизма» исследователь вводит в отношении произведений Беллини термин историческая мелодрама [9, с. 74]. Тем самым она справедливо указывает на наличие в его операх ярко-выраженного исторического контекста.

Необычная трактовка знаменитого сюжета о двух влюблённых, которую осуществил Беллини, позволяет утверждать, что данное сочинение является многоплановым и большую роль в нём играет именно исторический контекст. История о двух влюблённых в интерпретации Беллини вплетена в исторически достоверную панораму событий, происходящих в Италии начала XIII века. Отражённая в либретто и в драматургии оперы историческая обстановка корреспондирует с современной Беллини социально-политической ситуацией, что абсолютно созвучно манифестам основоположников итальянского романтизма Дж. Берше, А. Мандзони и Дж. Мадзини. «Джованни Берше, – пишет Л. Соловцова, - в качестве главного положения эстетики романтизма выдвигает требование: судьба и нравы народа должны стать основным материалом для искусства, а его тематикой - борьба народа за политическую и национальную свободу; искусство должно воспитывать массы, а не услаждать кучку бездельников. Ту же мысль высказывает и Сильвио Пеллико: чем глубже влияние литературы на народ, тем она выше; художественное произведение надо оценивать не с чисто эстетической точки зрения, а в зависимости от его влияния на нацию, для которой оно предназначено» [7, с. 34–35].

Желание композитора правдиво отобразить социально-политическую обстановку средневековой Италии обусловило особенности либретто. Его основу составляют исторические хроники. Италия начала XIX столетия переживала период острых гражданских противоречий и находилась в тяжелейшем положении зависимости от иностранных держав. Различие состояло в том, что в средневековую эпоху на итальянские земли претендовали папская курия и германская династия Гогенштауфенов. Во времена Беллини Италия была зависимой от Австро-Венгерской империи. В среде итальянцев сильно возросла воля к свободе, к созданию единой и независимой Италии. Композитор, вступив в общество карбонариев, борцов за освобождение страны, и подобно Россини, выделял средства, полученные от спектаклей, на покупку оружия и продовольствия военизированным группам.

Зависимость страны, как в первой половине XIII века, так и в начале XIX века, во многом была связана с её раздробленностью и непрекращающимися внутренними конфликтами. В средние века эти конфликты были особенно острыми. Источником гражданского противостояния было соперничество политических партий гвельфов и гиббелинов. Представителями этих партий в опере являются семейные кланы Капулетти и Монтекки, фамилии которых также фигурируют в исторических источниках<sup>1</sup> и в «Божественной комедии» Данте.

Таким образом, Беллини стремился к точному отображению исторических событий, что соответствует принципу исторической правды, реализации которого требовали как идеологи итальянского романтизма, так и другие европейские авторы, в частности, В. Скотт.

Принцип «история как прошлое» в опере связан с исторический контекстом - гражданским противостоянием двух партий. Этот контекст задаёт координаты драматургическим процессам оперы. Драматургия сочинения концентрируется вокруг конфликта двух кланов, представляющих враждующие партии. Ведущую роль в развитии этой конфликтной линии играют массовые хоровые сцены. Завязка исторического конфликта происходит уже в первом номере оперы - хоре стражников Капулетти, в тексте которого говорится о том, что на рассвете должно случиться сражение с Монтекки («Может быть, уже сгущаются тучи над головой гвельфов; может быть, Монтекки уже подняли восстание!»). Хор представляет собой сцену сквозного развития, динамика которого изменяется от еле слышного piano до fortissimo. Во втором разделе стражники выражают весь свой гнев и ненависть к Монтекки и гиббелинам («Злые, жестокие гиббелины!»). Вместе с тем, беспокойные порывистые фразы в объёме уменьшённой квинты передают их взволнованность и тревогу. Заключительный раздел – кода – итог развития хора: ораторские интонации преобразуются в настоящий гимн, в котором Капулетти выражают готовность отстаивать свою власть.

Принцип «история как настоящее» воплощается в опере через непредсказуемость событий, их спонтанность. Первое прямое столкновение двух кланов происходит во второй сцене I акта в сцене прибытия в замок Капеллия Ромео, одетого в костюм посла и выступающего в качестве вестника мира от имени своей партии. Он искренне стремится к миру, что отражено в его ариозо с хором. Этот номер – первая и самая яркая кульминация основного конфликта. Мягкость декламации, кантиленность высказывания призваны подчеркнуть миротворческую миссию героя. Однако, встретив ожесточённое сопротивление клана Капулетти, отвергающего попытки примирения, герой бросает вызов своим врагам.

Развязка исторического конфликта происходит лишь в финальной сцене оперы, в которой трагическая и жертвенная гибель юных героев заставляет представителей двух кланов забыть о вражде и примириться. Психологические аспекты в развитии образов главных героев отражают принцип «история как будущее». Ромео, Тебальдо и, особенно, Джульетта весьма непосредственно, эмоционально и даже спонтанно, как истинно романтические герои, реагируют на внешние события, связанные с конфликтом их семей. Наиболее многогранно стихийность и внутренняя конфликтность от-

ражена в моносцене Джульетты с напитком во втором действии.

Это триединство прошлого, настоящего и будущего структурируется также и с помощью мифа, поскольку внутри исторического контекста оперы проявляются определённые закономерности мифа и мифологического театра. Так, музыкально-тематические процессы в опере связаны с системой сквозных лейттем, опирающихся на различные танцевальные жанры, как старинные (сальтарелла, предшественница тарантеллы, французский контрданс), так и современные Беллини (галоп и тарантелла). На начало романтической эпохи указывает также самая яркая разновидность вокальной лирики - романс. На романсной мелодии и характерной для него фактуре основана ария Джульетты из I акта. Композитор указывает на взаимосвязь эпох и пытается через эту связь философски осмыслить закономерности развития истории, что заставляет его обратиться к структуре мифа.

Мифологические аспекты драматургии оперы обусловлены предшествующей историей сюжета о двух влюблённых, имеющего многовековое прошлое в литературе и фольклоре многих народов: от сказания о вавилонских героях Пираме и Фисбе, запечатлённых в «Метаморфозах» Овидия, «Божественной комедии» Данте<sup>2</sup>, в итальянских новеллах эпохи Возрождения до бессмертной трагедии У. Шекспира. Сохраняя основные сюжетные мотивы, присущие всем перечисленным произведениям, композитор задаёт в опере многомерную систему координат, что соответствует принципу симультанности временных процессов, свойственному мифу. Здесь присутствуют координаты 4-х эпох: XIII век, эпоха Данте, период обострения гражданских конфликтов; конец XIV – начало XV вв. – время появления итальянских новелл, конец XVI в. - время Шекспира. Наконец в причудливую лестницу времён вплетается первая треть XIX века - время Беллини.

Пространственно-временная организация действия оперы связана с идеей круга, цикличности как элементом сакрализации материала. Опера начинается на рассвете, о чём говорится в хоре Капулетти. Главное столкновение – драка представителей двух кланов – происходит ночью, а развязка всей трагедии совпадает с наступлением утра следующего дня. Так образуется временной суточный цикл. Хаос, связанный с войной, нарушает гармонию Космоса. Безвременная смерть двух героев в этом круговороте времени становится крайней точкой, катастрофой, после которой происходит

перелом и установление прежнего природного порядка: вражда прекращается и действие заканчивается просветлённой сценой примирения. В этом круговороте Хаос трактуется как внеличностная враждебная сила, близкая Року в античности, которая, помимо воли героев, вторгается в их жизнь и направляет развитие событий по своим законам. Причём роковой силой является не только политическая рознь, но и страстная любовь Джульетты и Ромео, которая всецело овладевает героями и становится в итоге причиной их гибели. Эта страсть нарушает душевное равновесие Джульетты, поскольку разрушает её родовые связи со своей семьёй и отцом. Страх потерять семью в итоге лишает её счастья быть рядом с Ромео: она отказывается от побега, предложенного возлюбленным. Любовь Ромео к Джульетте заставляет его пойти на вероломный поступок – тайно, под покровом ночи, напасть на замок Капеллия. В этом Беллини следует трагедии Шекспира, у которого и любовь, и вражда также трактованы как Рок, как стихия, неподвластная человеку.

Оперу характеризует наличие вневременного символического ряда. Место действия всей оперы - средневековый Замок - играет важнейшую роль. Как центральный символ, он организует пространство сочинения. «Замок – сложный символ, производный одновременно от образа дома и от образа ограждения или укреплённого города. <...> Расположение замка на вершине горы или холма подразумевает дополнительное важное значение, связанное с символикой уровня. Его вид, форма, тёмные и светлые оттенки цвета – всё играет важную роль в определении общего символического смысла замка как своего рода укреплённой духовной силы, которая всегда на страже. <...> Неожиданное возникновение замка на пути странника ... сродни внезапному духовному прозрению. Подводя итог, можно сказать, что замок, наряду с сокровищем (т. е. непреходящей сущностью духовного богатства), девой (душой по Юнгу) и праведным рыцарем, замок создаёт общий образ, выражающий стремление к спасению» [4, с. 204–205].

В опере образ замка трактуется и в значении символа дом – родовое гнездо, соединяющее предков и их потомков, и как символ твёрдости человеческого духа, нравственной чистоты и стремления к спасению. Больше всего с ним связан образ Джульетты, в которой проявляется сильная связь с её семьёй и которая является единственным персонажем (не считая патера Лоренцо), не запятнавшим себя кровью братоубийства. Ромео можно истол-

ковать в этом ключе как образ благородного рыцаря, который через свою смерть обрёл спасение рядом со своей возлюбленной. В христианском смысле герои проходят путь через Смерть в новую Жизнь. С точки зрения романтической эстетики, данные полярные символы Жизни – Смерти связаны также с понятием Абсолюта как божественного начала мира и с темой и символами Любви.

С символикой Замка связана Лестница. Она трактуется как в русле античной мифологии, соединение всего пространства природного Космоса, так и в христианском смысле, как символ Спасения человека, его соединения с Богом. В первом значении образ – символ Лестницы трактован в арии-молитве Джульетты, где героиня спускается вниз, из светлого небесного мира своих грёз в тёмный и мрачный земной мир, наполненный ненавистью и враждой. В финальном ансамбле I акта эта мифологема присутствует в обоих значениях: 1. Лестница соединяет Джульетту со своим родом, поскольку она, как потомок, находится на её вершине, а родные, в том числе, отец, у самого основания. 2. Вершина Лестницы символизирует будущее спасение героини вместе с Ромео. Ибо влюблённые, в отличие от членов своих семей, уже преодолели земные страсти и находятся, благодаря своей возвышенной любви, в преддверии Небес.

Важнейшим сценическим и музыкальным символом является меч. Это двойственный символ. Во-первых, он является оружием, защищающим христианскую веру. В таком варианте трактуется меч, которым обладает Ромео. Во-вторых, меч олицетворяет вражду, с его помощью отстаивается родовая честь, он - символ мести. В этом значении данный символ интерпретируется во всех массовых сценах оперы. В сцене с ариозо Ромео мечи в руках семьи Капуллетти противопоставлены мечу главного героя, но в обоих случаях музыкальным символом меча является фанфарный комплекс.

Мифологические аспекты драматургии оперы вводят в неё философский конфликт, выраженный в противопоставлении Хаоса (сфера вражды, смерти, скорби) и Космоса – сферы идеала, гармонии, любви, Небесного Царства. Гармонию, идеал воплощают образы Ромео и Джульетты. Это подтверждает вывод А. Лосева о том, что сущность трагедии есть вторжение Хаоса в Космос. В музыке идеальной сферы господствуют черты пасторального тематизма: медленный темп, многочисленные ферматы на мелодических вершинах, рубато и, главное, удивительно точное тембровое слияние двух высоких женских голосов (партия

#### Проблемы музыкального театра

Ромео изначально писалась как травести для меццо-сопрано). Лейтжанрами выступают баркарола, колыбельная, ноктюрн, соединённые с чертами лирической арии (мягкие опевания, многочисленные мелизмы) и романса. Сфера идеального мира присутствует во всех трёх дуэтах Ромео и Джульетты и в финальном ансамбле I действия, предвосхищающим финал II акта. Однако важно отметить, что к данной сфере относятся не только образы юных героев, но и образ семьи Монтекки. Лейттема, характеризующая Монтекки, спокойна и умиротворённая по характеру, экспонируется у хорала духовых инструментов. Образ клана Капулетти, напротив, полностью принадлежит сфере вражды. Их тематизм построен на решительной фанфаре, включающей интервал тритона, ум.VII7. Именно образ Капулетти, их стихийная ненависть к Монтекки и гиббелинам играют в опере роль роковой силы, довлеющей над героями. Однако и сам Ромео невольно становится причастен этой силе, когда решается напасть на родных Джульетты. Сфера страдания в той или иной мере присуща всем персонажам оперы, поскольку стихийная рознь разрушает и делает несчастными обе семьи. Однако более последовательно эта сфера реализуется в характеристике Джульетты (речитатив, романс и каватина I акта, ариозо II акта), менее ярко она представлена у Ромео (ариозо II акта). В тематизме этой сферы господствуют элементы apuu lamento, poмaнсность в соединении с выразительной декламацией, присутствуют мотивы страданий (passus duriusculus, фигура Креста). Противопоставление этих двух комплексов - идеальной сферы и сферы вражды и связанной с ней сферы скорби приводит в финале оперы к утверждению сферы Идеала гармонии. Непреодолимый Рок, тяготеющий над обоими кланами, связан в произведении Беллини с политическим противостоянием крупнейшей империи, управляемой немецкой династией, и влиятельной папской курией. Именно поэтому остановить вражду и примириться практически не возможно, и только трагическая, по сути, в христианском смысле жертвенная гибель лучших представителей двух кланов оказывается способной прекратить кровопролитие. Так своеобразно композитор раскрывает причины той стихийной вражды, которая, как неистовый Рок, трактована и в сочинении Шекспира. Жертвенная гибель влюблённых приводит к утверждению в финале идеальной сферы Гармонии: герои уходят в Смерть как в новую Жизнь. Поэтому можно утверждать, что в опере Беллини во всей полноте раскрывается концепция религиозно-философской трагедии с зоной Преображения, Просветления (конец сочинения), принципы которой впоследствии развил Ш. Гуно в своей опере «Ромео и Джульетта»<sup>3</sup>.

#### 🛶 ПРИМЕЧАНИЯ 🚄

<sup>1</sup> «Гельфы и гиббелины (итал. Guelfi, Ghibellini) – название крупнейших политич. партий в Италии XII-XV вв., возникших в ходе борьбы императоров Священной Римской империи с папством. Гвельфы (итал. форма династии Вельфов – герцогов Баварии и Саксонии) объединяли противников империи (преим. из гор. слоёв – пополанов) во главе с папой. Гибеллины (наименование происходит от итал. формы названия родового замка Штауфенов - Вайблинген) объединяли противников Вельфов и сторонников императора (преим. из знати). Термин впервые был использован для обозначения разл. политич. группировок во Флоренции в 1215 и в дальнейшем употреблялся только в Италии (в Германии распространения не получил). Различия между Г. и г. отражены в геральдике их представителей, общей эмблематике, цвете и покрое одежды и т. п. В перипетиях борьбы политич. программы Г. и г. менялись и выражали самые разные интересы. Под знамёнами Г. и г. крупные города вели борьбу друг с другом и с

менее значит. городами, дворянство боролось с пополанами и между собой. В Сев. Италии гвельфский Милан боролся с гибеллинской Павией; в Тоскане гибеллинские Пиза, Сиена, Лукка и Ареццо выступали против гвельфской Флоренции. С 14 в. во Флоренции и некоторых тосканских городах гвельфы разделились на чёрных и белых: чёрные объединяли дворян, белые - богатых горожан. Реальной властью во Флоренции обладали белые гвельфы. Республики были чаще всего гвельфскими, а государственные образования с тираническим правлением гибеллинскими. Руководствуясь чисто конъюнктурными интересами, итал. города переходили из одной партии в другую» [2]. «Представители фамилий, использованных в хрониках и в опере Беллини, действительно существовали. Ряд членов партии гиббелинов, проживающих в городе Виченса, приняли имя Монтекки по названию замка Монтеккьо-Маджоре, находившегося рядом с городом: именно там состоялся учредительный съезд партии. Виченса расположена в

45 километрах от Вероны, в которой в середине XIII века у власти находилась партия гвельфов. Последние взяли себе имя Капулетти, происходящее от "капулетто" – маленькой шапочки, служившей отличительным знаком членов этой партии» [5].

<sup>2</sup> Следует заметить, что в «Божественной комедии» Данте, не связанной напрямую с итальянскими новеллами и трагедией Шекспира, впервые упоминаются фамилии Капулетти и Монтекки. Поэт вводит их, желая придать историческую достоверность своему сочинению и стремясь отобразить подлинную, современную ему картину жизни итальянского народа, полную трагических конфликтов. Известно, что сам

он был деятельным членом партии белых гвельфов (свидетельство раскола этой партии на «белых» и «чёрных» гвельфов) и жестоко пострадал от опустошительных погромов, устраиваемых чёрными гвельфами, в конце концов, был изгнан из Флоренции.

<sup>3</sup> Принципы религиозно-философской трагедии описаны в работах Г. Е. Калошиной: Калошина, Г. Е. Концепция религиозно-философской трагедии в эволюции симфонии XIX–XX веков // Проблемы современной музыкальной культуры: сб. статей. Ростов-на/Д.: РГПИ, 1994. С. 38–42; Калошина, Г. Е. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо и Клоделя // Проблемы музыкальной науки. 2010. Вып.1(6). С. 137–143.

#### \_\_\_\_\_\_ ЛИТЕРАТУРА "

- 1. *Берлиоз Г.* Избранные статьи / Пер. с фр., [сост., вступ. статья и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин]. М.: Музгиз, 1956. 406 с., 4 д. ид.
- 2. Гвельфы и гибеллины // Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/world\_history/text/2346876].
- 3. Калошина Г. Оперное творчество Глинки и западноевропейский музыкальный театр первой половины XIX века // Южнороссийский музыкальный альманах 2004. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 39-48.
- 4. *Керлот X*. Словарь символов. М.: REFL book, 1994. 608 с.

- 5. *Макаров А*. Гибеллины и гвельфы URL: http://samlib.ru/m/makarow\_andrej\_wladimirowich/gebellinyigwelxfy.shtml
- 6. *Серов А.* Избранные статьи: в 2-х т. Т. 1. М.: Музгиз, 1950. 625 с.
- 7. *Соловцова Л.* Джузеппе Верди: Монография. Изд. 3-е доп. и перераб. М.: Музыка 1981. 416 с., нот., портр., ил.
- 8. *Хохловкина А*. Западноевропейская опера: конец XVIII первая половина XIX века: очерки. М.: Госмузиздат, 1962. 366 с.
- 9. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма (Опыт исследования). Киев: Музична Україна, 1986. 150 с.

#### REFERENCES

- 1. *Berlioz G.* Izbrannye stat'i / Per. s fr., [sost., vstup. stat'ya i primech. V. N. Aleksandrovoj i E. F. Bronfin]. [Selected articles]. Moscow: Muzgiz, 1956. 406 p.
- 2. Gvel'fy i gibelliny [Guelphs and Gibbelins] // Bol'shaya rossijskaya enciklopediya. URL: https://bigenc.ru/world\_history/text/2346876.
- 3. Kaloshina G. Opernoe tvorchestvo Glinki i zapadnoevropejskij muzykal'nyj teatr pervoj poloviny XIX veka [Glinka's operas and the West European musical theatre of the first half of the nineteenth century] // Yuzhnorossijskij muzykal'nyj al'manah 2004. Rostov n/D.: Rachmaninov Rostov State Conservatory PH, 2005. P. 39-48.
- 4. *Kerlot H.* Slovar' simvolov [Dictionary of Symbols]. Moscow: REFL book, 1994. 608 p.

- 5. *Makarov A*. Gibelliny i gvel'fy [Gibbelins and Guelphs]. URL: http://samlib.ru/m/makarow\_andrej\_wladimirowich/gebellinyigwelxfy.shtml
- 6. *Serov A.* Izbrannye stat'I [Selected articles]: In 2 Vol. Moscow: Muzgiz, 1950. Vol. 1. 625 p.
- 7. *Solovcova L*. Dzhuzeppe Verdi: Monografiya [Giuseppe Verdi]. 3d ed.. Moscow: Muzyka 1981. 416 s., not., portr., il.
- 8. *Hohlovkina A.* Zapadnoevropejskaya opera: konec XVIII pervaya polovina XIX veka: ocherki [Western European opera: the end of the eighteenth the first half of the nineteenth century: essays]. Moscow: Gosmuzizdat, 1962. 366 p.
- 9. *Cherkashina M.* Istoricheskaya opera epohi romantizma (Opyt issledovaniya) [Historical opera of the Romantic era (Research)]. Kiev: Muzichna Ukraïna, 1986. 150 p.

### ИСТОРИЯ И МИФ В ОПЕРЕ В. БЕЛЛИНИ «КАПУЛЕТТИ И МОНТЕККИ»

Впервые в музыкознании опера Беллини «Капулетти и Монтекки» рассмотрена в статье с точки зрения взаимосвязи исторического и мифологического аспектов. Автор отмечает, что пространственно-временную организацию отличает многомерность и полихроникальность, а временные координаты совмещают события XIII века с временами итальянских новелл XIV-XV веков и трагедии Шекспира (конец XVI века). Исторический конфликт партий гвельфов и гиббелинов в массовых сценах Капуллетти и Ромео актуален для Италии эпохи Рисорджименто XIX века и проецируется на психологические конфликты Джульетты, Тебальдо. Пространственную организацию представляют символика

круга, многослойная символика замка, пластический образ-символ лестницы, соединяющие в себе прошлое – уровень загробного мира, настоящее – уровень земного мира и будущее – выход в сферу небесного царства. Философский конфликт Хаоса и Космоса отражён в музыкально-тематическом процессе в противостоянии сферы Рока – вражды, сферы скорби и инфернальной, идеальной сферы гармонии. Выявлено присутствие концепции религиозно-философской трагедии с зоной Просветления в конце сочинения.

*Ключевые слова*: опера, миф, симво*л*, история, симультанность, синтез, концепция.

### ⇒ HISTORY AND MYTH ← IN "THE CAPULETS AND THE MONTAGUES" BY V. BELLINI

For the first time in musicology Bellini's Opera "The Capulets and the Montagues" is considered in the article from the point of view of the interrelation of historical and mythological aspects. The author notes that the spatial-temporal organization is distinguished by multidimensionality and polychronicity, and the temporal coordinates combine the events of the 13th century with the times of the Italian novels of the 14th – 15th centuries and Shakespeare's tragedy (late 16th century). The historical conflict between the parties of Guelphs and Gibbelins in the mass scenes of the Capulets and Romeo is relevant for Italy of the 19th century Risorgimento era and is projected onto the psychological conflicts of Juliet, Tebaldo. Spatial

organization is represented by the symbolism of the circle, the multi-layered symbolism of the castle, the plastic image-symbol of the staircase, combining the past – the level of the afterlife, the present – the level of the earthly world and the future – entering the sphere of the heavenly kingdom. The philosophical conflict of Chaos and Cosmos is reflected in the musical-thematic process in the confrontation of the sphere of Fate and feud, the sphere of sorrow and the infernal, ideal sphere of harmony. The presence of the concept of religious and philosophical tragedy with the zone of Enlightenment at the end of the work is revealed.

*Keywords*: opera, myth, symbol, history, simultaneity, synthesis, concept

#### Кубкина Ольга Леонидовна

аспирант кафедры истории музыки Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

*Poccuя,* 344002, *Pocmoв-на-Дону e-mail:* olya.kubkina.89@bk.ru

#### Olga L. Kubkina

Postgraduate student at the Department of Music History Rachmaninov Rostov State Conservatory Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: olya.kubkina.89@bk.ru

# MУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ MUSIC EDUCATION



DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12007

#### Е. Л. ЯЗЫКОВ

Уральский государственный педагогический университет

#### НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ С ХОРОМ

онечный результат деятельности дирижёра-хормейстера заключается в передаче слушателям музыкального произведения в «живом» звучании. Следовательно, помимо законов построения музыкального произведения, особенностей стиля, жанра, музыкального языка композитора, хормейстер должен знать секреты сугубо специфических средств и приемов хорового исполнительства, связанных с архитектоникой, художественным образом и экспрессией исполняемого сочинения. При этом педагог-хормейстер должен выстраивать перспективы творческого, эстетического, эмоционального и профессионального (вокально-хорового) развития коллектива с целью достижения новых исполнительских вершин.

Несмотря на широкий круг специальных знаний и приобретённые профессиональные навыки и умения, начинающие дирижёры хора зачастую оказываются не в состоянии сразу применить их в практической работе с хоровым коллективом. Причина этого, на наш взгляд, коренится в недостаточной методической оснащённости начинающих хормейстеров, которым только предстоит связать воедино обширнейший круг знаний, изложенных в работах видных педагогов-практиков и, путём проб и ошибок, выработать свою собственную методику как вокально-хоровой репетиционной работы, так и управления хором.

Таким образом, вопросы методики вокально-хоровой репетиционной работы по-прежнему не теряют свою остроту, а практические рекомендации в этой области остаются ценным методическим материалом для начинающих хормейстеров.

«Дирижирование как профессия – многофункциональна и представляет собой целый комплекс деятельностей, в который входит: интерпретационная (аналитическая); исполнительская (эвристическая); управляющая (реализую-щая); репетиционная (педагогическая) и организационная (планирующая) деятельность. ... Практика профессиональной деятельности дирижера строится в основном на психических процессах и взаимосвязанных с ними реализующих психофизиологических двигательно-информативных механизмах»[1, с. 7–8].

Специфику профессии дирижера, характеризует неординарность, непохожесть на другие виды музыкального исполнительства. В отличие от любого другого музыканта-исполнителя, будь то пианист, вокалист, скрипач или барабанщик в джазовом оркестре, дирижер не имеет непосредственного физиологического контакта со своим музыкальным инструментом, будь то пальцевый или пальцево-дыхательный контакт с материальным предметом (фортепиано, флейтой, виолончелью и др.) у инструменталистов или сугубо физиологический дыхательно-резонаторный контакт у певцов. Не прикасаясь непосредственно к источнику звука, дирижер посредством беззвучных жестов, обладающих энергетической и смысловой направленностью, передает информацию, считывая которую музыканты-исполнители, понимают его интерпретацию и связанные с ней принципы звукоизвлечения.

Таким образом, инструмент, на котором «играет» дирижер – это целый исполнитель-

ский коллектив, где каждый музыкант, если речь идет о профессиональном коллективе, является квалифицированным специалистом, имеющим свои музыкальные и эстетические вкусы, а также представления о том, как должно исполняться то или иное музыкальное произведение. Задача дирижера, как художественного руководителя и идейного вдохновителя исполнительского коллектива, убедить каждого музыканта в художественной ценности своей исполнительской трактовки, и не просто убедить, но и «зажечь», побудить к действию. Ибо действенность, убедительность и художественная образность дирижерского искусства есть продукт человеческого духа, продукт духовной сферы дирижера, куда входит не только его высокий профессионализм как музыканта, но и богатое творческое воображение, режиссерский талант, актёрское умение перевоплощаться и даже отчасти гений полководца. И чем больше развиты в личности дирижера эти свойства, тем больше будет сила его воздействия на исполнителей и слушателей.

В профессиональном хоровом коллективе качество исполнения во многом зависит как от тембровой палитры певческих голосов, так и от профессионализма каждого певца, его владения своим музыкальным инструментом, вокальной технической оснащенности. Начинающему дирижеру-хормейстеру стоит помнить, что ему придётся самому создавать свой музыкальный «инструмент». Поэтому он в первую очередь должен являться учителем пения, профессионалом, тонко разбирающимся в специфике голосообразования, специалистом, который не только не навредит голосу певца, а если речь идет о детском хоровом коллективе - неокрепшему голосовому аппарату ребенка, но и разовьет, укрепит и технически обогатит его. На первой стадии воспитание певца в хоре потребует от дирижера-хормейстера решения трех основных задач – создать необходимый исполнительский инструмент, сформировать его специфические структурные особенности; научить исполнителя играть на этом музыкальном инструменте; научить этот инструмент «играть» в ансамбле с другими участниками хорового коллектива.

Певческий голос – инструмент очень специфический. Связан он не только с физиологией человека, но и с его психологией, особенностями личности человека, его волей, коммуникативными качествами и огромным количеством других всевозможных аспектов. В работе с голосовым аппаратом есть множество сложностей, которые хормейстер не только должен учитывать в своей работе, но и четко знать, какие методы в обучении певца применить на данном этапе, исходя

из его личностных возрастных и физиологических особенностей. Поэтому работа вокального педагога во многом отлична от педагогической работы музыкантов-инструменталистов.

Методика обучения пению опирается только на слуховой анализ, что сильно усложняет задачу. Максимум, что может визуально отследить педагог и на что может тактильно воздействовать – это внешние стороны вокального инструмента, такие как постановка корпуса во время пения, дыхание, степень открытия рта и работа мышц лица поющего. Однако главной проблемой вокальной педагогики остаётся отсутствие у ученика адекватной самооценки звучания собственного голоса. Поэтому объяснение педагога основывается больше на *образах и ассоциациях*, такова специфика преподавания вокала.

В свою очередь, работа дирижера над музыкальным произведением состоит из трех основных этапов. Каждый этап имеет свою методику, отличается специфическими средствами и приёмами.

На первом этапе происходит знакомство дирижёра с партитурой, образной сферой произведения, выявляются технические сложности, приходит понимание, формируется дирижёрский замысел. Второй этап работы – репетиционный процесс – является самым сложным, т. к. дирижёр, помимо сугубо музыкальных аспектов исполнительства, обязан учитывать невероятное количество моментов психологического и педагогического порядка, без которых коммуникативный акт коллективного исполнительства состояться попросту не сможет. Специфика хорового «инструмента» и все сложности его создания не снимают с дирижера ответственности за главную его миссию - творческое высокохудожественное воспроизведение созданного композитором сочинения. Психологическим фоном, на котором развертывается взаимодействие хормейстера и хорового коллектива, является процесс общения во всех его формах и проявлениях. «И здесь далеко не последнюю роль играет трактовка и подача им произведения искусства, от чего и зависит уровень художественного общения между исполнителем и реципиентом, степень нравственного и воспитательного воздействия их исполнения на личность» [2].

Для достижения необходимых совместных переживаний, единого творческого состояния дирижёр-хормейстер должен обладать определенными коммуникативными способностями и навыками. Репетиционная техника дирижёра предполагает умение воздействовать на исполнителей как при помощи дирижёрского жеста, так и путем устных пояснений, показа голосом

верной интонации, игрой на инструменте и многими другими средствами. Главной остаётся, безусловно, сама техника дирижирования. Последняя являет собой сплав мануальной техники и языка мимики и пантомимики. К. А. Ольхов рассматривает её как язык жестов и мимики. «Техника дирижёра, – пишет он, – не просто владение пластичной жестикуляцией, а именно язык, обращённый к живым исполнителям <...> степень её эффективности находится в непосредственной зависимости от убедительности и выразительности жестов и мимики дирижёра, которые определяют взаимопонимание в "диалоге" дирижёра и исполнителей. Заметим, что выразительность жестов и мимики дирижёра воздействует не только на исполнителей, но и на слушателей, облегчая им постижение музыки. Мимика дирижёра в сочетании с его жестами имеет всегда определенное образное значение и часто является для слушателей ценным эмоциональным толкованием сочинения»[4, с. 3]. Жест и мимику дирижёра исполнители воспринимают визуально, они сначала видят намерения дирижёра, а затем, расшифровывая исходящие от него импульсы, воспроизводят их в реальном звучании. «Чем выше квалификация исполнителей и музыкальная культура слушателей, тем требовательнее они к дирижёру, его умению "играть" на особо сложном "инструменте". Несоответствующие жесты и мимика дирижёра воспринимаются как своеобразные фальшивые ноты. Фальшь эту "слышат", в первую очередь, исполнители». [5, с. 43]. «Мануальная техника дирижирования, - пишет Б. Ф.Смирнов, - есть явление особого рода. Это художественная техника коммуникативного порядка. Но особенность коммуникативного языка выразительных движений состоит в том, что большинство сигналов передаются и воспринимаются быстрее, чем человек способен их осознать. Из этого следует, что мануальное искусство дирижёра воздействует на эмоционально-психическую сферу артистов оркестра преимущественно на подсознательном уровне восприятия». [6, с. 141].

Огромное значение играет выражение глаз хормейстера. Как показывают исследования, человек во время акта коммуникации воспринимает до 80% передаваемой информации исключительно по выражению глаз и выражению лица говорящего. Так и в дирижировании, ни один самый экспрессивный и выразительный жест не окажет нужного воздействия, если мимика и взгляд дирижёра не будут полностью соответствовать исполняемой музыке.

При разучивании музыкального произведения на хоровых репетициях, как правило, много

времени тратится на интонацию, правильное и единое по манере вокальное исполнение, гармонический строй, четкое произнесение поэтического текста. Как правило, камнем преткновения является строй, где сложность представляет выстраивание вертикали в аккордах. Процесс хормейстерской работы при этом зиждется на одинаковой для всех участников хора единой вокальной манере звукоизвлечения, которая, благодаря импедансу, приводит к певческому вибрато. Алгоритм действий хормейстера здесь такой:

#### Шаг первый. Подготовка к звукоизвлечению

Общеизвестен тот факт, что певцы должны дышать «животом». Это, так называемое, нижне-реберное или, как его по-другому называют, нижне-диафрагмальное дыхание. Каждый раз, когда певец берет дыхание, наполняет легкие кислородом, он должен одновременно надуть (выпятить) живот. Одновременно с вдохом необходимо поднять заднюю стенку мягкого нёба, после чего зафиксировать и высокую вокальную позицию, и дыхание (задержка дыхания).

Наличие высокой вокальной позиции (высокой певческой форманты) обязательно. Причем, чем выше нота, тем выше позиция. Для правильности ее формирования нужно не просто зевать (формировать зевок), необходимо удивиться (увидеть радугу, милого щеночка и т. д.). Только в этом случае поднимется так нужная нам задняя стенка мягкого нёба. Чем выше нота – больше должно быть удивление, которое должно сохраняться до конца певческой фразы. Позволим себе ещё раз акцентировать внимание на том, что в вокальной педагогике очень многие объяснения, касающиеся вокальной техники, основаны на образных сравнениях и ассоциациях. Но стоит заметить, что ассоциативный ряд, как и ощущения у каждого певца могут разниться и задача педагога-вокалиста подобрать нужный ключик к каждому певцу индивидуально.

Давайте разберемся, для чего певец должен удивиться, зафиксировать удивление и удерживать его до конца певческой фразы. Дело в том, что наш организм, как и все сущее, представляет собой физическое тело и подчиняется законам физики. Поэтому, когда в процессе звукоизвлечения мы нажимаем на диафрагму, создается давление и воздух в поисках выхода устремляется вверх, что естественно, т. к. отверстиями для входа и выхода воздуха является рот и нос, которые расположены у человека выше легких. Проходя через гортань, где находятся голосовые связки, воздух давит на них, связки смыкаются, начинают колебаться, вследствие чего рождается звук. Дальше звуковой поток вместе с воздухом

устремляется вверх и попадает, даже при поднятом мягком нёбе, в твердые и глухие кости, являющиеся частями черепной коробки, такие, как макушка и затылок.

Здесь можно провести аналогию певческого голоса со струнными инструментами. Так, связки являются струнами, при нажиме на которые рождается звук, кости человека, также как деревянные части деки у гитары или скрипки, являются резонаторами, воздух, находящийся внутри деки в заданном конфигурацией музыкального инструмента объёме и создающий колебания звуковой волны после прикосновения к струне, схож с воздухом, находящимся в ротовой полости певца.

В вокальной педагогике давно известен тот факт, что лицевые части головы, такие как кости лба, кости гайморовых полостей, передние зубы и твёрдое нёбо, или так называемая «певческая маска», являются более звонкими резонаторами и именно в эти резонаторы необходимо посылать звук для его усиления. Но по законам физики, так же как стрела, пущенная из лука, не сможет кардинально изменить траекторию своего полёта, так и звуковой поток, движется в одном направлении. Изменить направление в обоих случаях способно препятствие, вследствие чего происходит рикошет, отражение и изменение траектории движения. В случае со стрелой, это может быть скала или латы всадника, в случае с вокальной позицией, это именно задняя стенка (задняя часть) мягкого нёба, отражаясь от которой звуковой поток меняет свое направление и устремляется в «певческую маску».

#### Шаг второй. Атака звука. Певческая работа голосового аппарата

Момент звукоизвлечения или атака звука состоит из трех основных моментов, которые требуют выполнения певцом за долю секунды:

- 1. остро и несильно нажимаем на диафрагму (так же энергично и с той же, (не большей) силой, как в песне Merlin Monroe «I Wanna Be Loved By You» на словах «Воор-boop-be-doop!». Другая ассоциация при игре в волейбол, пальцами принимаем и переправляем через сетку волейбольный мяч);
- 2. немного отпускаем, расслабляем дыхание;
- 3. добавляем дыхание до формирования импеданса и возникновения певческого вибрато. Необходимо на отпущенном свободном дыхании значительно добавить давление на диафрагму (в 5-15 раз, в зависимости от динамики и высоты ноты).

Конечно, дирижёр-хормейстер должен иметь чёткое представление об импедансе. Этот термин был введен в вокальную педагогику Ра-

улем Юссоном. Означает он возникновение воздушного столба, певческой опоры, благодаря возникновению в надсвязочном пространстве сопротивления порциям воздуха, прорывающимся во время раскрытия голосовой щели. [7.] Надсвязочное давление возникает, благодаря комплексному сопротивлению воздушно-звукового потока. Правильное попадание в позицию даже при пении широких гласных создает давление, благодаря которому звук с силой прорывается через узкую щель, создается пробка (эффект рупора), в результате которой часть воздуха вместе со звуковым потоком под большим давлением (словно камень из катапульты) устремляется вперёд, в зал. Весь оставшийся воздух, попавший в надсвязочное пространство, начинает давить вниз и в стороны в поисках выхода. Создается сопротивление подсвязочному давлению воздушной струи, в результате чего, при нахождении певцом правильного баланса между подсвязочным и надсвязочным давлением воздуха образуется воздушный столб (певческая опора), заставляющий голосовые связки колебаться с определённой скоростью и частотой, что ведёт к возникновению певческого вибрато.

Выше мы говорили о том, что человеческий организм представляет собой физическое тело, подчиняющееся законам физики. Однако многое в работе певца строится на его индивидуальных физиологических ощущениях, следовательно, есть моменты, которые формально противоречат законам физики в плане ощущений во время звукоизвлечения, опоры на дыхание, исполнения высоких нот и т. д. Вот некоторые из них:

- чем дальше, тем ближе;
- чем выше, тем ниже;
- чем шире, тем уже.

Первый пункт – «чем дальше, тем ближе» основан на постулате, что пение – это облагороженный крик, или, как его обозначает известный вокальный педагог Мария Струве, «организованный крик». Чем больше давление создаётся дыханием в тесном взаимодействии с высокой певческой формантой, тем полётнее и острее становится звук.

При формировании верхних нот большое значение играет добавление объёма за счёт расширения глотки. Сохраняя высокую позицию, необходимо улыбнуться и петь на улыбке. Тогда возникает внутреннее ощущение, что звук идет очень узко сначала вперед, потом, как будто бумерангом, за долю секунды возвращается назад, в пустой и, кажущийся по внутренним ощущениям певца, очень объемный затылок, после чего как-бы вытягивается вверх (здесь применима ассоциация с парусом, воздушным шаром,

#### Музыкальное образование

Мюнхгаузеном, вытаскивающим себя за косичку из болота). Такое ощущение звукоизвлечения в вокальной педагогике называется протока.

Второй пункт – «чем выше, тем ниже» основан на сопротивлении психологии человека. Когда певец берёт высокие ноты, человеческая психика начинает настраивать организм на то, чтобы он дотянулся, достать эти ноты, так же, как мы тянемся за яблоком на ветке дерева. В результате гортань, которой для правильного звукоизвлечения надлежит оставаться внизу, начинает подниматься вверх, воздушное надсвязочное пространство («дека») более чем наполовину схлопывается и звук становится не только бедным по тембру, но и фальшивым. Возникает так называемая позиционная фальшь. Во избежание данного психофизического эффекта, необходимо при пении высоких нот принудить себя думать, что поешь вниз, причём очень низкие ноты. Здесь уместны такие ассоциации, как «борец сумо», «лифт», который движется вверх, а ты при этом стоишь на месте, выносные опоры автокрана или автопогрузчика. Другими словами, при движении вверх, необходимо как бы врасти в землю.

Третий пункт – «чем шире, тем уже» основан на формировании высокой певческой форманты. Речь идет об улыбке, которая натягивает как внешние мышцы лица, так и внутренние мышцы глотки и мягкого нёба. Если в низком и среднем певческом диапазоне достаточно небольшой улыбки (здесь можно провести зрительную ассоциацию с великой актрисой Фаиной Раневской в к/ф «Золушка» и ряде других), то чем выше нота, которую предстоит взять певцу, тем шире должна быть улыбка и, соответственно, больше натяжение мышц. Звук на верхних нотах при этом формируется позиционно узким, острым и интонационно высоким. С другой стороны, объём, который создаётся не только при правильном зевке и хорошо опущенной (при этом свободной и не зажатой) нижней челюсти, но и при натяжении мышц при помощи улыбки, позволяет создать большой объём в надсвязочном пространстве, что прекрасно удерживает не только вокальную позицию, но и создаёт микстовое звучание, позволяющее включить грудной резонатор певца. Здесь уместно применять упражнение из фонопедического метода развития голоса В. В. Емельянова «добрая мышка – злая кошка». Во время исполнения верхних нот должен быть «гибрид мышки и кошки» [8]. «Радуга», «бутончик - розочка - бутончик», «мычание коровы», «кудахтанье курицы (курятник)» или «разговор орангутанга», «лай собаки» - эти пункты также основаны на ассоциациях, но, в отличие от трёх предыдущих пунктов, не противоречат законам физики. Однако, в нашей авторской методике они также имеют постоянное применение как в работе с вокалистами, так и в работе с хором. Суть их заключается в следующем:

- в «первом шаге» мы уже говорили о том, что для поднятия задней стенки мягкого нёба необходимо удивление. Здесь удивление рассматривается несколько в ином аспекте. Если мелодия во фразе движется снизу вверх, во время вдоха необходимо удивиться в позиции верхней ноты, и даже чуть выше. При этом нижние ноты фразы должны петься также в позиции верхней ноты. Так мы формируем во фразе высокую певческую форманту; Ассоциативный ряд – «радуга». (Когда человек внезапно видит красивую радугу, автоматически поднимается задняя стенка мягкого нёба и происходит задержка дыхания, т. е. формируется правильная вокальная позиция);
- когда движение мелодии во фразе идёт вверх, сохраняя высокую певческую позицию, постепенно (если движение вверх поступенное) или более кардинально (если во фразе наблюдается скачок на широкий интервал), расширяем глотку путём опускания нижней челюсти и широкой улыбки. Задняя стенка мягкого нёба при этом как будто прорастает наверх (ощущение «протоки»). Если движение мелодии идёт сверху вниз – поём верхние ноты на широкой глотке, при движении вниз постепенно сужаем её, уменьшая натяжении мышц за счёт улыбки и небольшого поднятия нижней челюсти. Ассоциативный ряд в этом пункте «бутончик – розочка – бутончик», либо «маленькое сердечко – большое сердце – маленькое сердечко», где верхушка «сердечка» ассоциируется с высокой позицией и остаётся постоянно поднятой и неизменной. Увеличивается только размер (объём) самого «сердечка»;
- последний пункт связан с дыханием. Длинные ноты, как в ассоциативном ряду, так и по физиологии звукоизвлечения (давление на диафрагму) связаны с мычанием коровы. Короткие ноты сопоставимы как по образу, так и по манере работы диафрагмы с кудахтаньем курицы или звуками, издаваемыми орангутангом (кому в ассоциативном ряду что ближе). Отрывистые и громкие ноты, где предусмотрен акцент, сфорцандо, и по ассоциации, и по физиологической манере звукоизвлечения схожи с лаем собаки.

Первый и второй шаг применительны к сольному пению. Что же касается ансамблевого или

хорового исполнительства, необходимо научить коллектив еще некоторым моментам исполнения, которые составляют третий шаг.

### Шаг третий. Чистота интонации в хоровой партии. Выстраивание вертикали в аккордах

Интонация каждого артиста хора и, следовательно, интонационная чистота хоровой партии зависят от единой вокальной манеры певцов. Но единая вокальная манера сама по себе не приведёт к чистоте интонации в хоровой партии и, тем более, не даст чистого ансамблевого звучания. Основой всего здесь является «чувство локтя», единое ощущение каждым певцом внутридолевой пульсации и фразировки, которая, за редким исключением, строится так же, как фразы в разговорной речи и имеет свои агогические принципы построения. Слаженное звучание каждой хоровой партии дает предпосылки к хорошему строю и ансамблю в звучании всего коллектива.

Разберём эту последовательность действий более подробно.

Третий шаг состоит из двух частей. Одна из них статическая, другая динамическая.

Полностью применяем шаг первый и шаг второй, касающиеся подготовки к звукоизвлечению и атаки звука, импеданса и певческого вибрато. Но при этом, добавляем к описанным во втором шаге правилам – нажать на дыхание, отпустить, добавить нажим на диафрагму – четвертое важное правило - необходимо отслушать возникший интервал или аккорд. Все эти четыре правила всем певцам хора необходимо выполнить очень быстро, за долю секунды. Что важно, певческое вибрато является обязательным условием, необходимым для достижения чистой интонации в случаях, когда одновременно поют два человека и более. А так как человеческий голос является не темперированным инструментом, то в ансамблевом звучании часто возникают различного рода интонационные неточности, связанные с небольшим завышением или занижением исполняемой ноты. Певческое вибрато является звуковысотным колебанием (до восьмой тона вверх и до восьмой тона вниз), поэтому оно сглаживает все неточности в исполнении унисона, что связано со свойствами человеческого слуха, который в ансамблевом звучании воспринимает середину вибрато, т. е. чистый звук.

Одним из самых важных звеньев музыкальной фразы является темпоритм, который по праву здесь делит главенствующую роль с мелодией, при этом, в отличие от мелодии, может быть полностью независимым, тогда как мелодия без ритма существовать не может. Вну-

тренним наполнением темпоритма является пульсация. Внутридолевая пульсация наполняет музыку дыханием, эмоциональным и чувственным содержанием, а также, что немаловажно, позволяет исполнителям держать единый темп, и одновременно, как один, выполнять все агогические ускорения и замедления внутри темпа.

Музыкальная фраза строится по тем же принципам, что и фраза в разговорной речи. Когда мы выражаем свою мысль, фразу в разговорной речи мы выстраивает так, что в ней есть смысловая эмфаза, к которой и ведется все интонационное построение. В этом слове есть ударный слог, который, как правило, и является кульминацией фразы. Подход к кульминации фразы мы выделяем усилением динамики голоса и ускорением темпа произношения слогов в словах. Выделив при помощи интонации и темпа важное по смыслу слово, мы уменьшаем динамику и замедляем темп. В музыкальной фразе такие ускорения и замедления в пределах одного темпа называются агогика.

Аго́тика (от др.-греч. ἀγωγή — увод, унесение), в музыкальном исполнительском искусстве — небольшие отклонения (замедления, ускорения) от темпа и метра, подчинённые целям художественной выразительности. Термин введён Хуго Риманом в 1884 году. Эти отклонения не изменяют значения нот, образующих ритмический рисунок (хотя по величине они могут быть достаточно длительными), и в нотной записи, как правило, не фиксируются (см. об этом подробнее [9]). Агогика является важной составляющей фразы как таковой и непременно должна учитываться при исполнении музыки.

Хор должен петь четко и слаженно, как часы. В противном случае, даже при правильном интонировании и наличии вибрато аккорд не выстроится, ибо голос человека является неальтерирующим музыкальным инструментом и имеет неповторимые индивидуальные особенности строения. Ощущение певцами внутридолевой пульсации и одинаковое, без малейших темповых неточностей, исполнение агогических отклонений, вкупе с формированием певческого вибрато и хороший слуховой контроль позволят выстроить вертикаль в аккордах, в результате чего звучание хора будет интонационно идеально чистым, а хоровой коллектив по звучанию будет напоминать звучание органа.

Следует отметить, что одновременное формирование певческого вибрато и его отслушивание, является лишь одной стороной медали. Вследствие своей статичности, этот процесс тормозит музыкальную мысль и движение во фразе и является, пусть важной, но все-таки технической стороной процесса. Второй, более важной

стороной медали является сама музыкальная мысль, пронизанная сквозным развитием, живым дыханием и пульсом и имеющая агогическую нюансировку. Поэтому выработка одновременного вибрато в хоре, как сугубо техническая сторона, должна осуществляться на первом этапе работы над хоровым произведением.

Также следует помнить, что подготовка к такому звукоизвлечению, особенно в момент вдоха, требует определенного времени. Хоровой дирижер должен учитывать его в трактовке музыкального произведения, выбирая темп исполнения.

Певческое вибрато в хоре, особенно, если это детский хор, – задача очень сложная, т. к. связана не только с физиологическими особенностями каждого певца, но и с возрастными особенностями, в силу которых далеко не каждый ребенок сможет выдать необходимый объем дыхания, нужную энергетику, связать воедино многие певческие параметры, основанные на ассоциациях и собственных ощущениях. Поэтому будет достаточно небольших звуковысотных колебаний, которые тем не менее все равно приведут к чистоте интонации в партии и выстраивании вертикали в интервалах и аккордах.

Описанная выше методика является авторской. Она многократно, в течение многих лет применялась с разными хоровыми коллективами – детскими, студенческими, профессиональными, а также в постановке голоса певцов как академического, так и эстрадного направления и неизменно давала высокий профессиональный результат.

Прийти к единому знаменателю – задача трудная и требует большого внимания как от дирижера-хормейстера, так и от каждого певца хора. Мягкое нёбо, дыхание, артикуляция, импеданс, динамика, штрихи, темп, образное окрашивание слова и, конечно, слышание своей партии и верная интонация – все эти трудности сопряжены с физической и психологической активностью каждого участника коллектива. Поэтому часто случаются неточности, связанные с невнимательностью, утомляемостью, психологическим и физическим состоянием каждого артиста хора, вследствие чего в исполнении начинает страдать интонация, метроритм, ухудшается тембральная яркость хорового звучания. И здесь на помощь дирижеру приходит образ, заложенный в музыке композитором (творческим тандемом).

Образ – вот квинтэссенция любого исполнительского искусства. Как только певцы в хоре начинают работать над образом и, как один, погружаются в образную сферу сочинения, сопереживают, отдают себя полностью, без остат-

ка, происходит чудо. Даже при достаточной «сырости» в освоении музыкального материала все как по мановению волшебной палочки становится на свои места. Голоса начинают звучать тембрально насыщенно и красиво, слово произносится так эмоционально и с таким чувством меры, что берет за душу. Строй, штрих, стиль, аутентичность исполнения, агогические и динамические отклонения - все приводится к единому знаменателю. Что такое истинное искусство? Это, в первую очередь, чувство меры. Как, с какой интонацией артист со сцены должен произнести свой монолог, чтобы найти отклик в душе у зрителя? Как и с какой силой должен прикоснуться к клавише пианист, чтобы эта нота среди тысяч других, составляющих музыкальное произведение по динамике, штриху, тембру и многим другим параметрам была той правдой, которая заставляет трепетать? Из миллионов вариантов это одна интонация и одно прикосновение. Талантливые и даже гениальные музыканты, артисты театра и кино, живописцы и зодчие нашли то чувство меры, и нашли, на наш взгляд, благодаря уникальному дару погружения, отчасти, в бессознательное, но прекрасное творчество. Этот феномен можно назвать как угодно – связью с космосом, Божественным откровением, доступом к информации Вселенского разума. Это все из разряда необъяснимого, непостижимого, но постоянно манящего человеческое воображение. Данный метод коммуникативного воздействия посредством произведений искусства не поддается логическому объяснению, но он действует, и не раз за короткий промежуток времени приводил к хорошим профессиональным результатам.

В подтверждение наших слов можно привести высказывание К. С. Станиславского: «...общечеловеческие законы творчества, поддающиеся нашему сознанию, не очень многочисленны, их роль не так почётна и ограничивается служебными задачами; но тем не менее эти доступные сознанию законы природы должны быть изучены каждым артистом, так как только через них можно пускать в ход сверхсознательный творческий аппарат, сущность которого, по видимому, навсегда останется для нас чудодейственной. Чем гениальнее артист, тем эта тайна больше и таинственнее, и тем нужнее ему технические приемы творчества, доступные сознанию, для воздействия на скрытые в нем тайны сверхсознания, где почитает вдохновение. Вот эти-то элементарные психо-физические и психологические законы до сих пор еще как следует не изучены. ... Разве артисты изучают свое искусство, его природу? Нет. Они изучают, как играется та или иная роль, а не то, как она органически творится. Ремесло акте-

#### Музыкальное образование

ра учит как входить на сцену и играть. А истинное искусство должно учить как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества» [10, с. 405–406].

В данной статье мы изложили лишь некоторые вопросы методики репетиционной работы

дирижёра-хормейстера, методики, основанной на практике работы с хоровыми коллективами. Надеемся, что овладение этими знаниями сыграют позитивную роль как в профессиональном росте и становлении творческого коллектива, так и в эстетическом и нравственном развитии личности музыкантов.

#### ЛИТЕРАТУРА .\_\_\_\_\_

- 1. *Ержемский Г*. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительского и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. М.: Музыка, 1988. 80 с.
- 2. Языков Е. Художественное общение как один из базовых компонентов хормейстерской подготовки учителя музыки // Дирижерско-хоровая подготовка студентов-бакалавров профиля «Музыкальное образование» в педагогическом вузе: сб. науч. трудов / гл. ред. К. П. Матвеева. Екатеринбург, 2017. С. 85–95.
- 3. *Мусин И*. О воспитании дирижера: Очерки. Л.: Музыка, 1987. 247 с.
- 4. *Ольхов К.* О дирижерском жесте и его элементах: Хоровое искусство. Л.: Музыка, 1967.
- 5. *Пигров К.* Руководство хором. М.: Музыка, 1964. 220 с.

- 6. Смирнов Б. Дирижерско-симфоническое искусство: Музык.-эстет. и соц.-психол. аспекты: Моногр. СПб.: Композитор, 2003. 295 с.
- 7. *Юссон Р*. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. М.: Музыка, 1974. 264 с.
- 8. Емельянов В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: Метод. рекомендации для учителей музыки / В. В. Емельянов; Отв. ред. Л. П. Маслова; Новосиб. обл. ин-т усоверш. учителей. Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1991. 39 с.
- 9. Риман Г. Музыкальный словарь / Пер. Б. Юргенсон. М.: Директмедиа Паблишинг, 2008. 10440 с. [Электронная версия].
- 10. Станиславский К. Собрание сочинений в восьми томах. Том 1: Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1954. 516 с.

#### REFERENCES

- 1. *Erzhemskij G.* Psihologiya dirizhirovaniya: Nekotorye voprosy ispolnitel'skogo i tvorcheskogo vzaimodejstviya dirizhera s muzykal'nym kollektivom [Psychology of conducting: Some questions of performing and creative interaction of the conductor with the musical collective]. Moscow: Muzyka, 1988. 80 p.
- 2. *Yazykov E.* Hudozhestvennoe obshchenie kak odin iz bazovyh komponentov hormejsterskoj podgotovki uchitelya muzyki [Artistic communication as one of the basic components of choirmaster music teacher training] // Dirizhersko-horovaya podgotovka studentov-bakalavrov profilya «Muzykal'noe obrazovanie» v pedagogicheskom vuze: sb. nauch. trudov / ed. by K. P. Matveeva. Ekaterinburg, 2017. P. 85 95.
- 3. *Musin I*. O vospitanii dirizhera: Ocherki [About the education of the conductor: Essays]. Leningrad: Muzyka, 1987. 247 p.
- 4. *Ol'hov K.* O dirizherskom zheste i ego elementah: Horovoe iskusstvo [About the conductor's gesture and its elements: Choral art]. Leningrad: Muzyka. 1967.
- 5. *Pigrov K*. Rukovodstvo horom [Conducting the choire]. Moscow: Muzyka. 1964.

- 6. *Smirnov B.* Dirizhersko-simfonicheskoe iskusstvo [Conducting and Symphonic Art]: Muzyk.-estet. i soc.-psihol. aspekty: Monograph. S.-Petersburg: Kompozitor, 2003. 295 p.
- 7. Yusson R. Pevcheskij golos. Issledovanie osnovnyh fiziologicheskih i akusticheskih yavlenij pevcheskogo golosa [Singing voice. The study of the basic physiological and acoustic phenomena of the singing voice]. Moscow: Muzyka, 1974. 264 p.
- 8. *Emel'yanov V.* Fonopedicheskij metod formirovaniya pevcheskogo golosoobrazovaniya: Metod. rekomendacii dlya uchitelej muzyki [Phonopedic method for the formation of vocal vocation: Method. recommendations for music teachers] / ed. by L. P. Maslova; Novosib. obl. in-t usoversh. uchitelej. Novosibirsk: Nauka: Sib. otdnie, 1991. 39 p.
- 9. *Riman G.* Muzykal'nyj slovar' [Musical dictionary] / Tr. by B. Yurgenson. Moscow: Direktmedia PH, 2008. 10440 p. [E-Book].
- 10. *Stanislavskij K*. Sobranie sochinenij v vos'mi tomah. Tom 1: Moya zhizn' v iskusstve [Collected Works in eight volumes. Volume 1: My life in art]. Moscow: Iskusstvo, 1954. 516 p.

### НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ С ХОРОМ

Целью данной статьи является выявление некоторых методических аспектов, связанных с особенностей репетиционной работы дирижёра-хормейстера с хоровым коллективом. На основе анализа специфики деятельности дирижёра-хормейстера, которая зиждется на существенном отличии от других видов музыкального исполнительства, определяется круг методических важных направлений вокально-хоровой работы. Главной отличительной особенностью хорового искусства, как вида музыкального исполнительства, является коллективный характер, поэтому задачей руководителя хора является создание и настройка инструмента, состоящего из живых людей, инструментом которых является певческий голос. Вокальный аппарат певца - механизм тонкий и сложный, подверженный различным влияниям как физиологического, так и психологического порядка, поэтому хормейстер в первую очередь должен

быть педагогом-вокалистом, хорошо разбирающимся в специфике голосообразования, учитывать возрастные и физиологические особенности певца. Также он должен владеть методами вокально-хоровой работы, направленными на вокальный, гармонический, динамический и артикуляционный ансамбль, иметь хорошо продуманный, методически выверенный и адаптированный к возрастным особенностям участников коллектива алгоритм профессиональных действий. Новизна статьи состоит в раскрытии авторской методики, основанной на многолетней практике работы с хоровыми коллективами, основная цель которой - вокальный, гармонический (выстраивание гармонической вертикали) и ритмический ансамбль в хоре.

Ключевые слова: Специфика, хор, дирижёр-хормейстер, методика работы, репетиционный процесс, певческий голос, звукоизвлечение, музыкальный образ

### SOME QUESTIONS OF THE METHODOLOGY OF CHOIR REHEARSALS

The purpose of this article is to identify some methodological aspects related to the peculiarities of the rehearsal work of the conductor-choirmaster with the choir. Based on the analysis of the specifics of the conductor-choirmaster, which is based on a significant difference from other types of musical performance, determined the range of methodological important areas of vocal and choral work. The main distinctive feature of choral art, as a kind of musical performance, is a collective character, so the task of the head of the choir is to create and configure an instrument consisting of living people, the instrument of which is the singing voice. The vocal apparatus of the singer is a subtle and complex mechanism, subject to various influences of both physiological and psychological order, so the choirmaster should first of all be a

teacher-vocalist, well versed in the specifics of voice formation, take into account the age and physiological characteristics of the singer. He should also know the methods of vocal and choral work aimed at vocal, harmonic, dynamic and articulation ensemble, have a well-thought-out, methodically verified and adapted to the age characteristics of the participants of the collective algorithm of professional actions. The novelty of the article consists in the disclosure of the author's technique based on years of practice with choral groups, the main purpose of which is vocal, harmonic (building a harmonic vertical) and rhythmic ensemble in the choir.

*Keywords*: Specificity, choir, conductorchoirmaster, working methods, rehearsal process, singing voice, sound production, musical image.

#### Языков Евгений Леонидович

профессор кафедры музыкального образования Уральский государственный педагогический университет Россия, 620017, Екатеринбург e-mail: yazikov.e@mail.ru

#### Evgeny L. Yazykov

Professor of the Department of music education the Ural State Pedagogical University Russia, 620017, Yekaterinburg e-mail: yazikov.e@mail.ru

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО MUSIC EDUCATION



DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12008

#### Д. М. МУЕДИНОВ

Крымский инженерно-педагогический университет

#### НЕТРАДИЦИОННЫЕ СПОСОБЫ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ НА ТРУБЕ И ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕПЕРТУАРЕ

современном исполнительстве на трубе существует достаточно широкий арсенал нетрадиционных приемов зкукоизвлечения, который включает различные виды техники, связанные как непосредственно с мундштучным способом звукообразования, так и с применением всевозможных приспособлений. Среди наиболее распространённых нетрадиционных приёмов следует выделить исполнение многозвучий, игру на препарированном инструменте и использование сурдин, а также применение ударно-шумовых способов звукоизвлечения, которые в том или ином виде используются в современной академической и джазовой музыке. Менее известными остаются приёмы, имитирующие звуки природных явлений, животных и человека, которые реже встречаются в произведениях для трубы. Основной сферой их применения является фольклорное инструментальное исполнительство на близких трубе по принципу звукообразования народных инструментах.

Рассматривая достаточно общирный круг нетрадиционных приемов зкукоизвлечения, необходимо отметить их различия как в области музыкальной выразительности, так и в степени сложности технологии исполнения. Например, освоение ударно-шумовых эффектов и отдельных приемов игры на препарированном инструменте не требует особых усилий, в отличие от овладения на трубе сложной аккордовой техникой, которая представляется более трудоёмкой и требует приобретения специальных навыков.

Анализируя примеры использования аккордовой игры (multiphonics) в сольном репертуаре для трубы, необходимо выделить отдельные способы их исполнения. В противоположность деревянным духовым инструментам и низкотесситурным медным с широкой мензурой (туба, тромбон), исполнение интервалов и аккордов при игре на трубе, как отмечает Дж. Кортни Дион (J. Courtney Dion), является более сложным, поэтому «... иногда их можно извлекать только в рамках определённой октавы или регистра» [4, с. 71].

Среди наиболее распространённых видов извлечения интервалов и аккордов на инструменте выделяется техника одновременной игры и пения. Ее сущность заключается в воспроизведении одновременно двух звуков, одного с помощью трубы, а другого – голосовым аппаратом.

Исполнение трезвучных аккордов является более сложным процессом, он требует извлечения двузвучия на трубе и дополнения его певческим голосом. Кроме данной техники мультифонного звукообразования известен и другой способ, включающий резонирующее продувание педальных тонов с применением клапанов и пропевание отдельных звуков.

Наличие певческого голоса в структуре мультифонного звукообразования на трубе является одним из его важных элементов. Данная традиция имеет глубокие корни в истории исполнительства на духовых инструментах и продолжает успешно развиваться. В современном репертуаре для трубы использование голоса как основной составляющей мультифонного звучания достаточно распространено.

Данный прием применяется в известном опусе американского композитора Ф. Тичели (F. Ticheli) «Первый голос» (First Voice) для трубы іп В соло (1982). В основу замысла сочинения было взято библейское повествование, определившее название произведения и его содержание: «... и прежний голос, который я слышал, как бы звук трубы, говоривший со мною, сказал: взойди сюда, и покажу тебе, чему надлежит быть после

сего»<sup>1</sup>. Стремление воплотить глубокий смысл библейского сюжета позволил композитору в ходе упорных поисков найти решение в «одушевлении» трубы и придании ей «человеческих качеств» [4, с. 15]. Создание «говорящей» трубы, способной передать «человеческим голосом» библейский текст, стало основной задачей художника. Для этого он использует ранее составленный обширный перечень технических приемов игры, которые предварительно были опробованы композитором во время собственных занятий на трубе. Учитывая свои исполнительские возможности, «...он писал сочинение для себя» [4, с. 17].

В «Первом голосе» Ф. Тичели применяет немало нетрадиционных приемов, используемых для «воодушевления» трубы. Создавая новые краски, особое внимание автор уделяет экспериментам со звуком, часто употребляя сурдину (в том числе в мультифонных эпизодах), а также использует нетрадиционные способы звукоизвлечения (Пример 1). Партию голоса автор выписывает отдельной строкой и специально обозначает ee<sup>1</sup>. Для создания устойчивости вокального интонирования Ф. Тичели на начальном этапе использует унисонное звучание вокальной и инструментальной партий. Лишь дав возможность исполнителю физиологически адаптировать свой аппарат к гибридному инструментально-вокальному звучанию, композитор постепенно развивает мелодическое движение вокального сопровождения до большой терции  $(c^1 - e^1)$ . Заметим, что и в других мультифонных эпизодах вокальная партия отличается плавным мелодическим ходом без широких интервальных скачков. Использование выдержанных звуков помогает более тщательно подготовить амбушюр и голосовой аппарат и достичь тембровой ровности и гомогенности звучания, а также чистоты инструментально-вокального интонирования. Композитор предварительно апробировал все технологические элементы самостоятельно и, несомненно, представлял все сложности, с которыми сталкивается трубач при исполнении созвучий.

Инструментальная настройка последующего вокального интонирования для подготовки мультифонного звучания трубы с голосом также присутствует в другом сольном произведении «В одиночестве» (Alone), написанном в 1974 году американским композитором и тромбонистом М. Пауэллом (М. Powell). Автор применяет эффект смешанного инструментально-вокального созвучия лишь в последнем такте произведения (Пример 2), указывая в сноске на исполнение голосом fis1, сначала звучавшего на трубе. Партия

инструмента с обозначенного места должна сместиться на большую сексту вниз к звуку *а малой октавы* и, таким образом, создать устойчивое инструментально-голосовое завершение произведения.

Фрагментарное использование одновременно пения и игры можно отыскать и в сольных опусах для трубы, созданных ранее, в частности, у Р. Морила (R. Moryl). Его эффектное сочинение «Зали» (Salvos, 1969) насыщено большим количеством нетрадиционных приемов. Благодаря талантливой интерпретации известного американского виртуоза-трубача и дирижера Д. Шварца (G. Schwarz) исполнение оригинального инструментально-голосового фрагмента выглядит особенно выразительным. Как и в приведенных примерах других авторов, композитор дает пояснения, что один звук необходимо петь, а другой исполнять на инструменте.

Изобретательное использование двухголосных созвучий демонстрирует американский композитор и исследователь электронной музыки П. Хембри (Р. Hembree) в насыщенном нетрадиционными приемами игры сочинении «Катастрофа голубого неба» (Blue Sky Catastrophe, 2010-11) для трубы іп D или іп С без транспонирования Создавая опус для «своего родного инструмента», автор, предварительно апробировав различные приемы исполнения созвучий, предлагает «истинную» технику извлечения мультифонов на медных инструментах — двойной базинг (double buzz), которая, по его мнению, более естественна и эффективна, чем игра с пением [6].

Её сущность он объясняет ключевыми особенностями вибрации верхней и нижней губ, которая в мундштучном пространстве происходит на разных скоростях. «Существует обратная связь, – отмечает Хембри, – возникающая от столба вибрирующего воздуха обратно к губам» [6], которая может оказать существенное влияние на появление эффекта непредсказуемости при мультифонном звучании двойного базинга.

П. Хембри рассматривает способ формирования базингового двузвучия как процесс акустической бифуркации (раздвоения), возникающий изначально в мундштуке в результате губного жужжания. По его предположению, «нормальный базинг характеризуется одним устойчивым состоянием (источником) возбуждения, двойной базинг – двумя устойчивыми состояниями (источниками) возбуждения и "ломаный" тон – многими устойчивыми состояниями (воспринимается как шум)»<sup>2</sup> [6].

В пьесе «Катастрофа голубого неба» П. Хембри в изобилии использует двойной базинг, включая также и более сложный звуковой эффект базин-

говой трели (Пример 3). Для удобства исполнения он тщательно выписывает аппликатуру исполнения двойных звуков, что существенно облегчает процесс их извлечения.

Один из наиболее сложных нетрадиционных приемов игры на трубе – исполнение трехзвучных аккордов. Примером их использования является сочинение для трубы solo австрийского композитора, дирижера, контрабасиста и певца К. Х. Грубера (К. Н. Gruber) с необычным названием «Открытое горло» (Exposed Throat). Сложно предположить, какой смысл заключён в использовании терминологии из области физиологии для названия музыкального произведения: было ли оно связано с физиологическим механизмом исполнения аккордов, в котором участвует голосовой аппарат и, соответственно, горло, или же речь идет о специфической технологии при традиционном способе звукоизвлечения.

В современном исполнительстве на трубе и других духовых инструментах существуют два основных направления в технике звукообразования – с открытым положением голосового аппарата (вокальный) и более прикрытым (речевой)<sup>1</sup>. При прослушивании опуса К. Х. Грубера создается впечатление, что отдельные фрагменты, которые исполняются полным насыщенным и объёмным звуком, присущим вокальному типу постановки гортани, чередуются с эпизодами, звучащими в верхнем регистре приглушённо, что характерно для речевой постановки. Однако, однозначного ответа относительно происхождения программного названия данного произведения на данный момент нет.

Эпизоды мультифонного звучания трубы в «Exposed Throat» К. Х. Грубер, в отличие от других композиторов, использует намного чаще. Уже в первых тактах сочинения композитор включает аккорды на инструменте, которые впоследствии будут периодически появляться как элемент, контрастирующий естественному звучанию трубы. Для настройки губного аппарата автор, как и

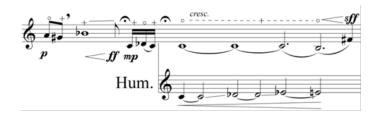
его предшественники, предварительно использует звук as (пример 4), на котором формирует квартсекстаккорд в широком расположении ( $as-f^1-des^2$ ). Его нижние тоны ( $as-f^1$ ) извлекаются амбушюрно-инструментальным способом, а верхний ( $des^2$ ) – голосом.

Появление следующего аккорда (мажорное трезвучие) связано со сложностью извлечения губного созвучия, в котором на одной и той же основе (as) требуется перейти с  $f^1$  на  $es^1$ . Интонирование голосом  $c^2$  представляется технически более простой задачей, так как необходимо осуществить несложный переход на малую секунду вниз от des<sup>2</sup>. Данная последовательность из двух аккордов впоследствии дублируется без изменений. Отметим, что по сравнению с Ф. Тичели, М. Пауэллом и Р. Морилом, австрийский композитор демонстрирует большую изобретательность в использовании мультифонного звучания трубы, которая требует от исполнителя высокого уровня владения техникой аккордовой игры на инструменте.

Не менее эффектно звучат мультифонные элементы (аккорды) и в Концерте «Aerial» (Воздушный) для трубы с оркестром К. Х. Грубера. Его исполнитель – выдающийся шведский трубач Х. Харденбергер (H. Hardenberger) – демонстрирует не только незаурядное мастерство игры аккордов, но и филигранную технику, а также тембровое разнообразие на трех разновидностях труб – *in C*, *in B* и пикколо. Именно для этих инструментов композитор в сотрудничестве Х. Харденбергером создал собственный опус, который впоследствии был исполнен и записан музыкантом со многими известными оркестрами<sup>1</sup>.

Оригинальный способ исполнения аккордов на трубе в композиции «Криль» предлагает американский композитор Р. Эриксон (R. Erickson), который кроме пения и педальных звуков включает шумовое звукоизвлечение, возникающее при движении клапанов (Пример 5).

Пример 1 Ф. Тичели. «Первый голос» для трубы соло



Пример 2 М. Пауэлл. «В одиночестве» для трубы соло



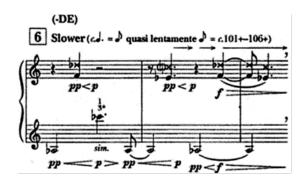
Пример 3

П. Хембри. «Катастрофа голубого неба» для трубы соло



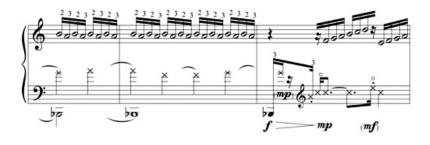
Пример 4

К. Х. Грубер. «Открытое горло» для трубы соло



Пример 5

Р. Эриксон. «Криль» для трубы соло



#### **—** ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Библия: Новый Завет. Откровение Иоанна Богослова. Глава 4.
- <sup>2</sup> Используется сокращенное название Hum. (Human) человек, то есть исполнение человеческим голосом.
- <sup>3</sup> Известно в исполнительской версии американского трубача-экспериментатора и композитора Питера Эванса [5].
- <sup>4</sup> Для наглядности восприятия процесса акустической бифуркации П. Хембри представляет графическую схему [6].
- <sup>5</sup> Более подробно о вокальном типе формирования звука на медных духовых инструментах и флейте см.: Ф. Фаркас [3, с. 63]; В. П. Качмарчик [2, с. 272–273].
- <sup>6</sup> Премьера «Aerial» состоялась 29 июля 1999 года в Лондоне с оркестром ВВС под руководством Н. Ярви, солировал Х. Харденбергер.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: матер. науч. конф. М.: Науч. труды МГК, 2004. Сб. 46. С. 79–90.
- 2. Качмарчик В. Актуальные проблемы технологии постановки звука на флейте / Музичне мистецтво: зб. наук. ст. Донецьк: Донецька державна музична академія ім. С.С. Прокоф'єва, 2010. Вип. 10. С. 267–275.
- 3. Фаркас Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах. [Пер. с англ. В. Сериковой]. М.: Издательство МГК, 1983. 68 с.
- 4. Courtney Dion Jones. Extended Techniques and Vocal Simulations in Frank Ticheli's First Voice for Solo Bb Trumpet: DMA thesis. University of California, Los Angeles, 2015. 148 p.
- 5. Hembree Paul. Blue Sky Catastrophe, performed by Peter Evans. URL: https://soundcloud.com/paul-hembree-1/blue-sky-catastrophe-by-paul-hembree-performed-by-peter-evans (06.05.19).
- 6. Paul Hembree. Blue Sky Catastrophe; Score Preview Links Still Empty [Electronic resourse]. URL: http://paulhembree. blogspot.com/2010/12/blue-sky-catastrophe-score-preview.html (10.03.19).

#### REFERENCES

- 1. *Kholopov Yu*. Vklad Keydzha v muzykal'noye myshleniye XX veka [CageËs contribution to the musical thinking of the 20<sup>th</sup> century] // Dzhon Keydzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: Proceedings of the international academic conference. Moscow: Moscow State Conservatory PH, 2004. Vol. 46. P. 79–90.
- 2. Kachmarchik V.P. Aktual'nyye problemy tekhnologii postanovki zvuka na fleyte [Actual problems of the technology of sound production on the flute] / Musical art. Donetsk: S.S. Prokofiev Donetsk State Musical Academy PH, 2010. Vol. 10. P. 267-275.
- 3. Farkas F. Iskusstvo igry na mednykh dukhovykh instrumentakh [The art of playing brass in-

struments]. Tr. by V. Serikova. Moscow: Moscow State Conservatory PH, 1983. 68 p.

- 4. Courtney Dion Jones. Extended Techniques and Vocal Simulations in Frank Ticheli's First Voice for Solo Bb Trumpet: DMA thesis. University of California, Los Angeles, 2015. 148 p.
- 5. Hembree Paul. Blue Sky Catastrophe, performed by Peter Evans. URL: https://soundcloud.com/paul-hembree-1/blue-sky-catastrophe-by-paul-hembree-performed-by-peter-evans (viewed 06.05.19).
- 6. Paul Hembree. Blue Sky Catastrophe; Score Preview Links Still Empty [Electronic resourse]. URL: http://paulhembree. blogspot.com/2010/12/blue-sky-catastrophe-score-preview.html (viewed 10.03.16).

### НЕТРАДИЦИОННЫЕ СПОСОБЫ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ → НА ТРУБЕ И ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕПЕРТУАРЕ

Статья посвящена нетрадиционной технике звукообразования на трубе и её применению в современном репертуаре для инструмента. Цель исследования заключалась в анализе технологии исполнения нетрадиционных приёмов звукоизвлечения на трубе в произведениях композиторов XX–XXI вв. Материалом исследования стали сочинения Ф. Тичели, М. Пауэлла, Р. Морила, П. Хембри, К. Х. Грубера и Р. Эриксона, в которых используются различные способы нетрадиционной техники игры. В статье анализируются примеры использования аккордовой игры (multiphonics) в сольном репертуаре для трубы. Раскрываются особенности техники исполнения двухголосия с одновременной игрой на инструменте и пением. Отдельно рассматривается инструментально-вокальный способ извлечения трезвучных аккордов в композиции «Открытое горло»

К. Х. Грубера, требующий от исполнителя более высокого уровня владения мультифонной техникой. На примере сочинения П. Хембри «Катастрофа голубого неба» показаны приемы извлечения базинговой трели и двойного базинга – одной из разновидностей аккордовой игры. Анализируется акустическая структура звукошумовых эффектов в композиции Р. Эриксона «Криль», демонстрирующей более широкую гамму комбинированных приёмов звукообразования на трубе. Освещаются технологические и художественные особенности исполнения нетрадиционных способов игры Д. Шварцем, Х. Харденбергером и другими трубачами.

*Ключевые слова*: труба, нетрадиционные приемы игры, мультифонная техника, звуко-извлечение, базинг.

### PARTIENT OF SOUND PRODUCTION ON THE TRUMPET AND THEIR USAGE IN ARTISTIC REPERTOIRE

The article is devoted to the extended performance technique of sound production on trumpet and its usage in the contemporary repertory for the instrument. The aim of the research was to analyses the extended performance techniques of sound production on trumpet in the works of composers in the 20th-21st century. The research was based on works of F. Ticheli, M. Powell, R. Moryl, P. Hembree. K. H. Gruber and R. Erickson, in which various extended performance techniques are used. The examples of using multiphonics in solo repertory on trumpet are examined in the article. The peculiarities of two-voice polyphony technique with simultaneous performance on the instrument and singing are exposed. The vocalinstrumental method of triad chord in composition

"Exposed Throat" by K. H. Gruber, which demands higher level of mastering the multiphonic techniques, is studied separately. P. Hembree's "Blue Sky Catastrophe" is used as an example of double buzz performance method, which is the type of chord performance and buzz trill. The acoustic structure of sound noise effects in R. Erickson's "Kryl", that shows broad spectrum of combined trumpet sound production techniques, is analyzed. The technological and artistic peculiarities of extended performance techniques of G. Schwarz, H. Hardenberger and other trumpet performers are highlighted.

*Key words*: trumpet, extended performance techniques, multiphonics, sound production, buzzing.

#### Муединов Дилявер Меметович

кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой музыкальноинструментального искусства Крымский инженерно-педагогический университет

Россия, 295015, Симферополь e-mail: d.muedinov@mail.ru

#### Dilyaver M. Muedinov

PhD in Musicology, Head of the Department of Musical Instrumental Art The Crimean Engineering and Pedagogical University

Russia, 295015, Simferopol e-mail: d.muedinov@mail.ru



#### А. В. ШЕВЦОВА

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

# АЛЬТ В РОССИИ ДО БАШМЕТА: ПЕДАГОГИ И ИСПОЛНИТЕЛИ (БОРИСОВСКИЙ И ДРУЖИНИН)

тановление композиторской или исполнительской школы - процесс постепенный, проходящий, как правило, стадии зарождения, развития фундаментальных основ, заложенных на первом этапе, и расцвета, подготовленного всем предшествующим опытом созидания. В развитии российской альтовой школы XX века эти три ступени выделяются особенно рельефно, поскольку каждая из них связана с деятельностью выдающихся музыкантов. Все они внесли свой вклад в развитие сольного исполнительства на альте в соответствии с особенностями того исторического периода, с которым совпала творческая судьба каждого из них. В этом ряду стоит основатель советской альтовой школы Вадим Васильевич Борисовский; Фёдор Серафимович Дружинин, подхвативший эстафету от своего предшественника и педагога; и Юрий Абрамович Башмет, творческая деятельность которого стала кульминацией в развитии отечественной альтовой школы.

Между тем, проблема становления сольного альтового исполнительства в России как целостной школы остаётся до конца неизученной. Ряд работ отечественных музыковедов освещают историю возникновения альта [6] и отдельные этапы становления сольного альтового исполнительства в России и за рубежом периода XIX и начала XX столетия [1]; поднимают вопросы, связанные с деятельностью отдельных мастеров исполнительского искусства (в частности, Дружинина [4], Борисовского [7]), исследуют альтовый репертуар [2].

Отсутствие целостного охвата проблемы становления альтовой школы объясняется тем, что лишь по прошествии времени, с позиции XXI века, можно точнее оценить вклад каждого её представителя (Борисовского – Дружинина – Башмета) в развитие сольного альтового исполнительства. Исследование, объединяющее все три фигуры, позволит увидеть полную картину становления альта как сольного инструмента.

Данная работа преследует цель обозначить то принципиально значимое, что привнесли в мир сольного альтового искусства Борисовский и Дружинин, и определить их роль в подготовке «раскрепощения» альта уже в творческой де-

ятельности Башмета. Вклад в развитие сольного альтового исполнительства определяется тремя основными параметрами, составляющими реализацию возможностей инструмента, - исполнительство, педагогика, репертуар. Само понятие «школа» в данной работе трактуется широко, в соответствии с обозначенными ипостасями, взаимосвязанными и взаимообусловленными, обеспечивающими её полноценное функционирование, невозможное вне данного тройного взаимодействия: исполнительство - как развитие сольного, ансамблевого и оркестрового потенциала инструмента; педагогика – как определённая школа обучения игре на инструменте (в данном случае понятие «школа» имеет узкоспециальное значение, сопряжённое с использованием тех или иных методических установок, развитием отношений «учитель - ученик», в рамках которых происходит передача накопленного опыта исполнительства); репертуар – как отражение уровня исполнительства на инструменте на каждом этапе его развития, требующего педагогических вложений, поддерживающих развитие сольного исполнительства в соответствии с уровнем художественного материала.

В. В. Борисовский как основатель советской альтовой школы является создателем полноценного класса альта, а затем и независимой кафедры альта и камерного ансамбля в Московской консерватории. За 47 лет работы в МГК имени П. И. Чайковского Вадим Васильевич значительно изменил подход к этому инструменту, придав ему исполнительскую самостоятельность и художественную значимость, впервые привлёк особое внимание композиторов и слушателей к альту как сольному инструменту. «Сугубо новым требованием Борисовского, исполнителя и педагога, было концертное звучание альта в отличие от тусклого бледного звука обязательного оркестрового альта, поющего, по образному выражению Борисовского, как бы "закрытым ртом"» [7, c. 16].

Исполнительский и педагогический фундамент альтовой школы закладывался В. В. Борисовским не на пустом месте. Первым преподавателем специального альта был Владимир Романович Бакалейников, в классе которого за-

канчивал консерваторское обучение Вадим Васильевич. До этого он обучался игре на скрипке у М. И. Пресса, затем у Р. Поллака и И. В. Рывкинда. В этот же период занимался в классе общего альта у Е. А. Колчина. Исполнительство на альте всё больше увлекало его, он стал играть в различных ансамблях именно на этом инструменте, отдав ему предпочтение перед скрипкой уже навсегда.

Вадим Васильевич играл на альте в оркестре Малой государственной оперы, в оркестре Малого театра, а также был концертмейстером группы в оркестре Большого театра. Он выступал со многими именитыми музыкантами, такими как А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, С. Е. Фейнберг, Е. А. Бекман-Щербина, Л. Н. Оборин. Необходимо отметить его прекрасную исполнительскую деятельность в квартете имени Бетховена.

Благодаря его активной деятельности по продвижению альта как сольного инструмента композиторы стали проявлять интерес к альтовому звучанию и преподносили Вадиму Васильевичу свои произведения. Он был первым исполнителем посвященных ему сонат С. Н. Василенко и В. Н. Крюкова, Сюиты В. А Гайгеровой, Поэмы 3. А. Левиной и некоторых других. Нельзя пройти мимо Тринадцатого квартета Д. Д. Шостаковича, посвященного этому прекрасному альтисту. Фёдор Дружинин, ученик Вадима Васильевича, писал о нём: «Звучание альта Борисовского, удивительно мощное и красивое - играл он на инструменте Гаспара да Сало – породило новое отношение к альту у композиторов и, в частности, у Д. Д. Шостаковича, который стал использовать альт в своих квартетах как инструмент тематический, несущий образную нагрузку, никаким другим инструментом не заменимую» [4, с. 9].

Учитывая, что Борисовский был единственным учеником-альтистом Бакалейникова, вряд ли можно серьёзно говорить о существовании на тот момент класса специального альта. Подтверждает эту мысль и тот факт, что молодого Борисовского пригласили в консерваторию на преподавание общего альта – дисциплины, предполагающей лишь ознакомление скрипачей с родственным инструментом. По окончании Вадимом Васильевичем консерватории класс специального альта, не успев сформироваться, был расформирован из-за отсутствия студентов. Борисовский был настолько увлечён альтом, что смог привить многим скрипачам любовь к этому инструменту, достаточную для того, чтобы оставить скрипку. Уже к концу первого года его преподавания два скрипача пожелали профессионально обучаться на альте. Под влиянием Борисовского стали альтистами Ф. Абраменков, П. Страсбургер и Е. Страхов.

С этого момента и начинает своё становление отечественная альтовая школа. Этот процесс сопровождался многочисленными препятствиями. Одним из них был глубоко укоренённый в сознании музыкантов стереотип о том, что на альт идут обучаться только неудавшиеся скрипачи. Это мнение, далеко не способствовавшее продвижению альтового искусства, с появлением выдающихся исполнителей на этом инструменте постепенно стало сходить на нет.

Ещё одну проблему, с которой пришлось столкнуться Борисовскому, представлял альтовый репертуар. В свете вышеизложенного суждения («альтисты – неудавшиеся скрипачи») композиторы не очень активно интересовались альтом. И свои концертные программы, и индивидуальные исполнительские планы студентов Вадим Васильевич наполнял по большей части транскрипциями и переложениями.

Он проделал огромную работу по созданию более 250 переложений сочинений различных жанров и эпох для альта, что обогатило и разнообразило скудный альтовый репертуар. Выполненные им переложения носят высокохудожественный характер. Борисовский не переносил сочинения, написанные для скрипки, на квинту вниз, не старался сохранить исходную тональность и октавы изложения, если это обедняло альтовое звучание. Он относился к переложению как к соавторству, что и позволило ему оставить в альтовом репертуаре замечательные и полезные не только с педагогической, но и с исполнительской точки зрения произведения. Даже сегодня, в XXI веке, эти переложения пользуются огромным спросом как у начинающих альтистов, так и у профессиональных исполнителей. Решая задачу пополнения альтового репертуара, Борисовский занялся поисками утраченных или неизвестных произведений для альта. Им была найдена, дописана, отредактирована и позже опубликована «Неоконченная соната» для альта и фортепиано М. И. Глинки – произведение, которое носит знаковый характер в отечественном альтовом репертуаре, как и всё творчество Михаила Ивановича в русском композиторском искусстве.

Самым значительным вкладом в репертуарное альтовое наследие середины XX века стало создание Борисовским совместно с В. Альтманом каталога альтовых произведений. Статья Ю. Копмана «Оригинальная альтовая литература» в журнале Die Bratsche («Альт»), опубликованная в 1929 году, подвигла Вадима Васильевича немедленно начать работу над созданием каталога альтовых произведений [5]. Голландский

музыковед утверждал, что для альта написано достаточно произведений и нет необходимости в создании транскрипций. К статье прилагался невзрачный список произведений для альта, который должен был удовлетворить все творческие потребности альтистов. Борисовский придерживался противоположного мнения, потому и решил составить более полный каталог альтовых сочинений, включавший в себя три части.

Первый раздел каталога Борисовского объединил литературу для альта соло, альта в дуэте с каким-либо инструментом, альта и двух других инструментов, альта с аккомпанементом трёх, четырёх, пяти, шести инструментов и альта в сопровождении оркестра. В конце раздела приведены оркестровые альтовые соло, соло с другими оркестровыми инструментами, а также произведения для альта с голосом.

Второй раздел каталога с произведениями для виолы д'амур содержит сольные пьесы, этюды, произведения для виолы д'амур с клавиром (чембало), в составе различных ансамблей, соло с оркестром и голосом. Третий раздел, наименьший по объёму, составлен из материалов об альте и виоле д'амур разных времён, от Syntagma Musicum M. Преториуса (1615–1619) до статей в журнале Die Bratsche (1929–1930).

Нельзя переоценить пользу, которую принесло создание данного каталога на том этапе развития альтового исполнительства. Как написал в предисловии Вадим Васильевич: «Многие музыканты и сегодня, посвящая себя альту, плохо ориентируются в истории инструмента и его литературы. Предлагаемая работа ставит своей целью помочь альтистам в выборе репертуара» [9, с. 5]. Конечно, с момента создания Борисовским данного каталога альтовый репертуар значительно расширился. Сегодня нотная альтовая библиотека включает в себя достаточно много достойных исполнительского внимания произведений. Большая часть из них написана уже в XX столетии [8].

Борисовский способствовал развитию советской альтовой школы по всем трём направлениям (педагогика, исполнительство, репертуар), но всё же основной его заслугой был вклад в педагогику. Благодаря его деятельности, на альте стали профессионально обучать музыкантов как в консерватории, так и в училище. После того как класс специального альта утвердился в столичных музыкальных вузах, он появился во многих консерваториях страны. На сегодняшний день практически в каждой консерватории России существует класс специального альта.

Прямым последователем Борисовского, как в исполнительской, так и в педагогической де-

ятельности, является Фёдор Серафимович Дружинин

Он окончил Московскую консерваторию в 1955 году под руководством Вадима Васильевича и в полной мере впитал его увлечённость альтовой музыкой и любовь к этому инструменту.

Прежде всего, Фёдор Серафимович искоренил общепринятое мнение о том, что альтисты не дают сольных концертов. Он играл со многими великими музыкантами, такими как Мария Юдина, Ксения Эрдели, Вадим Борисовский, Святослав Кнушевицкий, Лев Оборин, Вера Дулова, Мария Гринберг.

Дружинин продолжил альтовую «династию» в Квартете имени Бетховена, заменив после тяжёлой болезни сердца своего учителя, который больше не мог играть. Так же, как и Борисовский, он очень ярко и интересно проводил альтовую партию в квартете, и благодаря ему Квартет сохранил своё необыкновенное звучание. Квартет сблизил Дружинина с Д. Д. Шостаковичем, который позже посвятил ему выдающуюся Сонату для альта и фортепиано.

Работая в составе квартета имени Бетховена, Фёдор Серафимович неоднократно становился первым исполнителем произведений Дмитрия Дмитриевича. Посвящённая ему композитором Соната для альта и фортепиано, явившаяся своего рода благодарностью и признанием его высокого исполнительского мастерства и художественной одарённости, стала знаковым сочинением на новой ступени развития альтового исполнительства, значительно расширившим художественные возможности инструмента и во многом предопределившим его образную трактовку в дальнейшем.

Дружинин, как концертирующий альтист, понимал необходимость расширения альтового репертуара, к чему также приложил свои творческие усилия, написав несколько произведений для альта. Особого внимания исполнителей удостоились Вариации для альта соло, Соната для альта соло, альтовый дуэт Sinfonia a due, струнное трио «Восточный эскиз», серия вокальных композиций: ноктюрны «Ночь и море», Дуэт для сопрано и альта на слова Гёте, хоры на тексты православных молитв, романсы и песни для детей.

Педагогическая стезя на новом этапе развития отечественной альтовой школы также была бы невозможна без личности Фёдора Серафимовича. Он более 30 лет преподавал в Московской консерватории, продолжая дело своего учителя. Воспитанные им талантливые альтисты завоёвывали первые премии во многих международных конкурсах, среди них – выдающиеся солисты, оркестранты и преподаватели.

Дружинин внёс своё видение в формирование русской альтовой школы. Он практически всегда занимался со студентами художественной стороной произведения, обращаясь к технике, только если она напрямую касалась воспроизведения музыкального замысла. В течение длительного времени консерватории Германии, Швейцарии, Франции, Финляндии, Италии, Англии, Польши были рады видеть Дружинина в качестве преподавателя на курсах интерпретации русской музыки. После одной из таких поездок за границу был составлен следующий отзыв об уроках Фёдора Серафимовича: «Скажем прямо, что те, кто приехали, привлечённые репутацией, которую часто имеет "русская школа", бесконечно заниматься техникой – были разочарованы. Федор Дружинин совершенно явно приехал заниматься музыкой» [4, с. 11]. Таким образом, Дружинин смог выйти за рамки отечественного исполнительства и покорить слушателей многих европейских стран. Об этом свидетельствует тот факт, что на IX Всемирном конгрессе альта, проходившем в Торонто, по воспоминаниям очевидцев, Фёдор Серафимович был единственным исполнителем, удостоившимся продолжительной овации и лестного отзыва одного из лучших и авторитетнейших альтистов мира в XX веке Вильяма Примроуза.

Дружинин был первым исполнителем многих альтовых сочинений в нашей стране. Прежде всего это произведения, написанные специально для него, для его особенного, тёплого альтового тембра. Следует отметить, что Фёдор Серафимович активно разыскивал произведения для альта, не исполнявшиеся ранее в нашей стране, но уже покорившие слушателей зарубежья и вошедшие в концертный репертуар лучших альтистов мира. Ярким примером служит Концерт для альта с оркестром Белы Бартока, долгое время остававшийся неизвестным отечественной публике и лишь благодаря блестящему исполнению Дружинина заслуживший признание и любовь исполнителей.

Итак, вышеизложенные факты позволяют утверждать, что Фёдор Серафимович, являясь исполнителем, педагогом и композитором, прежде всего, развил исполнительский компонент

в становлении альта как сольного инструмента. Таким образом, к моменту появления на мировой концертной эстраде Юрия Башмета для окончательного утверждения сольного альтового исполнительства не хватало одной составляющей – композиторского внимания к инструменту. Факт посвящения Юрию Абрамовичу 69 произведений (на сегодняшний день) является основанием для окончательного утверждения альта как разнозначного скрипке и виолончели сольного инструмента.

Башмет проявил себя во всех сферах музыкально-творческой деятельности. Благодаря ему в Московской государственной консерватории была открыта «Экспериментальная кафедра альта» (существовала десять лет наряду с основной кафедрой), где он претворял в жизнь свои принципы формирования профессионального альтиста – углубленное изучение не только сольного репертуара, но и важных ансамблевых партий и оркестровых соло.

Если говорить об исполнительской деятельности Юрия Абрамовича, для того чтобы понять значимость его вклада в сольное альтовое исполнительство, достаточно упомянуть о том, что он был первым в мире альтистом, который дал сольные концерты в лучших залах мира, таких как «Карнеги-холл» (Нью-Йорк), «Ла Скала» (Милан), «Консерттебау» (Амстердам), Берлинская филармония, «Барбикан» (Лондон), «Сантори-холл» (Токио), «Тиволи» (Копенгаген), «Мизікчегеіп» (Вена), Академия Санта-Чечилия (Рим), Большой зал Московской консерватории и Большой зал Санкт-Петербургской филармонии.

Без того, что было сделано Борисовским – основателем русской альтовой школы, и Дружининым, продолжившим начинания своего учителя, было бы невозможно появление Юрия Абрамовича Башмета, покорившего мир своим исполнительским даром и вознёсшего солирующий альт на недосягаемую высоту. Он сделал колоссальный прорыв в сольном исполнительстве на альте в XX веке, подготовленный деятельностью своих учителей и продолжил путь, намеченный Борисовским и Дружининым.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Горбунов В.* Русское альтовое искусство XVII начала XX вв. (инструмент, сфера применения, композиторское творчество) // дисс.. канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2004. 167 с.
- 2. *Гринберг М.* Русская альтовая литература. М.: Музгиз, 1967. 184 с.
- 3. Дарда В. Жанрово-стилевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов Мангеймской школы // дис.. канд. иск. СПб., 2015. 234 с.
- 4. Дружинин Ф. Воспоминания. Страницы жизни и творчества. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2001. 232 с.

- 5. *Погадаева Н*. Фёдор Серафимович Дружинин исполнитель, педагог, композитор // дис. канд. иск. Оренбург, 2009. 275 с.
- 6. Понятовский С. История альтового искусства. М., 2007. 335с.
- 7. *Стоклицкая Е.* Борисовский педагог. М.: Музыка, 1984. 74 с.
- 8. Шевцова А. Развитие сольного исполнительства на альте в музыкальном искусстве XX века // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания: Сб. статей по матер. науч. конф. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова. 2017. С. 32–37.
- 9. *Altmann W., Borissowsky W.* Literatyrverzeichnis fur Bratsche und Viola d'amur, Hildesheim, 1933. 315 c.

#### REFERENCES

- 1. *Gorbunov V*. Russkoe al'tovoe iskusstvo XVII nachala XX vv. (instrument, sfera primeneniya, kompozitorskoe tvorchestvo) [Russian viola art of the 17th early 20th centuries (instrument, scope, composer creativity)] // PhD thesis. Rostov n/D, 2004. 167 p.
- 2. *Grinberg M*. Russkaya al'tovaya literature [Russian viola literature]. Moscow: Muzgiz, 1967. 184 p.
- 3. *Darda V.* Zhanrovo-stilevye parametry al'tovogo koncerta v tvorchestve kompozitorov Mangejmskoj shkoly [The genre-style parameters of the viola concerto in the works of the Mannheim school composers] // PhD thesis. Saint-Petersburg, 2015. 234 p.
- 4. *Druzhinin F*. Vospominaniya. Stranicy zhizni i tvorchestva [Memoirs. Pages of life and creativity]. Moscow: Greko-latinskij kabinet Yu. A. Shichalina, 2001. 232 p.

- 5. *Pogadaeva N*. Fyodor Serafimovich Druzhinin ispolnitel', pedagog, kompozitor [Fedor Serafimovich Druzhinin performer, teacher, composer] // PhD thesis. Orenburg, 2009. 275 p.
- 6. *Ponyatovskij S.* Istoriya al'tovogo iskusstva [History of viola art]. Moscow, 2007. 335p.
- 7. *Stoklickaya E.* Borisovskij pedagog [Borisovskiy a teacher]. Moscow: Muzyka, 1984. 74 p.
- 8. Shevcova A. Razvitie sol'nogo ispolnitel'stva na al'te v muzykal'nom iskusstve XX veka [The development of solo performance on viola in the musical art of the twentieth century]//Slovomolodyh uchenyh: aktual'nye voprosy iskusstvoznaniya: Proceedings of the academic conference. Saratov: L. V. Sobinov Saratov State Conservatory PH, 2017. P. 32–37.
- 9. Altmann W., Borissowsky W. Literatyrverzeichnis fur Bratsche und Viola d amur, Hildesheim, 1933. 315 s.

## АЛЬТ В РОССИИ ДО БАШМЕТА: ПЕДАГОГИ И ИСПОЛНИТЕЛИ (БОРИСОВСКИЙ И ДРУЖИНИН)

В статье прослеживается путь развития школы сольного альтового исполнительства в России в XX веке в охвате представляющих её трёх имён – В. В. Борисовского, Ф. С. Дружинина и Ю. А. Башмета. Основной акцент сделан на рассмотрении музыкально-творческой деятельности Борисовского и Дружинина. В соответствии с трактовкой понятия исполнительской школы, включающей три неотъемлемых составляющих – исполнительской школы.

тельство, педагогика, репертуар, – оценивается вклад каждого из них в продвижение альта как сольного инструмента, подготовивший появление на мировой концертной эстраде Юрия Башмета. История альта как сольного инструмента в контексте отечественной музыкальной культуры рассматривается как становление советской/российской альтовой школы, развитие которой проходило через этапы основания (В. В. Борисов-

ский), развития заложенных исполнительских и педагогических традиций (Ф. С. Дружинин), ведущего к расцвету (Ю. А. Башмет). Каждый из трёх представителей школы продвигал сольное альтовое исполнительство, углубляя и расширяя его, укрепляя позиции альта на мировой сцене. Представленный материал помогает осознать значимость и важность деятельности Борисов-

ского и Дружинина в деле продвижения сольного альтового исполнительства и увидеть целостную картину развития отечественной альтовой школы в XX столетии.

Ключевые слова: альт как сольный инструмент, Дружинин, Борисовский, репертуар альта, альтовая школа.

#### VIOLA IN RUSSIA BEFORE BASHMET: TEACHERS AND PERFORMERS (BORISOVSKY AND DRUZHININ)

The article traces the path of development of the viola performing school in Russia in the twentieth century on the example of the three of its representatives - V. Borisovsky, F. Druzhinin and Y. Bashmet. The author focuses on the musical and creative activities of Borisov and Druzhinin. In accordance with the interpretation of the notion of "the performing school", which includes three integral components - performing art, pedagogy, repertoire. The contribution of each of them to the promotion of the viola as a solo instrument, which prepared the appearance of Yuri Bashmet on the world concert stage, is discussed. The history of viola as a solo instrument in the context of the domestic musical culture is considered as the formation of the Soviet/Russian viola school, the

development of which went through the founding stages (V. B. Borisovsky), the development of the established performing and pedagogical traditions (F. S. Druzhinin) leading to flourishing (Yu. A. Bashmet). Each of the three representatives of the school promoted solo viola performance, deepening and expanding it, strengthening the position of the viola on the world stage. The presented material helps to realize the significance and importance of the activities of Borisov and Druzhinin in promoting solo viola performing and see a holistic picture of the development of the national viola school in the 20th century.

*Keywords*: viola as a solo instrument, Druzhinin, Borisov, viola repertoire, viola performing school.

#### Шевцова Анастасия Владимировна

преподаватель кафедры оркестровых струнных инструментов Саратовская государственная консерватории им.  $\Lambda$ . В. Собинова Poccus, 410028, Capamos e-mail: svirepova.anastasia@yandex.ru

#### Anastasia V. Shevtsova

teacher of the orchestral string instruments department L. V. Sobinov Saratov State Conservatory *Russia, 410028, Saratov e-mail:* svirepova.anastasia@yandex.ru

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



DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12010

#### Э. А. ЛУГАНСКАЯ, Е. А. ЗАЙЦЕВА

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке

#### БЕЛА БАРТОК. НАСЛЕДИЕ ФОЛЬКЛОРИСТА

«Уходить корнями в прошлое для художника не только право – это необходимость». Б. Барток

нтерес композиторов к народной музыке проявляется на протяжении **Т**многих веков в творчестве практически каждого автора. Но в XX веке внимание к фольклору значительно повышается. Тенденция претворения этномелоса прослеживается во всех странах мира. К подлинным народным мелодиям в Англии обращались такие композиторы, как А. Самервел, В. Уильямс, Г. Холст, Дж. Баттеруорт и многие другие. В Германии одними из таких ярких представителей были Й. Хас, использовавший в своём творчестве южно-немецкий фольклор, К. Орф, воскресивший в созданных им произведениях образы народных сказок, средневекового фольклора, а также известный музыковед и фольклорист К. Хубер. Интерес к древнейшим фольклорным пластам во Франции в первой половине XX века ярко прослеживается в творчестве В. д'Энди и М. Равеля. В России к народной музыке обращаются И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, В. А. Гаврилин, Р. К. Щедрин и другие.

Пробуждение интереса к народному творчеству в Венгрии в XX веке отражало нарастание национально-демократических тенденций в прогрессивных кругах венгерского общества, на которые большое влияние оказали революционные события 1905 года в России. Новое поколение венгерских музыкантов относилось к фольклору как к основе национального музыкального

стиля. Важнейшее значение для формирования новой венгерской музыки имели фольклорно-этнографические исследования композиторов Б. Бартока и З. Кодая, опубликовавших сборники записей венгерских народных песен. Обращаясь к крестьянским песням, сохранившим древние мелодии, Барток органически сочетал в своём творчестве своеобразие восточной музыки (кроме венгерского, он изучал турецкий и арабский фольклор) с использованием современной западно-европейской композиторской техники.

Бела Барток (1881–1945) отдал фольклористической деятельностью почти 40 лет своей жизни. В общей сложности он собрал феноменальное количество песен – более 11 тысяч, среди которых 3700 венгерских, 3500 румынских, 3223 словацких, 89 турецких, 65 арабских и более 200 украинских, югославских и болгарских. Собирал и записывал их композитор при помощи записной книжки и фонографа. Занимаясь исследованием фольклора, он побывал во многих районах Венгрии, Трансильвании, Словакии, Румынии, изучал этнографические записи, сделанные в Болгарии, Югославии, Западной Украине, а также среди угро-финских народностей России (чуваши, марийцы).

Советский российский музыковед И. В. Нестьев, написавший монографию о Бартоке, предлагает разделить многолетнюю деятельность

композитора в области научной фольклористики на четыре периода [5].

В ранний период (1906–1918) Барток активно собирал фольклор, совершал экспедиции, записывал на фонограф тысячи крестьянских мелодий. В период с 1919 по 1928 гг. учёный занимался анализом и систематизацией ранее собранной музыки, совершенствовал разработанный им метод нотной расшифровки фонографических записей, добивался более точной фиксации всех деталей формы, метроритма, структуры. Основной идеей третьего периода (1929–1940) был сравнительный анализ народных песен нескольких соседних народов с целью выяснения их общности. Барток стремился проследить взаимоотношение венгерского фольклора с родственными культурами других национальностей Средней и Юго-Восточной Европы, установить единство встречающихся мелодических типов. Учёным привлекалось множество записей, сделанных в разное время другими фольклористами. Выводы, которые сделал композитор, послужили научной основой сравнительной музыкальной фольклористики. Последний период (1940–1945) – это синтез многолетних исследовательских исканий Бартока. Он готовит к изданию записи сербско-хорватских крестьянских песен, сделанные американским фольклористов Мильманом Парри. В последние годы жизни Барток приходит от внешних описаний к глубоким эстетическим обобщениям фольклористической деятельно-

Интерес представляет связь Бартока с Россией. Из обширной бартокианы известно, что в январе 1929 года композитор совершил гастрольную поездку в Советский Союз, побывав с концертами в России (16 января в Ленинграде, 24 – в Москве) и на Украине (3 января в Харькове, 9 – в Одессе). Барток высоко ценил русскую культуру – литературу, музыку, русский и малороссийский фольклор. В журнале «Музыкальная академия» в своей статье «Восприятие Бартока в России» Е. И. Чигарёва пишет: «А в Харькове композитор дал интервью газете "Література и мистецтво", где <...> высоко оценил украинский фольклор, сообщив, что собирается использовать его в своём творчестве» [7, с. 184]. Там же Е. И. Чигарёва пишет о том, что, находясь в Москве и Ленинграде, Барток встречался с фольклористами, слушал фонографические записи. Работа советских учёных и её результаты произвели на него сильное впечатление. В эту гастрольную поездку состоялась встреча композитора с Б. Асафьевым. Из вступительной статьи С. И. Вайса к книге Бартока «Зачем и как собирать народную музыку» стало известно, что «Он

мечтал заняться русской народной музыкой и планировал с этой целью экспедицию в Россию. Осуществлению этого замысла помешала первая мировая война» [4, с. 5].

Благодаря серьёзному изучению фольклора, Барток написал большое количество научных трудов, посвящённых, в основном, венгерскому и румынскому крестьянскому фольклору. Среди его работ одни из самых значимых: «Румынские народные песни из комитата Бихор», «Народная музыка румын из Марамуреша», «Венгерская народная песня», «Мелодии румынских колядок», «Сербско-хорватские народные песни (совместно с Альбертом Б. Лордом)», «Словацкие народные песни» и другие.

В научном труде «Народная музыка Венгрии и соседних народов» (работа написана в 1934 году) Барток разделяет «...венгерские крестьянские песни <...> на два основных класса – старинные и новые» [1, с. 11]. Основные черты старинных песен - пентатоника, куплетность, изометрическая структура (литературный текст каждой строки имеет одинаковое количество слогов). По ритмическому строению песни эти бывают трёх видов: ритмически свободные, соответствующие разговорной речи – мелодии parlando; ритмически неизменные, соответствующие танцевальному шагу; танцевальные, приспосабливающиеся к тексту, с пунктирным ритмом. Их черты: симметричное построение мелодии, в котором первая строка тождественна четвёртой; лады эолийский, дорийский, реже миксолидийский и фригийский.

Барток-фольклорист выявляет взаимовлияние немецкой и венгерской народной музыки, словацкой, румынской, музыки Марамуреша, сербов, хорват, а также сравнивает народную песню западных украинцев и венгерскую народную песню. Он пишет, что украинская музыка испытала на себе сильное влияние венгерской. Западно-украинская танцевальная музыка (коломыйка) и чабанские (пастушьи) венгерские песни соответствуют друг другу, и вторые являются более или менее изменёнными формами первых.

Барток-фольклорист не только собирал народные песни, но и использовал их в своей композиторской деятельности. Им было создано около десяти сборников обработок народных песен для сольного женского голоса, но в данной работе мы подробнее остановимся на двух из них: «Венгерские народные песни» (1906) с 3. Кодаи (десять обработок принадлежат Бартоку) и «Восемь венгерских народных песен» (1917). Между созданиями этих сборников более чем десятилетний перерыв, а, следовательно, здесь

мы вправе говорить о двух различных стилистических периодах. В 1906 году Барток-фольклорист только начинал свою научную деятельность в области народной песни. В 1917 году за плечами у композитора были десятки экспедиций и сотни впервые записанных мелодий.

Первый сборник создавался Бартоком в тандеме с венгерским композитором и фольклористом Золтаном Кодаи. В то время они были своего рода первооткрывателями глубинных слоёв венгерского фольклора. Как пишет Н. Фин в статье «Об обработках венгерских песен в творчестве Б. Бартока»: «...они впервые подвергли сомнению обоснованность распространённого мнения о том, что венгерская народная музыкальная традиция базируется лишь на песенно-танцевальных жанрах стиля "вербункош". Глубоко изучив закономерности развития венгерской музыки, Барток и Кодай доказали, что "вербункош" является лишь позднейшей надстройкой над фундаментом национальной музыкальной культуры» [6, с. 125].

В этом сборнике Барток и Кодай по-новому взглянули на подлинный венгерский фольклор. Само название «сборник» неслучайно: это именно собрание крестьянских венгерских народных песен, а не связный вокальный цикл. Песни здесь располагаются по принципу ладового и темпового контраста, но единой сюжетной линии между ними нет, а, следовательно, мело-поэтические миниатюры можно исполнять в любой последовательности без ущерба для сборника. Как пишут сами авторы в предисловии к данному сборнику, при составлении его они ставили две основные задачи: постараться собрать воедино венгерские народные песни и продемонстрировать то многообразие венгерского фольклора, которому ранее не придавалось столь великого значения, «... помочь широким слоям населения познакомиться с народной песней и полюбить её <...>. Требуется собрать лучшие песни и приблизить их к вкусам широкой публики путём соответствующей музыкальной обработки. Уж если мы привозим песню с поля в город, нужно подобающим образом одеть её. Но городское платье неуклюже, тесно. Одежда должна быть свободной, иначе песня задохнётся. Независимо от того, делается обработка для голоса или для фортепиано, она должна возместить песне утраченные поле и деревню» [3, с. 2]. Здесь же, пропагандируя венгерскую народную песню, композиторы утверждают, что «... придёт время, и наша песня займёт достойное место в ряду шедевров мировой песенной литературы и зарубежных народных песен. И тогда венгерская народная музыка будет звучать в каждом доме» [3, с. 2].

Композиторы стремились сохранить мелодию напева в первозданном виде, хорошо осознавая, что венгерская народная песня по природе своей вокальная и одноголосная, и что любого рода аккомпанемент может нарушить принципы её сольности. Принимая во внимание этот факт, Барток и Кодай сделали всё возможное, чтобы сам напев, сама мелодия занимала здесь главенствующую позицию, а фортапианное сопровождение выступало в роли той самой «свободной одежды». Аккомпанемент во всех песенных миниатюрах предельно прост: естественные гармонии, прозрачная фактура.

Следующий сборник «Восемь венгерских народных песен» состоит из обработок, созданных только Бартоком и включает в себя песни так называемого «старого стиля». В данном сборнике отчетливо видно насколько изменилось отношение Бартока к партии сопровождения, к «одежде», в которую композитор одевает песню. Он, по-прежнему, сохраняет мелодию первоисточника неизменной, но «наряды» становятся более пышными. Роль фортепианной партии заметно возрастает, по сравнению со сборником 1906 года. Она становится самостоятельной, освобождаясь от только лишь сопровождающей функции. Почти во всех песнях есть вступление, заключение, и даже небольшие вставки между куплетами наподобие проигрышей. Роль гармонических средств здесь также увеличивается: она значительно усложняется, привычные последованности в рамках классической функциональности заменяются свободными сочетаниями.

В своей статье «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени» Барток выделяет два основных типа обработки народной музыки: когда «... сопровождение, вступление, заключение и интерлюдия <...> являются как бы рамкой, в которую мы – как драгоценный камень в оправу – замыкаем главное: крестьянскую мелодию», и ... когда «наоборот: крестьянская мелодия играет лишь роль эпиграфа, а самое главное – это то, что находится вокруг» [2, с. 246].

Говоря о бартоковских обработках, становится очевидно, что к первому типу относится сборник «Венгерские народные песни», а ко второму по своему содержанию приближается, но еще не до конца ему соответствует, сборник «Восемь венгерских народных песен». Каждый из этих типов представляет собой большую ценность. При первом сохраняется простота и ясность народной песни, её индивидуальность и самобытность. Она остаётся практически нетронутой пером композитора. Во втором же во всей своей полноте чувствуется присутствие автора. Песня здесь выступает в окружении того колорита, в

котором она некогда была создана. Но в обоих случаях песня пропускается сквозь восприятие чуткого художника.

Рассматривая взаимосвязь творчества Белы Бартока с народной песней, мы приходим к следующим выводам. Подобно другим фольклористам первой половины XX века, занимавшимся исследованием этномелоса, композитор изучает венгерскую народную музыку на протяжении всей жизни стадиально, дифференцируя мело-

дии на «старинные» и «новые». Барток рассматривает свой национальный мелос в сравнении с другими этнокультурами, что позволяет ему выявить его специфические особенности. Таким образом, архаический этномелос для фольклориста оказался поистине актуальным интонационным первоисточником, который способствовал созданию огромного количества сочинений в самых разных стилях и жанрах.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Барток Б*. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М.: Музыка, 1966. 79 с.
- 2. *Барток Б*. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени // Бела Барток: сборник статей / сост. Е. И. Чигарёва. М.: Музыка, 1977. С. 245–249.
- 3. *Барток Б., Кодай З.* Предисловие к первому изданию // Венгерские народные песни: с примеч. / Предисл. Б. Бартока и З. Кодая. М.: Музыка, 1977. 2 с.
  - 4. Вайс С. Вступительная статья // Барток Б.

- Зачем и как собирать народную музыку. М.: Музгиз, 1959. С. 3–6.
- 5. *Нестьев И*. Бела Барток. 1881–1945: Жизнь и творчество: монография. М.: Музыка, 1969. 798 с.
- 6. Фин Н. Об обработках венгерских народных песен в творчестве Б. Бартока // Бела Барток: сборник статей / сост. Е. И. Чигарёва. М.: Музыка, 1977. С. 123–145.
- 7. *Чигарёва Е.* Восприятие Бартока в России // Музыкальная академия. 2008. № 2 (апрельиюнь). С. 182–189.

#### **REFERENCES**

- 1. *Bartok B.* Narodnaya muzyika Vengrii i sosednih narodov. [Folk music of Hungary and neighboring nations]. Moscow: Muzyika, 1966. 79 p.
- 2. Bartok B. O vliyanii krestyanskoy muzyiki na muzyiku nashego vremeni [On the influence of peasant music on the music of our time] // Bela Bartok: a collection of articles / comp. by E. I. Chigaryova. Moscow: Muzyika, 1977. P. 245–249.
- 3. Bartok B., Koday Z. Predislovie k pervomu izdaniyu // Vengerskie narodnyie pesni: obrabotki dlya golosa s fortepiano. [Preface to the first edition // Hungarian folk songs: arrangements for Voice and Piano]. Moscow: Muzyika, 1977. 2 p.
- 4. *Vays S.* Vstupitelnaya statya // Bartok B. Zachem i kak sobirat narodnuyu muzyiku.

- [Introductory article // Bartok B. How and Why to collect folk music]. Moscow: Muzgiz, 1959. P. 3–6.
- 5. *Nest'ev I.* Bela Bartok. 1881–1945: Zhizn' i tvorchestvo: monografiya [Bela Bartok. 1881–1945: Life and work: a monograph]. Moscow: Muzyka, 1969. 798 p.
- 6. *Fin N*. Ob obrabotkah vengerskih narodnyih pesen v tvorchestve B. Bartoka [On the arrangements of Hungarian folk songs in the works of B. Bartok] // Bela Bartok: a collection of articles / comp. E. I. Chigaryova. Moscow: Muzyika, 1977. P. 123–145.
- 7. Chigaryova E. Vospriyatie Bartoka v Rossii [About the Reception of Béla Bartók's Music in Russia] // Muzyikalnaya akademiya. 2008. Iss. 2 (Apr.–May). P. 182–189.

#### БЕЛА БАРТОК. НАСЛЕДИЕ ФОЛЬКЛОРИСТА

В статье рассматриваются исторические и социокультурные причины возрастания интереса к народному творчеству в XX веке в европейских странах: Англии, Германии, Франции, России, Венгрии. Авторами статьи представлена периодизация многолетней фольклористической деятельности Б. Бартока, а также дан обзор коллекции собранного композитором венгерского, румынского, хорватского, сербского, укра-

инского, турецкого, арабского, югославского и болгарского этномелоса. Аналитический обзор трудов Б. Бартока, в частности, «Народной музыки Венгрии и соседних народов», позволяет выявить историко-стадиальную концепцию венгерского фольклора, сформулированную Б. Бартоком и связанную с введёнными им терминами «старинные» и «новые» песни. В центре внимания статьи – дифференцированный под-

#### Фольклор и композиторское творчество

ход композитора к обработке народных песен на примере сборников «Венгерские народные песни» совместно с Кодаи и «Восемь венгерских народных песен», а также выделенные Б. Бартоком два основных её типа. В результате анализа деятельности этномузыколога авторы приходят к выводу, что многолетняя и плодотворная исследовательская работа композитора в области музыкального фольклора несёт неоспоримый

вклад в изучение генезиса национального венгерского мелоса, насыщая музыку XX века интонациями музыки предков.

Ключевые слова: Бела Барток, Золтан Кодай, «Восемь венгерских народных песен», «Венгерские народные песни», Барток в России, обработка народной песни, музыкальный фольклор и композиторское творчество.

#### BELA BARTOK. THE HERITAGE OF THE FOLKLORIST

The article discusses the historical and sociocultural reasons for the growing interest in folk art in the twentieth century in European countries: England, Germany, France, Russia, Hungary. The authors of the article presented the periodization of B. Bartok's many years folklore activity, and also gave an overview of the collection of Hungarian, Romanian, Croatian, Serbian, Ukrainian, Turkish, Arabic, Yugoslavian and Bulgarian ethnomelos collected by the composer. An analytical review of the works of B. Bartok, in particular, "Folk music of Hungary and neighboring peoples", reveals the historical and stadial concept of Hungarian folklore, formulated by B. Bartok and associated with the terms "old" and "new" songs he introduced. The focus of the article is the composer's differentiated

approach to the processing of folk songs on the example of the collections "Hungarian Folk Songs" together with Kodai and "Eight Hungarian Folk Songs", as well as its two main types highlighted by B. Bartok. As a result of the analysis of the ethnomusicologist's activity, the authors conclude that the composer's many years of fruitful research work in the field of musical folklore makes an undeniable contribution to the study of the genesis of the national Hungarian melos, saturating the music of the 20th century with the ancestral music intonations.

Keywords: Bela Bartok, Zoltan Kodai, "Eight Hungarian Folk Songs", "Hungarian Folk Songs", Bartok in Russia, folk song arrangement, musical folklore and compositional creativity.

#### Луганская Эльвира Александровна

аспирантка кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке Россия, 123060, Москва e-mail: samovarovaelvira@yandex.ru

#### Elvira A. Luganskaya

Postgraduate of the Department of Philosophy, History,
Theory of Culture and Art
A. G. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 123060, Moscow
e-mail: samovarovaelvira@yandex.ru

#### Зайцева Елена Александровна

кандидат искусствоведения, доцент профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке Россия, 123060, Москва е-mail: mlad61@mail.ru

#### Elena A. Zaitseva

PhD in Musicology, Associate Professor
Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art
A. G. Schnittke Moscow State Institute of Music

Russia, 123060, Moscow

e-mail: mlad61@mail.ru

### ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

# TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY



DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12011

#### Т. В. ФРАНТОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

#### «ВЫЗЫВАЕМ ОГОНЬ НА СЕБЯ»<sup>1</sup>

**⇒** • •

ервая волна русского музыкального авангарда «благополучно» завершилась к концу 30-х годов. Одни - вынужденно, под натиском жестоких и унизительных публичных разносов сдавали позиции, переходя на рельсы академизации своего языка (Н. Рославец, С. Протопопов, А. Мосолов, В. Дешевов), другие – уехали из России (Н. Обухов, И. Вышнеградский, Е. Голышев, А. Лурье). Некоторые - возможно, не случайно - отдавали себя педагогике. Самых непокорных и заметных подвергали публичным идеологическим экзекуциям. О статьях, направленных против оперы и балетов Шостаковича, ныне пишут уже и в учебниках, но преследованиям подвергались и другие композиторы – сторонники значительного обновления языка музыки (например, Г. Литинский).

В 40-е годы идеологические принципы соцреализма окончательно превратились в догму: «В советской музыке направление определяется мыслью народа, правительства и партии» [1, с. 34]. После постановления 1948-го года положение стало особенно тягостным. Ждановские декларации на десятилетия утвердились в качестве официальных идеологических установок. Советских композиторов объявили «прямыми и единственными (курсив мой - Т. Ф.) наследниками благородных традиций мировой музыкальной классики» [10, с. 15]. «Партия, товарищ Сталин, указывая советским композиторам путь к вершинам социалистического реализма в музыкальном творчестве, вместе с тем идейно вооружает советских композиторов на беспощадную борьбу с антинародным формализмом» [2, с. 6]. И борьба действительно развернулась нешуточная. Под предлогом преследования чуждых «формалистических тенденций» искоренялось

всё, сколько-нибудь отличавшееся от стандартов социалистического реализма.

Но творчество не может питаться идеологической «жвачкой». Поколение молодых авторов, пришедших в консерваторские классы в 50-е годы, конечно, стремилось к новому музыкальному языку, слабые отзвуки которого пробивались сквозь все заслоны даже тогда.

С конца 50-х годов положение в СССР постепенно менялось. Определенную роль сыграла общая обстановка «оттепели», ширившиеся контакты с зарубежной музыкой через исполнителей, музыкальные фестивали во вполне лояльных странах соцлагеря («Варшавская осень», «Пражская весна»). Конечно, яростные нападки на додекафонию и другие «вывихи буржуазного искусства» не теряли своего уничижительного пафоса. Теперь им подвергались уже не только «потусторонние» А. Берг, А. Шенберг, А. Веберн, но и советские молодые композиторы, осмелившиеся обратиться к новым техникам: «Кое-кто из нашей молодежи, услышав что-то о новизне "серийной музыки", готов уже, кажется, применить её в своем творчестве» [9, с. 14-15]. «Коекем» была целая группа талантливых молодых авторов, не желавших питаться академической рутиной и осмелившихся обратиться к новым техникам. Через 15-20 лет они составят цвет советской музыки - А. Волконский, Э. Денисов, А. Караманов, Р. Леденев, Р. Щедрин, Н. Каретников, С. Губайдулина, С. Слонимский, В. Сильвестров, Л. Грабовский, А. Шнитке, Б. Тищенко, А. Пярт, Г. Канчели, А. Тертерян.

В начале XXI века молодой человек, возможно, с легкой ироничной улыбкой может читать о музыкальных призраках «формализма и абстракционизма», которые «продолжали пугать идеологов, как кадровых, так и вольнонаемных»

[11, с. 82]. Но в 50-60-е годы требовалось немалое мужество и внутренняя свобода, чтобы хотя бы в малой степени выступить против партийноидеологического официоза. Буквально единицы отваживались публично (в прессе и выступлениях на съездах СК) отстаивать свои творческие принципы, противоречившие идеологическим установкам соцреализма. Как пишет, например, А. Селицкий, последовательный приверженец додекафонного метода Н. Каретников «в ряды бойцов не встал (не было среди них и С. Губайдулиной, А. Волконского, А. Пярта) - в силу... нежелания выяснять отношения с Системой и из-за отсутствия склонности к музыковедению и публицистике, которой уже тогда были отмечены Э. Денисов, А. Шнитке, С. Слонимский» [11, с. 80]. Действительно, каждый из трех названных авторов не только музыкой, но и словом, поступком внес свой вклад в дело постепенного, «пошагового» изменения отношения к Новой музыке XX века.

Сергей Михайлович Слонимский (родился в 1932 г.), ярко заявив о себе в 60-е годы как о талантливом молодом композиторе<sup>2</sup>, увлекся одновременно и научным творчеством. Он первым в СССР написал серьезное теоретическое исследование о симфониях Прокофьева. В нем он дал свое объяснение многим новаторским чертам языка композитора, в частности, «цепной политематической форме» (термин С. Слонимского), «двенадцатиступенной системе гармонии» и многому другому<sup>3</sup>. Нельзя также не назвать уникальную статью С. Слонимского «"Песнь о земле" Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии» (в сб. «Вопросы современной музыки». Л.: Музгиз, 1963). В ней автор впервые в отечественном музыкознании поставил вопрос о существовании феномена оркестровой гетерофонии. Здесь же Слонимский предложил понятия, объясняющие сущностно важные черты оркестрового мышления Малера, введя такие новые термины как «вторгающийся контрапункт», «контрапункт непримиримых диалогов». Слонимский также, по-видимому, первым в СССР обратил внимание на особое явление современности – чрезмерно большое количество голосов в полифонической музыке, и назвал это «гипермногоголосием». Таким образом, не выступая напрямую против Системы, но изучая и объясняя аклассические явления в музыке, Слонимский глубинно работал на упрочение позиций нового искусства XX века.

Иначе складывались обстоятельства жизни Эдисона Васильевича Денисова (1929–1996) и Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1998). Правильнее, однако, сказать, что эти молодые композиторы, которых скоро отнесут к советскому музыкальному авангарду 60-х годов, были не

заложниками обстоятельств, а хозяевами своих поступков – таких, которые четко выявляли их позиции по отношению к искусству XX века.

Научное наследие и Денисова, и Шнитке весьма обширно, включает десятки статей (помимо того, ценные научные наблюдения часто высказывались ими в беседах, аннотациях, интервью, которые регулярно цитируются музыковедами)4. Статьи каждого из них ярко индивидуальны и самобытны по своему содержанию. Несмотря на это, речь пойдет об их научном творчестве совокупно, в целом - по одной, но существенной причине: научная и публицистическая деятельность их обоих (органически связанная с композиторским творчеством) не просто совпала по времени. Может быть, именно благодаря совмещенности их усилий эта деятельность сыграла заметную и важную роль в отечественной музыкальной истории.

Выйдя на самостоятельную дорогу после обучения в консерватории, и Шнитке, и Денисов сразу почувствовали дефицит знания современной музыки. Они занялись интенсивным самообразованием, изучая партитуры крупнейших новаторов XX века, пользующихся тональной техникой (Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Бартока, Хиндемита), а затем и композиторов европейского авангарда (Веберна, Шенберга, Берга, Ноно, Булеза, Пуссёра, Лигети, Штокхаузена, Берио)<sup>5</sup>. Шнитке вспоминал впоследствии, что особую роль в приобщении композиторской молодежи к новой музыке сыграл Денисов, стремившийся узнать как можно больше и сразу сделать это всеобщим достоянием<sup>6</sup>.

Погрузившись в изучение новой музыки, открыв для себя этот удивительный мир, Денисов и Шнитке уже не могли и не хотели жить по старым правилам «двойных стандартов». Молодые, талантливые, воодушевленные общей атмосферой «оттепели», жадные до всего нового, они были еще и очень смелыми людьми. Они стали публично выступать с призывами изучать современную зарубежную музыку и вообще изменить отношение к новизне в искусстве.

В журнале «Советская музыка» (1956, № 7, с. 28–32) Денисов, только что закончивший консерваторию, публикует острую критическую статью «Еще раз о воспитании молодежи», направленную против догматизма в деле формирования молодых композиторов. От старшего товарища не отстает и Шнитке. «Помню одно обсуждение в Союзе композиторов, – пишет В. Холопова, – когда в атмосфере боязливой пассивности присутствующих он вдруг встал со своего места, пошел прямо к трибуне и горячо заговорил о необходимости развивать застывшую на месте науку о гармонии, подтягивая ее к современной композиторской практике» [12, с. 50–

51]. Вскоре это выступление Шнитке, в котором автор призывал изучать теоретические системы Мессиана и Хиндемита, было также опубликовано в «Советской музыке» (1961, № 10).

Запретительные акции чиновников, действовавших по указке «сверху», продолжались еще не один год, но все-таки дело было сделано – процесс «пошел» усилиями сторонников Новой музыки, число которых постепенно возрастало. Современные сочинения авангардного толка все чаще звучали, расширялись контакты с европейскими музыкантами. «Железный занавес», отделявший советскую музыку от европейской и общемировой, утратил свою незыблемость и постепенно стал разрушаться.

С середины 60-х годов сочинения Денисова и Шнитке стали исполнять на фестивалях современной музыки, о них заговорили, в том числе, и в зарубежной прессе, а в родном Отечестве начались споры и даже скандалы. Один из самых громких был связан с публикацией в итальянском журнале статьи Денисова «Новая техника это не мода». От тяжелых дискриминационных последствий его спасла случайность: журнал был печатным органом итальянских коммунистов7. А ведь по своему существу статья была актуальной. Достаточно спокойная по общему тону, она делала всеобщим достоянием важную информацию: молодые советские композиторы пользуются приемами современной техники, ибо «рамки тональной системы стали слишком тесны для разработки новых идей, непрерывно поставляемых нам самой жизнью» [7, с. 35]. Статья однозначно определяла идейно-эстетическую позицию Денисова, видевшего в обращении композиторов к новым техникам «хороший залог против основной опасности, грозившей нашей музыке в послевоенные годы, – опасности академизации» [там же, с. 34].

Очень важной составляющей процесса приобщения советских музыкантов к достижениям мировой Новой музыки европейского авангарда становится активная научная деятельность Денисова и Шнитке, которая началась в те же 60-е годы и продолжалась затем несколько десятилетий. Подчеркнем еще раз, научные статьи этих композиторов и теоретиков-аналитиков появились как одно из следствий активного самообразования<sup>8</sup>.

Преимущественная тематика статей и Денисова, и Шнитке – новаторские явления в технике, стилистике музыки XX века. Поскольку в них рассматривались вопросы, не объяснённые отечественной теорией и не изучавшиеся в консерваториях, статьи Шнитке и Денисова оказались очень востребованными и популярными среди профессионалов. Большое внимание каждый из

этих авторов уделил авангардным техникам XX века

Стоит напомнить, что первая отечественная фундаментальная книга, посвящённая новым техникам, – коллективный труд «Теория современной композиции» – появилась уже в XXI веке (Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. 624 с.). До этого русскоязычному читателю приходилось довольствоваться одной переводной работой – книгой чешского композитора и музыковеда Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века», да и та увидела свет только в 1976 году (М.: Музыка, 1976. 368 с.). До этого момента в СССР не было книги на русском языке о новых техниках.

Однако, как это ни парадоксально, она все-таки и была – как бы в скрытом, рассредоточенном виде. Источником информации как раз были статьи Денисова и Шнитке, из которых, по совокупности, можно было составить представление почти обо всех новых методах композиции. Эта условная книга, скомпонованная из статей Шнитке и Денисова, могла бы выглядеть весьма солидно:

Серийная техника – Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969; Денисов Э. Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна. Первая публикация – 1970 г. (см. также: [7]).

Сериализм – Шнитке А. Новое в методике сочинения – статистический метод. Время написания – начало 70-х годов [14, с. 60–65]; Шнитке А. Преодоление метра ритмом. Время написания – начало 70-х годов [14, с. 70–71].

Алеаторика – Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. (см. также: [7, с. 112–136]).

Сонорика – Шнитке A. «Klangfaibenmelodie» – «Мелодия тембров» // Время написания – начало 70-х годов (см. [14, с. 56–59]; Шнитке А. Оркестровая микрополифония Лигети. Время написания – начало 70-х годов (см. [14, с. 66–69]).

Полистилистика – Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки. Первоначально – выступление на Международном музыкальном конгрессе 8 октября 1971 г. в Москве [13] (см. также [14, с. 97–101]); Шнитке А. Третья часть Симфонии Л. Берио. Время написания – начало 70-х годов (см. [14, с.88–91]).

Пространственная музыка – Шнитке А. Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении. Время написания – начало 70-х годов (см. [14, с. 76–78]).

Электронная музыка — Денисов Э. Музыка и машины // Художественное и научное творчество.  $\Lambda$ ., 1972; (см. также: [6, с. 149–162]).

Электроакустическая музыка – Денисов Э. Композиционный процесс и некоторые возможности его формализации при исследовании: материалы к симпозиуму // Точные методы и музыкальное искусство. Ростов н/Д.: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 1972. С. 12–18 [4].

*Графическая музыка* – Денисов Э. Музыка и машины // Художественное и научное творчество.  $\Lambda$ ., 1972; (см. также: [6, с. 149–162]).

Высокую оценку статьям Шнитке и Денисова о новых техниках продемонстрировали многие работы отечественных музыковедов, опиравшихся на различные положения названных статей. Показателен следующий эпизод. В конце 60-х – начале 70-х годов Шнитке написал серию очерков о разных техниках (и композиторах) послевоенного авангарда. Очерки были созданы по заказу издательства «Композитор», в котором готовилась к изданию книга «О современной композиторской технике» (коллективный труд, состоящий из работ многих авторов)<sup>9</sup>. По сведениям А. Ивашкина, Шнитке написал тогда (в начале 70-х годов) одиннадцать аналитических статей, которые должны были войти в указанный сборник: 1) Бесконечно замкнутая система тембровых связей в Фуге (Ричеркате) Баха – Веберна. 2) «Klangfarbenmelodie» – «Мелодия тембров». 3) Новое в методике сочинения – статистический Оркестровая микрополифония 4) Лигети. 5) Преодоление метра ритмом. 6) Статическая форма. Новая концепция времени. 7) Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении. 8) Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала. 9) Тембровые модуляции в «Музыке для струнных, ударных и челесты» Бартока. 10) Третья часть Симфонии Л. Берио. 11) Функциональная переменность голосов фактуры.

Однако, как пишет тот же А. Ивашкин, «на стадии последней корректуры Министерство культуры решило отменить публикацию, казавшуюся слишком "авангардной"» [14 с. 8]. Уже готовый сборник - коллективный труд, состоявший из работ многих отечественных музыковедов, - так и не увидел свет. А статьи Шнитке, предназначенные для названного издания, были опубликованы в России уже после смерти композитора [14]. Но в течение нескольких десятилетий, отделявших время написания названных работ от их издания, эти отпечатанные на машинке тексты Шнитке «ходили по рукам» в профессиональной среде. И сегодня существует немало музыковедческих исследований, содержащих ссылки на неизданные своевременно работы композитора и обширные цитаты из них. Так издательство «Советский композитор», само того не ведая и не желая, способствовало распространению профессионального музыковедческого «самиздата».

То, что статьи Шнитке были опубликованы в России только после смерти композитора, не было случайностью. Ивашкин, подготовивший их к выходу, приводит факт, очень показательный для человеческого облика композитора: «...В 1990-х годах, несмотря на многочисленные предложения, Шнитке не хотел публиковать эти статьи, считая это несправедливым по отношению к другим авторам не вышедшего сборника» [14, с. 9].

Своими статьями Денисов и Шнитке выполнили важную функцию просветителей, приобщая отечественных музыкантов к достижениям европейской музыки XX века. При этом их работы были яркими проблемными исследованиями, насыщенными ценными теоретическими идеями, обобщающими выводами и классификациями, историческими параллелями. Показательна оценка М. Тараканова, данная статье Денисова о стабильных и мобильных элементах музыкальной формы: «Идеи, высказанные в работе,... можно сказать, проверены практикой и настолько прочно вошли в музыковедческий обиход, что ныне кажутся самоочевидными. Между тем их внедрение составляет заслугу именно Э. В. Денисова, сделавшего в этой небольшой по объему статье настоящее теоретическое открытие» [10, с. 7]. Теоретические открытия были сделаны и в целом ряде других работ. В 1971 году доклад и последующая публикация Шнитке о полистилистике произвели в профессиональной среде эффект разорвавшейся бомбы, его идеи (о цитатах, аллюзиях, псевдоцитатах), отразившие важную тенденцию в искусстве эпохи постмодерна, проникли далеко за границы музыкознания.

Не меньшую ценность имели и другие исследования Денисова и Шнитке. Денисов одним из первых объяснил новаторские особенности музыкальной формы Дебюсси (статья «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси» [6]), детально и систематично исследовал ударные инструменты и их новую роль в современной музыке (статьи «Ударные инструменты в музыке И. Стравинского», «Об ударных инструментах у Б. Бартока», книга «Ударные инструменты в современном оркестре». М., 1982). Шнитке по-новому объяснил законы функциональной переменности голосов в фактуре («Функциональная переменность голосов фактуры») и фактически стал создателем оригинальной теории тембровой модуляции, различные звенья которой освещал во многих работах (статьи «Бесконечно замкнутая система тембровых связей в Фуге (Ричеркате) Баха-Веберна», «Тембровое родство и его функциональное

использование. Тембровая шкала», «Тембровые модуляции в «Музыке для струнных, ударных и челесты» Бартока» [14]). Классикой современного теоретического музыкознания стали многие статьи Шнитке об оркестровом голосоведении Шостаковича, Стравинского, Прокофьева.

Обилие точных и глубоких анализов сложнейших по композиционной технике сочинений – Бартока, Прокофьева, Шостаковича, Лигети, Шенберга, Веберна, Берио, Ноно, Штокхаузена – ценная грань научного наследия Шнитке и Денисова и одновременно – блестящая школа виртуозного аналитического мастерства. Вкладом в науку стали также разборы собственных сочинений Денисова и Шнитке, представленные в аннотациях, статьях, беседах, интервью.

Крупнейшие русские композиторы Шнитке и Денисов были одновременно и талантливыми, оригинальными учеными, сделавшими очень

значительный вклад в отечественную науку о музыке XX века. В заключение назову один показательный факт: в «Теории современной композиции» (М., 2005) ссылки на тексты Денисова и Шнитке присутствуют в большинстве глав этого фундаментального труда, а общее количество таких ссылок превышает 70. Многим музыковедам о подобном «индексе цитирования» можно только мечтать!

Самостоятельно пройдя школу изучения современных композиторских техник, отрефлексировав свои знания в «первой отечественной виртуальной книге о новых техниках XX века», Шнитке и Денисов не стали подражателями. Они открыли для себя новые горизонты музыкальных возможностей и выработали свои индивидуальные методы композиции. Но это уже тема иной статьи.

#### 🗻 ПРИМЕЧАНИЯ 🥧

<sup>1</sup> В заголовке использовано название телевизионного фильма (1964 г., режиссер С. Колосов), музыку к которому написал Шнитке.

<sup>2</sup> В этот период Слонимским созданы оригинальные сочинения в разных жанрах: вокальные циклы («Песни вольницы», «Польские строфы», «Лирические строфы»), Соната для фортепиано, кантата «Голос из хора», опера «Виринея», «Диалоги» для квинтета духовых, Концерт-буфф для камерного оркестра, «Антифоны» для струнного квартета.

<sup>3</sup> В 1962 году Слонимский защитил кандидатскую диссертацию о симфониях Прокофьева, а в 1964 году по ее материалам опубликовал книгу «Симфонии Прокофьева», которая получила высокую оценку у таких авторитетных исследователей, как М. Тараканов (Сов. музыка, 1966, № 4) и Ю. Холопов (Холопов Ю. Творчество Прокофьева в советском теоретическом музыкознании // С. С. Прокофьев: Статьи и исследования. М.: Музыка, 1972).

<sup>4</sup> Наиболее полные списки публикаций и рукописей отражены в следующих книгах: Свет – Добро – Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Издательство МГК им. П. И. Чайковского, 1999. 488с.; Шнитке А. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 408 с.

<sup>5</sup> Интерес к сочинениям композиторов-авангардистов типичен был и для других молодых советских авторов – А. Волконского, А. Караманова, Р. Леденева, Р. Щедрина, Н. Каретникова, С. Губайдулиной, С. Слонимского, В. Сильвестрова, Б. Тищенко, Г. Канчели, А. Тертеряна, Л. Грабовского.

<sup>6</sup> «Благодаря ему (Денисову – Т. Ф.) мы все получили большую возможность непосредственного контакта с зарубежной музыкой... У него в доме постоянно происходили встречи с интереснейшими музыкантами: Ноно, Булез, Шпигельман...» [15, с. 22].

<sup>7</sup> Сам факт появления подобной публикации в зарубежной прессе вызвал шок у музыкальных чиновников. О перипетиях немотивированного увольнения Денисова с работы см.: [11, с. 26 – 28].

<sup>8</sup> Шнитке признавался: «Я помню, что меня долго мучил секрет того, что называют логикой голосоведения Шостаковича... Точно так же интересным, но во многом неясным (вопросом – Т. Ф.) была для меня линеарность Стравинского, и, очевидно, что как раз самостоятельный контакт с музыкой этих корифеев, вызвавший к жизни мои теоретические работы, был для самого меня необходимым этапом обучения композиторскому мастерству» (цит. по: [15, с. 14]).

<sup>9</sup> Название упомянутого теоретического сборника фигурирует в различных источниках в неодинаковых версиях: «О композиторской технике и языке современной музыки» (Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М.: Сов. композитор, 1990, с. 217), «О современной композиторской технике» (Ивашкин А. От редактора-составителя [14, с. 8]), «Элементы современного музыкального языка» (письмо Шнитке от 19.09.1973 в кн: «Письма Альфреда Гарриевича Шнитке к Марии Владимировне Ожиговой. Воспоминания Марии Владимировны Ожиговой». Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2016, с. 121).

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Асафьев Б. Советская музыка и музыкальная культура (Опыт выведения основных принципов) // Асафьев Б. Избранные труды. Том V. М.: Академия наук СССР, 1957. С. 25–38.
- 2. Вдохновляющие идеи великого Сталина // Советская музыка. 1953. N 4.
- 3. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. М.: Музыка, 1969. С. 478–525.
- 4. Денисов Э. Композиционный процесс и некоторые возможности его формализации при исследовании: материалы к симпозиуму // Точные методы и музыкальное искусство. Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 1972. С. 12–18.
- 5. Денисов Э. Новая техника это не мода // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 33–38.
- 6. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 208 с.
- 7. *Кабалевский Д*. Творчество молодых // Советская музыка. 1958. № 12.

- 8. Пути развития советской музыки. Краткий обзор / Под ред. А. И. Шавердяна / Союз советских композиторов СССР. Музыковедческая секция. М.–Л.: Музгиз, 1948. 140 с.
- 9. *Селицкий А*. Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов н/Д: Книга, 1997. 366 с.
- 10. Тараканов М. Предисловие // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 3–9.
- 11. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 289с.
- 12. Холопова В. Композитор Альфред Шнит-ке. Челябинск: Аркаим, 2003. 256 с.
- 13. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М.: Советский композитор, 1973. С. 289–291.
- 14. *Шнитке А.* Статьи о музыке / Ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. 408 с.
- 15. *Шульгин Д*. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 1993. 109 с.

#### **REFERENCES**

- 1. Asaf'ev B. Sovetskaya muzyka i muzykal'naya kul'tura (Opyt vyvedeniya osnovnyh principov) [Soviet music and musical culture (Experience of deducing the basic principles)] // Asaf'ev B. Izbrannye trudy [Selected Works]. Vol. V. Moscow: Academy of Sciences of the USSR, 1957. P. 25–38.
- 2. Vdohnovlyayushchie idei velikogo Stalina [Inspiring ideas of the great Stalin] // Sovetskaya muzyka. 1953.  $N_0$  4.
- 3. *Denisov E.* Dodekafoniya i problemy sovremennoj kompozitorskoj tekhniki [Dodekaphoniya and the problems of modern composing technology] // Muzyka i sovremennost'. Iss. 6. Moscow: Muzyka, 1969. P. 478–525.
- Kompozicionnyj Denisov Ε. process vozmozhnosti nekotorye ego formalizacii issledovanii: materialy k simpoziumu [Compositional process and some possibilities of its formalization in the study: materials for the symposium] // Tochnye metody i muzykal'noe iskusstvo. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory PH, 1972. P. 12–18.
- 5. Denisov E. Novaya tekhnika eto ne moda // Svet. Dobro. Vechnost'. Pamyati Edisona Denisova. Stat'i. Vospominaniya. Materialy [New technology is not a fashion // Light. Good. Eternity. To the memory of Edison Denisov. Articles. Memories. Materials].

- Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1999. P. 33–38.
- 6. *Denisov E.* Sovremennaya muzyka i problemy evolyucii kompozitorskoj tekhniki [Modern music and problems of the evolution of composer technique]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1986. 208 p.
- 7. *Kabalevskij D*. Tvorchestvo molodyh [Creativity of the Youth] // Sovetskaya muzyka, 1958, № 12.
- 8. Puti razvitiya sovetskoj muzyki. Kratkij obzor [The paths of development of Soviet music. Overview] / ed. by. A. I. Shaverdyan / The Guild of the Soviet Composers of the USSR. Moscow–Leningrad: Muzgiz, 1948. 140 p.
- 9. *Selickij A.* Nikolaj Karetnikov. Vybor sud'by [Nikolay Karetnikov. The choice of fate]. Rostov-on-Don: Kniga, 1997. 366 p.
- 10. *Tarakanov M.* Predislovie // Denisov E. Sovremennaya muzyka i problemy evolyucii kompozitorskoj tekhniki [Preface // Denisov E. Modern music and problems of the evolution of composer technique]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1986. P. 3–9.
- 11. *Holopov Y., Cenova V.* Edison Denisov [Edison Denisov]. Moscow: Kompozitor, 1993. 289 p.
- 12. *Holopova V.* Kompozitor Al'fred SHnitke [Alfred Schnittke, a composer]. Chelyabinsk: Arkaim, 2003. 256 p.

13. Shnitke A. Polistilisticheskie tendencii sovremennoj muzyki Muzykal'nye kul'tury narodov. Tradicii i sovremennost' [Polystylistic tendencies of modern music // Musical cultures of nations. Tradition and modernity]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1973. P. 289–291.

- 14. *Shnitke A.* Stat'i o muzyke [The articles about music] / ed. by A. Ivashkin. Moscow: Kompozitor, 2004. 408 p.
- 15. *Shul'gin D.* Gody neizvestnosti Al'freda SHnitke: Besedy s kompozitorom [Years of Uncertainty of Alfred Schnittke: Conversations with the Composer]. Moscow: Delovaya Liga, 1993. 109 p.

## «ВЫЗЫВАЕМ ОГОНЬ НА СЕБЯ»

Статья посвящена научной деятельности «композиторов-шестидесятников» – С. Слонимского, Э. Денисова, А. Шнитке. Каждый из них сыграл заметную роль в музыкальном просветительстве через созданные научные труды. Научная деятельность не помешала им занять позиции ведущих отечественных композиторов второй половины XX века. Слонимский в своих работах, созданных в 60-е годы, объяснил многие революционные новшества в произведениях С. Прокофьева и Г. Малера. Благодаря этому он глубинно работал на упрочение позиций Новой музыки в XX веке. Э. Денисов и А. Шнитке, публично выступая против догматизма и академизации музыкального языка, активно изу-

чали и пропагандировали, начиная с 60-х годов, художественные открытия европейского музыкального авангарда. Круг охваченных ими тем и проблем оказался настолько объёмным, что позволяет говорить о своеобразной «виртуальной книге» о новых техниках музыки XX века, заметно опередившей последующие реальные книжные издания. Научные открытия, содержащиеся во многих работах А. Шнитке и Э. Денисова сохраняют свою ценность и научную актуальность вплоть до нашего времени.

Ключевые слова: музыковедение композиторов, теория композиционных техник авангарда, научные труды Слонимского, Денисова, Шнитке.

## "CALLING THE FIRE ON OURSELVES"

The article is devoted to the academic activities of the composers from 60s - S. Slonimsky, E. Denisov, A. Schnittke. Each of them played a prominent role in musical enlightenment due to their academic papers. Academic activity did not prevent them from taking the position of the leading domestic composers of the second half of the twentieth century. In the works, created in the 60s, Slonimsky explained many revolutionary innovations in the works of S. Prokofiev and G. Mahler. Thanks to this, he worked in depth to strengthen the position of New Music in the twentieth century. E. Denisov and A. Schnittke, publicly speaking against dogmatism and the academicization of the musical language,

have actively studied and promoted the artistic discoveries of the European musical avant-garde since the 1960s. The range of topics and problems covered by them turned out to be so voluminous that it makes it possible to talk about a kind of "virtual book" about new techniques of music of the twentieth century, noticeably ahead of the subsequent real book editions. Scientific discoveries contained in many works of A. Schnittke and E. Denisov retain their value and scientific relevance up to our time.

*Keywords*: composers' musicology, theory of avant-garde compositional techniques, scientific works of Slonimsky, Denisov, Schnittke

#### Франтова Татьяна Владимировна

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Poccuя, 344002, Pocmoв-на-Дону e-mail: tandim75@mail.ru

#### Tatiana V. Frantova

Doctor of Art History, professor Rachmaninov Rostov State Conservatory Russia, 344002, Rostov-on-Don e-mail: tandim75@mail.ru

# С. Н. ЛОСЕВА, Л. А. МОНИНА

Иркутский государственный университет

# ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. ТЕПЛЯКОВА: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

» e «

ворческий процесс относится к числу мировых загадок. Как отмечает Н. Коляденко, в музыкальном творчестве композиторов «в интерпретации звукового, темброво-фонического уровня задействованы интермодальные синтезы, позволяющие выявить межчувственную составляющую музыкального звучания. В анализе интонационно-драматургического и композиционно-тематического уровней могут быть применены комплексные межчувственные связи, в частности, гештальтная синестезия "пространство и время"» [3, с. 108].

Если сопоставить указанные три уровня членения музыкального текста (взятого как модус музыкального сознания, характеризующий результат его деятельности) и структуру музыкальной одаренности композиторов, то можно предположить, что музыкальный текст может служить моделью сознания, а синестетичность участвовать в интеграции психических процессов в структурных компонентах музыкальной одаренности [5, с. 128]. Так, темброво-фонический уровень можно отнести к духовности, композиционно-тематический уровень – к интеллектуальному компоненту структуры музыкальной одаренности, интонационно-драматургический – к музыкальности и креативности.

Для анализа вокального творчества А. И. Теплякова на основе представленной модели необходимо подчеркнуть роль синестетичности и её участие в интеграции психических процессов в структуре музыкальной одарённости композитора. Обозначенные в модели три уровня музыкального текста — темброво-фонический, композиционно-тематический и интонационно-драматургический — включают разного рода межчувственные ассоциации.

Первый уровень – темброво-фонический – взаимосвязан с компонентом структуры музыкальной одарённости – креативностью. Наличие мысленного и реального визуального симультанного гештальта мы можем проследить, аргументируя синестетичность музыкальной одарённости биографическими данными А. И. Теплякова. Анализируя свое творчество А. И. Тепляков отмечает: «Тактильное восприятие окружающего мира для меня никогда не было определяющим посылом для создания музыкального образа. Как известно, А. Солженицин не мог воевать в первую империалистическую войну, а имел большой опыт войны Великой Отечественной, и, тем не менее, всеми отмечается его глубокое знание особенностей первой мировой войны и описания его в своих произведениях. То есть весь слуховой и жизненный, в особенности, опыт музыканта позволяет на основе мыслительных обобщений создать музыкальное пространство.

О замысле: на самом деле, и это отмечалось и другими, при начале работы над произведением имеют значение два момента: толчок извне и идея внутри самого автора. Думаю, что первый имеет более активное стимулирующее действие на автора, ибо внешний толчок чаще всего подразумевает материальную заинтересованность и, как правило, четкие временные рамки. Тогда как при собственной идее нового сочинения автор может позволить себе некоторые послабления. Однако качественный результат творчества непредсказуем и не в прямой зависимости от этих моментов.

О самом процессе творчества: после психического воздействия на сознание композитора литературного сюжета, человеческого образа, образов природы возникает слышание соответствующих этим сюжетам интонаций, которые, вначале, могут стать протоинтонациями довольно бесформенными музыкальными образами. В дальнейшем же они обретают более конкретные интонационные формы»<sup>1</sup>.

Наиболее важную роль на темброво-фоническом уровне играет взаимосвязь с творческим (креативным) компонентом музыкальной одарённости композитора. Данную связь можно обнаружить при анализе регуляции межчувственных связей общего эмоционального фона. Второй уровень — композиционно-тематический взаимосвязан с интеллектуальным структурным компонентом музыкальной одарённости. Для определения взаимосвязи композиционно-тематического уровня с интеллектуальной структурной составляющей музыкальной одарённости необходимо проследить особенности развития музыкального творчества А.Теплякова и провести параллели для сравнений в этих направлениях.

Известно, что числовая сущность музыки была установлена еще в античных учениях. А. Волошинов отмечает, что «отправным пунктом в пифагорейском учении о числе была музыка» [1, с. 120]. По мнению А. Лосева, «музыка – идеальна; в этом она отличается от всех вещей, чувственных и сверхчувственных, и тут она тождественна с математикой» [4, с. 498].

С математическим и числовым отражением творчества А. И. Теплякова тесно взаимосвязан интеллектуальный компонент его музыкальной одарённости. Символически-числовая направленность творчества композитора отражается в его замыслах. Из комментариев А. И. Теплякова можно проследить удивительную выразительность вокального слова, синестетическую окрашенность звучания и тонкого интеллектуального юмора в «Пяти балладах»: «Эксцентричность стихотворного сюжета не могла не зацепить меня. Коротко, но так образно и живо строки Ринаты Мухи и подтолкнули меня к музыкальному изложению ее мысли. Чтобы подчеркнуть юмор сюжета всей "кантаты" я дал название своему произведению "Пять баллад"».

Если взять любую из частей, становится понятно, что музыка соответствует тексту и напоминает и пионерский задор, и детские игры, и определённый жизненный драматизм на детском же уровне, который понятен и волнует и слух, и ум и взрослого человека. "Таракан" - начало музыки, некоторым образом, отсылает нас к характеру звучания пионерских песен, что соответствует беззаботному житью-бытью таракана, в конце же пьесы предполагается трагический финал жизни таракана, поэтому после окончания вокальной линии в фортепианной постлюдии можно заметить погребальную песнь о нашем герое. "Собаку обидели" - в изложении этого стихотворения мне важно было услышать и попытаться изобразить средствами хора настроение этой самой обиженной собачки. "Дождик" – данная пьеса по сути звучит, как жалобная просьба ребенка к матери. В музыке можно услышать изобразительный момент капель дождя. "Колыбельная для книжки" – лирический центр "кантаты". Музыка построена на контрасте обычной человеческой колыбельной в хоровой линии и шутливого углубления в тонкости русской грамматики. Некоторая терпкость аккордов все-таки свидетельствует о современности звучания по сравнению с традиционным звучанием колыбельной. «Плохая погода» – при всей тяжести положения, оставаясь, в конце концов, с бутербродом, безо всего, средствами музыки показываем на контрасте с текстом задор и оптимизм человека. В целом, данное музыкальное произведение звучит живо и оптимистично, с юмором, что и хотелось донести до детей»<sup>2</sup>.

Третий уровень – интонационно-драматургический со структурными компонентами музыкальной одарённости музыкальностью и духовностью. Для взаимосвязи интонационно-драматургического уровня и составляющих структуры музыкальной одарённости (духовности и музыкальности) в процессе интеграции синестетичности психологического процесса ценными и первостепенными являются синестезии ассоциативного происхождения [2, с. 23].

Учитывая акустические параметры и активизацию слуховых представлений на основе контакта с музыкальными явлениями, мы можем представить вокальное произведение А.Теплякова «Песня о Байкале». В данном вокальном произведении композитор использует звукоподражание байкальским волнам и крикам чаек в сочетании со стихами Е. Кравкля и М. Константиновой, что является мощным аудиальным импульсом для создания произведения.

Также примером синестетического импульса может служить вокально-хоровое произведение «Серебристая дорога». Произведение «Серебристая дорога» написано для баса и мужского хора без сопровождения. Исполнители моделируют звучание зимнего ночного пейзажа в сочетании с поэтическим текстом С. Есенина, которое является импульсом, несущим в себе энергию жизни и движения.

Рассуждая о методах творчества, А. И. Тепляков говорит: «считаю, что реальны, как бетховенский, так и моцартовский метод. Первый метод для меня применим в том случае, когда сочинение музыки по каким-то причинам прерывается. При обилии многообразной информации в голове трудно держать множество неоформленных музыкальных моментов, поэтому лучше иметь эскизы уже более менее готового материала, чтобы в дальнейшем, возвращаясь к завершению целого, возможно было бы восстановить полную картину замысла. В этом случае, можно признать и преимущество этого метода. Имеется ввиду некоторое временное отстранение от начального, казалось бы уже выстроенного произведения, так как через время возникает более

# Творчество композиторов XX-XXI веков

критическое осмысление задуманного. Второй метод применим при менее пространственно или временно продлённых сочинениях.

Перед началом работы мне очень важно попытаться исследовать музыкальный материал в этом жанре вообще: то, что Томас Манн называл терапией корней, чтобы в тысячный раз – велосипед.

Мне, например, очень удобно бывает проверять некоторые элементы будущих произведений, записывая их с помощью компьютера. Думается, что в таком случае мы можем иметь более объективный взгляд, например, на форму сочинения, моменты инструментовки и прочее.

В моем случае говорить о роли визуальных импульсов некорректно, наверное. Это скорее аудио импульсы из уст близких людей, способных описать мне предмет или задачу так, чтобы в моем представлении сложился нужный образ. О таком случае вспоминает Родион Щедрин при написании "Дамы с собачкой", когда он просил продекламировать своего друга актера рассказ Чехова с тем чтобы иметь новый толчок для восприятия этого шедевра.

И вот, казалось бы, произведение уже закончено, однако мыслительный процесс еще по инерции продолжается и все-таки через некоторое время могут возникнуть некоторые, вплоть до нот, нюансы, которые начинают тревожить сознание автора своей неправильностью или неуместностью и, конечно же, их необходимо изменить» <sup>3</sup>.

Таким образом, обобщая вышесказанное, можно отметить, что проблема исследования синестетичности в структуре музыкальной одарённости А. Теплякова решается на основе анализа модели интеграции синестетичности психических процессов структуры музыкальной одарённости композитора, включающую три уровня: темброво-фонический, композиционно-тематический и интонационно-драматургический. Интеграция синестетичности в структуру музыкальной одарённости взаимообусловлена тесными связями: темброво-фонический взаимосвязан с креативностью, композиционно-тематический с интеллектуальным компонентом, а интонационно-драматургический - с музыкальностью и духовностью.

# • ПРИМЕЧАНИЯ (

- <sup>1</sup> Из интервью с А. И. Тепляковым.
- <sup>2</sup> Из интервью с А. И.Тепляковым.
- <sup>3</sup> Из интервью с А. И. Тепляковым

#### \_\_\_\_\_**Л**ИТЕРАТУРА

- 1. Волошинов А. Математика и искусство. М.: Просвещение, 2000. 399с.
- 2. Галеев Б. Проблемы синестезии в искусстве // Симпозиум «Проблемы художественного восприятия»: сб. тезисов. Л.: АН СССР, 1968. С. 23–25.
- 3. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: НГК (академия)
- им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
- $4.\, \textit{Лосев}$  А. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–603.
- 5. Лосева С. Возрастные и структурные особенности музыкальной одаренности учащихся и ее развитие в процессе вокально-хоровой деятельности: дисс. ... канд. психол. наук. Иркутск, 2011. 149 с.

## • REFERENCES .....

- 1. Voloshinov A. Matematika i iskusstvo [Mathematics and art]. Moscow: Prosveshchenie. 2000. 399 p.
- 2. *Galeev B. M.* Problemy sinestezii v iskusstve [Problems of synesthesia in art] // Simpozium «Problemy hudozhestvennogo vospriyatiya»
- [Symposium "Problems of artistic perception"]. Leningrad: Academy of Sciences of the USSR. 1968. P. 23–25.
- 3. *Kolyadenko N. P.* Sinestetichnost' muzykal'nohudozhestvennogo soznaniya (namaterialeiskusstva XX veka) [Synesteticity of the musical-artistic

consciousness (on the basis of the art of the twentieth century)]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory, 2005. 392 p.

4. *Losev A.* Muzyka kak predmet logiki // Forma. Stil. Vyrazheniye [Music as a subject of logic // Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl, 1995. P. 405–603.

5. Loseva S. Vozrastnyye i strukturnyye osobennosti muzykalnoy odarennosti uchashchikhsya i eye razvitiye v protsesse vokalno-khorovoy deyatelnosti [Age and structural features of musical talents of students and its development in the process of vocal and choral activity]: PhD thesis. Irkutsk. 2011. 149 p.

# ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. ТЕПЛЯКОВА: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Рассмотрение проблемы основывается на анализе многообразных данных, посвящённых описанию научного познания синестетической модели интеграции психических процессов в структуре музыкальной одарённости А. И. Теплякова. Анализируется синестетическая интерпретация творчества А. И. Теплякова и особенности трактовки феномена его творчества. Эстетические и этические ценности творчества А. И. Теплякова описываются как основа музыкального, духовного, творческого и интеллектуального развития человека. Представлены исследования синестетической модели интеграции психических процессов в структуре музыкальной одарённости А. И. Теплякова, проявляющихся на темброво-фоническом, интонационно-драматургическом, структурно-композиционном уровнях музыкальных текстов. Первый темброво-фонический уровень взаимосвязан с компонентом структуры музыкальной одарённости - креативностью. Второй композиционно-тематический уровень взаимосвязан с интеллектуальным структурным компонентом музыкальной одарённости и включает в себя конструктивно-логические структуры. Третий интонационно-драматический уровень взаимосвязан со структурными компонентами музыкальной одарённости музыкальностью и духовностью. Для взаимосвязи интонационно-драматургического уровня и составляющих структуры музыкальной одарённости (духовности и музыкальности) в процессе интеграции синестетичности психологического процесса ценными и первостепенными являются синестезии ассоциативного происхождения. Эстетические и этические ценности творчества А. И. Теплякова описываются как основа музыкального, духовного, творческого и интеллектуального развития человека. Представлены исследования синестетической модели интеграции психических процессов в структуре музыкальной одарённости А. И. Теплякова – темброво-фонический, интонационно-драматургический, структурно-композиционный уровней.

Ключевые слова: А. И. Тепляков, вокальные произведения, синестезия, музыкальная одарённость, музыкальность, духовность, креативность, интеллект.

# VOCAL CREATIVE WORK BY A. TEPLYAKOV: SYNESTHETIC ASPECT OF RESEARCH

Consideration of the problem is based on the analysis of diverse data devoted to the description of the scientific knowledge of the synesthetic model of the integration of mental processes in the structure of A. I. Teplyakov's musical talent. The synesthetic interpretation of the works of A. I. Teplyakov and the features of the interpretation of the phenomenon of his creativity are analyzed. The aesthetic and ethical values of A. I. Teplyakov's creative work are described as the basis of a person's musical, spiritual, creative, and intellectual development. The

studies of the synesthetic model of the integration of mental processes in the structure of musical talent of A. I. Teplyakov, which are manifested at the timbre-phonic, intonation-dramatic, structural-compositional levels of musical texts, are presented. The first timbre-level is interconnected with the component of the structure of musical talent – creativity. The second compositional thematic level is interconnected with the intellectual structural component of musical talent and includes constructive and logical structures. The third

# Творчество композиторов XX-XXI веков

intonational-dramatic level is interconnected with the structural components of musical talent by musicality and spirituality. For the interconnection of the intonational-dramatic level and components of the structure of musical talent (spirituality and musicality) in the process of integrating the synesthetic character of the psychological process, synesthesias of associative origin are valuable and paramount. The aesthetic and ethical values of A. I. Teplyakov's creativity are described as the basis of a

person's musical, spiritual, creative, and intellectual development. The research of the synesthetic model of the integration of mental processes in the structure of musical talent of A. I. Teplyakov – timbre-phonic, intonational-dramaturgical, structural-compositional levels are presented.

*Keywords*: A. I. Teplyakov, vocal works, synesthesia, musical talent, musicality, spirituality, creativity, intellect.

#### Лосева Светлана Николаевна

кандидат психологических наук, доцент кафедры музыкального образования Иркутский государственный университет Россия, 664000, Иркутск e-mail: loseva@bk.ru

#### Svetlana N. Loseva

PhD in Psychology, Associate Professor at the Department of music education Irkutsk State University Russia, 664000, Irkutsk e-mail: loseva@bk.ru

#### Монина Любовь Анатольевна

доцент кафедры музыкального образования Иркутский государственный университет *Россия*, 664000, Иркутск *e-mail*: muzobr01@mail.ru

## Lyubov A. Monina

Associate Professor at the Department of music education Irkutsk state university Russia, 664000, Irkutsk e-mail: muzobr01@mail.ru



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



DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12013

## И. А. СМАГИНА

ГБУК «Волгоградская филармония»

# СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР В ЦАРИЦЫНЕ – СТАЛИНГРАДЕ

Гория российских симфонических оркестров, будучи тесно связанной с культурными традициями регионов, в которых они появлялись и осуществляли свою творческую деятельность, складывалась по-разному. В конце XVIII – первых десятилетиях XIX века широкое распространение получили оркестры крепостных и общедоступных театров. Известно также о возникновении отдельных городских оркестров под патронатом губернаторов. К примеру, подобный оркестр функционировал в Тамбове в период губернаторства Г. Р. Державина в 1786–1788 годах<sup>1</sup>.

Благодатной средой для активного роста российских оркестров стали различного рода общественные объединения – кружки, союзы, общества любителей музыки, широко распространившиеся в XIX веке как в обеих столицах империи, так и в провинции. К примеру, на рубеже 80-х – 90-х годов в Екатеринбурге существовали три оркестра – Общественного собрания, театральный и городского музыкального кружка [5]. Особое явление в этом ряду – Санкт-Петербургское филармоническое общество, созданное в 1802 году как объединение музыкантов-профессионалов (его действительными членами могли быть только артисты оркестров императорских театров).

Мощным импульсом к активному развитию оркестровых коллективов стало учреждение в 1859 году Русского Музыкального общества

и возникновение сети учебных заведений при нем – музыкальных классов, затем училищ. Появляющиеся в них ученические оркестры, включавшие также преподавателей, нередко имели высокий уровень исполнительской культуры. Так, в марте 1897 года (всего лишь через полгода после открытия музыкальных классов при отделении ИРМО в Ростове-на-Дону) их директором М. Л. Пресманом был организован первый симфонический концерт [3, с. 20].

Опираясь на обширный свод данных, которыми располагает современное музыкальное краеведение, включая приведённую выше информацию из истории симфонических оркестров, появившихся на Урале, Юге и в Центральной России, отметим, что в большинстве российских губерний к концу XIX века существовали оркестры и в той или иной мере были сформированы традиции оркестровой культуры.

В отличие от них в провинциальном Царицыне, уездном городе, входящем в XIX веке в состав Саратовской губернии и развивавшемся на протяжении трёх столетий своей истории (основан в 1589 году) как торговый, купеческий город, наблюдается иная ситуация. Первые упоминания о концертах с участием оркестра появляются в царицынской прессе лишь в 1900-х годах. При этом трудно установить, о каком оркестре идет речь (струнном, камерном или собственно симфоническом).

Точно зафиксирована дата первого концерта с участием симфонического оркестра: он состоялся 27 апреля 1910 года в зале мужской Александровской гимназии. В концерте, наряду с инструментальными и вокальными сочинениями разных авторов, музыкантами (членами царицынского кружка любителей музыки) были исполнены две первые части Пятой симфонии Бетховена<sup>2</sup>. Дирижировал оркестром А. В. Лапшин (активный член упомянутого кружка, один из первых директоров Царицынского отделения ИРМО, потомственный почётный гражданин города, сын и наследник одного из богатейших купцов-миллионеров Царицына).

В дальнейшем упоминаются лишь немногие выступления оркестра царицынских музыкальных классов, судьба которого завершается в 1917 году. Попытки создания нового симфонического оркестра имеют место в послереволюционные годы. Губернский комитет партии большевиков – РКП (б) уполномочил действующую в Царицыне культурно-просветительскую комиссию создать симфонический коллектив из имеющихся в городе музыкантов (студентов и преподавателей музыкального училища), дополнив их небольшую численность приглашёнными исполнителями (из военных оркестров уезда и других городов). В качестве дирижера в Царицын из Петрограда был приглашён Арнольд Маргулян<sup>3</sup>.

В период «белой интервенции» в Царицыне (захвата города армиями генерала Краснова и барона Врангеля, 1918–1920) следы пролетарского симфонического оркестра теряются. По окончании гражданской войны – уже в начале 1920-х годов был создан и изредка выступал оркестр музыкального техникума (сегодня его бы назвали учебным оркестром). Известен, в частности, большой концерт, посвящённый Бетховену. Он состоялся на сцене концертного зала техникума в 1923 году [1, с. 82]. Сохранились отдельные отзывы о его выступлениях. К примеру: «Репертуар концертов музтехникума упадочен и минорен. Грустные мелодии Мендельсона и Массне организуют слушателей на упадочнический лад, ничего, кроме тоски, им не давая. Педагоги музтехникума не захотели показать в музыке тракторостроевских темпов...» [там же].

Новую – «сталинградскую» главу в истории оркестра (в 1925 году Царицын был переименован) открывают 1930-е годы, когда в городе появляются два театральных оркестра: в театре музыкальной комедии – в 1932 году и Театре юного зрителя в 1933 году.

Но как самостоятельная творческая единица симфонический оркестр появляется в Сталинграде в 1935 году – в период руководства краем

первого секретаря Сталинградского крайкома ВКП (б) Иосифа (Юозаса) Михайловича Варейкиса<sup>4</sup>. Время его руководства краем и отраслью, чрезвычайно короткое с точки зрения исторического процесса – неполных два года, на наш взгляд, можно считать периодом подлинной «культурной революции». Для этих лет, ставших важнейшей вехой в культурном строительстве края, характерно бурное развитие отрасли. В 1935–1936 годах в Сталинграде появляется целый ряд профессиональных учреждений и творческих коллективов: филармония и хоровая капелла, союз художников Сталинграда, Дом народного творчества.

Историю сталинградского оркестра, связанную с известнейшими именами в истории советского и мирового симфонического дирижирования, открывает прекрасное начало, а завершает печальный конец.

У его истоков стоял видный музыкант, один из основоположников советской дирижёрской школы – Лео Морицевич Гинзбург<sup>5</sup>, который в 1935 году приехал в Сталинград. В период создания оркестра, выступая на радио, он сказал о том, что в плане музыкальной культуры город представляет собой «неподнятую целину» [7, с. 4] и отметил «твердое решение партийных органов иметь в Сталинграде симфонический оркестр» [там же].

По совету Гинзбурга в город был приглашён знаменитый уже в то время австрийский дирижёр Курт Адлер<sup>6</sup>, работавший до того в Вене, Праге, Берлине, Киеве. Сохранилось его высказывание: «Я хочу создать полноценный симфонический оркестр с образцовой творческой атмосферой» [1, с. 114]. В качестве второго дирижёра из Москвы пригласили молодого, но уже опытного и известного в стране музыканта Гавриила Яковлевича Юдина<sup>7</sup> (работал в сталинградском оркестре до 1937 года). Директором оркестра был назначен Н. А. Таллер.

В первом составе оркестра было 48 музыкантов, которые приехали в Сталинград из Москвы, Ленинграда, Саратова [6, с. 4]. К открытию первого симфонического сезона (состоялось в ноябре 1935 года) были подготовлены монументальное полотно Шестой симфонии П. И. Чайковского и увертюра к опере Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Известен ряд программ, исполненных оркестром в первом сезоне: они включали лучшие произведения русской и зарубежной классической музыки. Так, в одной из них прозвучали увертюра к опере К. М. Вебера «Оберон», Первая симфония Л. Бетховена и Концерт для фортепи-

ано с оркестром f-moll  $\Phi$ . Шопена, солировал Лев Оборин.

Подробная информация о текущем и планируемом репертуаре симфонического оркестра публиковалась в прессе. К примеру, в начале декабря 1935 года в прессе сообщалось, что число симфонических концертов, проводимых в помещении Дома Красной Армии, составляет до восьми в месяц, увеличен состав музыкантов оркестра – до 60 человек. В репертуаре – 3-я, 4-я и 5-я симфонии Л. Бетховена, 4-я симфония П. И. Чайковского, 2-я симфония и «Половецкие пляски» А. П. Бородина, оркестровая сюита «Шехеразада» и увертюра к опере «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова. В концертах планировалось участие приглашённых солистов Государственного академического Большого театра Союза ССР (ГАБТ): И. Козловского, С. Лемешева, М. Максаковой и пианиста Гр. Гинзбурга [4, c. 4].

Второй сезон симфонического оркестра (1936–1937 годы) должен был проходить под девизом «борьбы с провинциализмом», о чём заявил К. Адлер перед его началом [1, с. 115]. В концертные программы нового сезона были включены произведения И. Брамса, Б. Сметаны, М. И. Глинки, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Г. Берлиоза [2, с. 4]

Из объявлений в прессе узнаем о совместных концертах оркестра с приглашёнными артистами из Москвы: в 1936 году – со скрипачом-виртуозом, лауреатом международного конкурса в Варшаве Бусей Гольдштейном, солистом Большого театра Д. Бадридзе (тенор), в 1937 году – с пианистом Г. Эдельманом; солисткой ГАБТ, заслуженной артисткой республики Е. Катульской. Но в разгар второго концертного сезона К. Адлер уехал из Сталинграда за границу и больше никогда не возвращался в СССР. Примечательно, что в конце жизни на вопрос «Что Вы считаете своим выдающимся успехом?» он ответил: «Избежав Гитлера, я основал и дирижировал первым симфоническим оркестром Сталинграда»<sup>8</sup>.

Не обнаружив каких-либо документальных свидетельств об обстоятельствах, побудивших музыканта к отъезду, мы можем только предполагать о них. Поэтому одной из причин, как представляется, стал отъезд из Сталинграда руководителя края И. М. Варейкиса, всемерно поддержавшего инициативу создания оркестра. Другими причинами, возможно, стали отсутствие собственной репетиционной базы и концертного зала. Репетиции оркестра проходили в здании бывшей немецкой кирхи, а выступления – на сцене драматического театра и ТЮЗа, в городском саду. Волгоградский краевед Г. Н. Ан-

дрианова пишет в этой связи: «отсутствие широкого общественного мнения, плохая реклама, недостаточно воспитанный вкус большинства населения – всё это сказывалось на судьбе оркестра» [1, с. 115].

В 1937 году главным дирижёром Сталинградского симфонического оркестра стал Бруно Исидорович Берман<sup>9</sup>, незадолго до того – в 1935 году основавший симфонический оркестр в Ростове-на-Дону.

Под управлением Б. Бермана оркестр выступал со многими замечательными отечественными музыкантами: пианистами Я. Заком, П. Серебряковым (1939); струнным квартетом имени А. К. Глазунова. В 1939 году с участием оркестра была поставлена опера Ж. Бизе «Кармен» в концертном исполнении (заглавную партию исполнила солистка филармонии Е. И. Родионова). Помимо русской и зарубежной классики, оркестр имел в своем репертуаре произведения современных советских композиторов: Д. Д. Шостаковича, Р. М. Глиэра, И. И. Дзержинского.

Но творческая деятельность Сталинградского симфонического оркестра в целом не находила должного понимания у широких слоёв публики, в составе которой преобладали рабочие заводов и фабрик, создававшие промышленную базу города, и осенью 1940 года он как самостоятельная творческая единица был ликвидирован. Большая часть музыкантов уехала в Ростов, где влилась в успешный симфонический оркестр, которым руководил дирижёр Марк Паверман. Известно о большом успехе у сталинградского слушателя Ростовского симфонического (объединённого) оркестра, приехавшего накануне войны в Сталинград с концертной программой, в которую вошли Первый фортепианный концерт и Итальянское каприччио П. И. Чайковского. Партию фортепиано исполнил пианист Григорий Гинзбург.

Следующая попытка создания в Сталинграде симфонического оркестра была предпринята после войны – в 1947 году. Главным дирижёром оркестра стал С. Н. Халаджиев, в то время возглавлявший оркестр театра музыкальной комедии. Известно о некоторых произведениях, звучавших в концертных программах нового коллектива: увертюра П. И. Чайковского «1812 год», отрывки из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, сопровождаемые комментариями лектора-музыковеда.

Но и эта попытка осталась лишь кратким эпизодом в истории музыкальной культуры Сталинграда, получившим продолжение лишь спустя полтора десятка лет – в 1960-е годы, когда в Волгоградском театре музыкальной комедии

вновь появился симфонический оркестр. Он выступал под управлением главного дирижёра театра Д. Д. Пекарского. Наряду с симфоническими концертами в Волгограде, оркестр, в составе которого было семьдесят музыкантов, выезжал на гастроли и имел высокие отзывы о своих замечательных программах. Но как самостоятельный коллектив театральный симфонический оркестр не состоялся и спустя некоторое время прекратил свое существование.

Ситуация в музыкальной жизни Волгограда кардинально изменилась в 1987 году, когда по решению областных властей для создания симфонического оркестра в Волгоград из Петербурга был приглашён известный российский дирижёр, признанный мастер дирижёрского искусства Эдуард Афанасьевич Серов, который руководил коллективом без малого три десятилетия (1987–2016)<sup>10</sup>.

Подводя итоги сказанному, подчеркнём, что само появление симфонического оркестра в Царицыне и Сталинграде, а также трудности и проблемы в его творческой деятельности в рассматриваемые периоды были связаны со спецификой социокультурного развития города и многими драматическими событиями его исторического пути. Тем не менее, поистине замечательное царицынское и сталинградское прошлое симфонической музыки Волгограда, заметим, малоизвестное даже профессиональным музыкантам нашего города, требует высокой оценки и дальнейшего серьёзного изучения.

## ———— RNНАРЭМИЧП **«———**

<sup>1</sup>Подробнее: URL: http://www.tambovwolf.ru/historicalexcursus/historicalexcursus02.html (Дата обращения: 22.04. 2019).

- <sup>2</sup> Информация дана в газете «Царицынский вестник» от 27 апреля 1910 года, № 3415 (без авторства). Библиотека Государственного архива Волгоградской области.
- <sup>3</sup> Арнольд Эвадьевич Маргулян (1879–1950) дирижёр, народный артист РСФСР, один из видных представителей советского дирижёрского искусства. До 1917 года работал как директор оперных трупп на Урале (в Перми, Екатеринбурге), Украине (Харькове, Киеве), в Одессе и Тбилиси. В 1912–1922 годах дирижёр Театра музыкальной драмы и Народного дома в Петрограде. Долгие годы работал в Екатеринбурге: в 1922–1924 годах дирижёр, в 1937–1947 годах главный дирижёр и художественный руководитель Свердловского академического театра оперы и балета имени А.В. Луначарского; с 1942 года профессор Свердловской консерватории имени М. П. Мусоргского.
- <sup>4</sup> И. М. Варейкис (1894–1939) революционер-большевик (с 1913 года), партийный деятель. Руководил Сталинградским краем с 20.03.1935 по 22.12.1936 года, в 1937 году был переведен из Сталинграда на Дальний Восток. Известно о его увлечении музыкой, искусством живописи (брал уроки у В. Поленова). В 1938 году И. М. Варейкис был арестован и в 1939 расстрелян.
- <sup>5</sup> Л. М. Гинзбург (1901–1979), советский дирижёр, пианист, теоретик музыки, педагог, профессор, ученик выдающегося русского дирижёра Н. С. Голованова; стажировался у знаменитого немецкого дирижёра-симфониста О. Клемперера (1929–1931). Около полувека (с 1930 до

- 1979) преподавал в Московской консерватории, с 1939 года профессор МГК. Среди его учеников видные представители советской школы симфонического дирижирования: народные артисты СССР В. Дударова, К. Иванов, Д. Китаенко, В. Федосеев, народные артисты России П. Коган, А. Лазарев.
- <sup>6</sup> Курт Адлер (1907–1977) известный австрийский дирижёр-симфонист, хормейстер и пианист. После окончания Венского университета (1927), где он учился у Гвидо Адлера (теория музыки), Эриха Клайбера (дирижирование), Адлер работал в должности капельмейстера в одном из венских театров, дирижировал фестивальными программами в Зальцбурге (1925-1928), постановками в Берлинской государственной опере (1928–1929), организовал студенческий симфонический оркестр Пражской академии музыки, работал в Немецкой опере Праги (1929– 1932). С приходом к власти нацистов в 1933 году эмигрировал в СССР. Работал в Киевской опере, руководил симфоническим оркестром Киевской консерватории (1934–1935). В 1936 году возглавил Сталинградский симфонический оркестр (руководил до середины 1937 года). В 1938 году переехал в США; работал в оперных театрах Чикаго, Сан-Франциско, Нью-Иорка (хормейстер и дирижёр Метрополитен-Опера с 1943 по 1973). URL: http://facecollection.ru/people/kurt-adler (Дата обращения: 22.04. 2016).

<sup>7</sup> Г.Я. Юдин (1905–1991), известный советский дирижёр, композитор и педагог; двоюродный брат пианистки Марии Юдиной. Главный дирижёр филармонических оркестров Архангельска, Горького, Кишинёва; работал в оперных театрах

Москвы, Перми, Уфы, Самары – посвятил дирижёрскому искусству свыше 60 лет жизни.

<sup>8</sup> URL: http://ru.knowledgr.com/09730022 (Дата обращения: 22.04. 2016).

<sup>9</sup> Б.И. Берман (1898 – после 1958), скрипач, альтист, дирижёр-симфонист. Выпускник музыкального училища при Ростовском-на-Дону Императорском русском музыкальном обществе по классу скрипки (1916), Московской консерватории по теории музыки (ученик М. Ф. Гнесина, 1921). Помимо создания Ростовского симфонического оркестра, Б. И. Берман стоял у истоков возникновения симфонических ор-

кестров в Воронеже, Куйбышеве, Барнауле.

<sup>10</sup> Э. А. Серов (1937–2016), народный артист РФ, ассистент Е. Мравинского (1962–1968), лауреат первого Международного конкурса дирижеров, проводимого Фондом Г. фон Караяна (Западный Берлин, 1969); первый главный дирижёр симфонического оркестра Ульяновской филармонии (1968–1977), художественный руководитель и дирижёр Ленинградского камерного оркестра старинной и современной музыки (1974–1985). Симфонический оркестр Волгограда возглавлял с 1987 по 2016 год.

# *Л*ИТЕРАТУРА

- 1. Андрианова  $\Gamma$ . Это было в нашей истории. Волгоград: Панорама, 2013. 336 с.
- 2. Глинский [без инициалов] Симфонический оркестр и его возможности // Сталинградская правда, 1936, 16 ноября. Библиотека Государственного архива Волгоградской области.
- 3. Коккезова А. Музыкально-общественная деятельность М. Л. Пресмана и её роль в развитии музыкальной культуры Ростова-на-Дону в конце XIX начале XX века. Автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов на/Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. 34 с.
- 4. Музыкальный сезон в разгаре [автор указан как Вл. П–в] // Сталинградская правда, 1935,

- 3 декабря. Библиотека Государственного архива Волгоградской области.
- 5. Никитина Н., Шабалина Л. Из истории становления симфонических сезонов в Екатеринбурге Свердловске (1880–1930). URL:http://www.elib.uraic.ru>bitstream/123456789/1119/1/ch-upin...(Дата обращения: 27.03.2019)
- 6. Симфонический оркестр существует // Сталинградская правда, 1935, 22 сентября. Библиотека Государственного архива Волгоградской области.
- 7. Сталинграду первоклассный симфонический оркестр // Сталинградская правда, 1935, 21 апреля. Библиотека Государственного архива Волгоградской области.

#### REFERENCES

- 1. *Andrianova G.* Eto bylo v nashej istorii [It was in our history]. Volgograd: Panorama, 2013. 336 p.
- 2. Glinskij [without name] Simfonicheskij orkestr i ego voz-mozhnosti [Symphony Orchestra and its possibilities] // Stalingradskaya pravda, 1936, 16 November. Biblioteka Gosudarstvennogo arhiva Volgogradskoj oblasti [The Library of the State Archive of the Volgograd region].
- 3. *Kokkezova A.* Muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost' M. L. Presmana i eyo rol' v razvitii muzykal'noj kul'tury Rostova-na-Donu v konce XIX nachale HH veka [Musical and social activities of M. L. Presman and its role in the development of the musical culture of Rostov-on-Don in the late XIX early XX centuries]: Synopsis for PhD. Rostov-on-Don: Rachaninov Rostov State Conservatory PH, 2017. 34 p.
- 4. Muzykal'nyj sezon v razgare [author listed as Vl. P-in] [The musical season is in full swing] // Stalingradskaya pravda, 1935, 3 December. Biblioteka Gosudarstvennogo arhiva Volgogradskoj

oblasti [The Library of the State Archive of the Volgograd region].

- 5. Nikitina N., Shabalina L. Iz istorii stanovleniya simfonicheskih sezonov v Ekaterinburge Sverdlovske (1880–1930) [From the history of the formation of symphonic seasons in Yekaterinburg Sverdlovsk (1880–1930)]. URL: http://www.elib.uraic.ru/bitstream/123456789/1119/1/chupin
- 6. Simfonicheskij orkestr sushchestvuet [Symphony orchestra exists] // Stalingradskaya pravda, 1935, 22 September. Biblioteka Gosudarstvennogo arhiva Volgogradskoj oblasti [The Library of the State Archive of the Volgograd region].
- 7. Stalingradu pervoklassnyj simfonicheskij orkestr [First-class symphony orchestra to Stalingrad] // Stalingradskaya pravda, 1935, 21 April. Biblioteka Gosudarstvennogo arhiva Volgogradskoj oblasti [The Library of the State Archive of the Volgograd region].

# СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР В ЦАРИЦЫНЕ – СТАЛИНГРАДЕ

Настоящая статья освещает вопрос о становлении и основных этапах развития оркестровых традиций в Царицыне – Сталинграде (1910–1961). Автором представлено несколько попыток создания стационарного симфонического оркестра в Царицыне (1910, 1918); Сталинграде (1935–1940, 1947). Их рассмотрение дано в сравнении с общим ходом формирования российских оркестров (на отдельных примерах из истории музыкальной культуры Тамбова, Екатеринбурга, Ростова-на-Дону), а также с учетом особенностей историко-культурного пути Царицына – Сталинграда.

Характеризуя проблемы и трудности, препятствующие появлению стационарного симфонического оркестра в уездном Царицыне и краевой столице Сталинграде, автор выделяет рольличностей, так или иначе связанных с его творческой деятельностью: в частности, просвещённого любителя музыки А. В. Лапшина и А. Э. Маргуляна (царицынский период), И. М. Варейкиса, Л. М. Гинзбурга, К. Адлера, Г. Я. Юдина, Б. И. Бермана (сталинградский период).

Ключевые слова: симфонический оркестр Царицына – Сталинграда, А. Лапшин, А. Маргулян, Л. Гинзбург, К. Мазур, Г. Юдин, Б. Берман.

# SYMPHONY ORCHESTRA IN TSARITSYN – STALINGRAD

This article covers the formation of the main stages of the development of orchestral traditions in Tsaritsyn - Stalingrad (1910–1961). The author presents several attempts to create a stationary symphony orchestra in Tsaritsyn (1910, 1918); Stalingrad (1935–1940, 1947). Their consideration is given in comparison with the general course of the formation of Russian orchestras (with some examples from the history of musical culture of Tambov, Yekaterinburg, Rostov-on-Don), as well as taking into account the peculiarities of the historical and cultural path of Tsaritsyn - Stalingrad.

Describing the problems and difficulties that impede the appearance of a stationary symphony orchestra in Tsaritsyn district and the regional capital of Stalingrad, the author identifies the role of personalities in one way or another connected with his creative activity: in particular, the educated music lover A. V. Lapshin and A. E. Margulyan (Tsaritsyn period), I. M. Vareikis, L. M. Ginzburg, K. Adler, G. Y. Yudina, B. I. Berman (Stalingrad period).

*Keywords*: Tsaritsyn-Stalingrad Symphony Orchestra, A. Lapshin, A. Margulyan, L. Ginzburg, K. Mazur, G. Yudin, B. Berman.

## Смагина Ирина Александровна

главный специалист отдела творческого планирования Волгоградская государственная филармония

Россия, 400131, Волгоград e-mail: ismagina34@gmail.com

#### Irina A. Smagina

Chief Executive of the Creative Planning Department Volgograd State Philharmonic Society

Russia, 400131, Volgograd e-mail: ismagina34@gmail.com