16+

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2019’4 (37)

В НОМЕРЕ:

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Подписной индекс 79315 в Объединенном каталоге «Пресса России»

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 –
Андрущенко Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент
Ответственный секретарь, технический редактор –
Наянова Влада Евгеньевна
Редактор-переводчик – Шорникова Александра Владимировна

Члены редакционной коллегии:
И. П. Дабаева, д-р иск., проф. (Россия)
А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)
Е. В. Кисеева, д-р иск., проф. (Россия)
Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)
Е. Е. Полоцкая, 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)
Л. Атлас, PhD (in Musicology), проф. (Великобритания)
Н. Ганул, канд. иск., доц. (Беларусь)
В. Гуменная, канд. иск., проф. (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., проф. (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 28.12.2019. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 15,5. Тираж 500.
Отпечатано в типографии ИП Зубков О. П., г. Ростов-на-Дону, ул. Лучевая, 12

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

2019'4 (37)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the journal has been published quarterly
ISSN 2076-4766
Founder and publisher:
Rachmaninov Rostov State Conservatory
The journal is registered with Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor)
Registration Certificate: СМИ ПИ № ФС 77 - 62392 (14.07.2015)

Academic Supervisor of the project – Alexandra Krylova, Dr. Sci (Culturology), PhD (Art), Professor
Editor-in-chief – Elena Andrushchenko, PhD (Art)
Technical Editor – Vlada Nayanova
Editor and Translator – Alexandra Shornikova

Members of the Editorial Board:
Dr. Irina Dabayeva (Russia)
Dr. Andrey Denisov (Russia)
Dr. Elena Kiseeva (Russia)
Dr. Tatyana Naumenko (Russia)
Dr. Elena Polotskaya (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. 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:

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

IN ALLIANCE WITH THE WORD

PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

PERFORMING ART

MUSIC EDUCATION

Subscription number in the Unified Catalogue «Russian Press» 79315

The subscription is available at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Пигулевский В., Мирская Л. Пение сирен: авангард на грани символического.....5
Pigulevskij V., Mirskaya L. The sirens' song: the avant-garde on the verge of the symbolic

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ
IN ALLIANCE WITH THE WORD

Ван Пэй Образный мир литературных сочинений Р. Шумана.....12
Wang Pei Literary world of R. Schumann

Бекетова Н. «Мы ленивы и нелюбопытны…»: обращаясь к Записной книжке С. В. Рахманинова.....18
Beketova N. «We are lazy and incurious…»: referring to Rachmaninov's Notebook

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

Шорникова А. Художественное и документальное в современном музыкальном театре (на примере творчества Джона Адамса и Стива Райха).....26
Shornikova A. Artistic and documentary practices in contemporary music theatre (On the example of John Adams and Steve Reich`s works)

Кисеева Е., Кисеев В. Традиции музыкального авангарда в оперном творчестве современных американских композиторов.....34
Kiseeva E., Kiseev V. Avant-garde traditions in the operatic creativity by modern american composers

Крылова А. Радиоопера сегодня: отрицая смерть жанра.....42
Krylova A. Radio opera today: denying death of the genre

Андрущенко Е. «Школа рока» Э. Ллойда-Уэббера: к проблеме взаимодействий «рок-оперности» и «мюзикальности» в современном легкожанровом музыкальном театре.....48
Andrushchenko E. «School of Rock» by A. Lloyd Webber: towards the problem of interactions between «rock-operality» and «musicality» in the contemporary light-genre music theatre

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX-XXI ВЕКОВ
TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

Чистяков Р. Опера Азона Фаттаха «Джамиля»: по сохранившимся фрагментам партитуры.....54
Chistyakov R. Azon Fattah's opera "Jamila": on the preserved fragments of the score

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Лобзакова Е. Трансмиссия древнерусского распева в отечественной музыкальной культуре: методология исследования проблемы.....65
Lobzakova E. Transmission of ancient russian chant in domestic musical culture: research methodology issue

Дабаева И. Жанр причастного стиха в творчестве русских композиторов XIX– начала XX века.....71
Dabaeva I. Genre of communion anthem in the works of russian composers of the 19th – beginning 20th century

Немкова О. Плач Пресвятой Богородицы: современные музыкальные жанрово-стилевые прочтения древнего апокрифа.....77
Nemkova O. The Blessed Virgin's Lament: modern musical genre-style interpretations of the ancient apocrypha

Чувилкин В. О сущности понятия «джазовая фуга».....85
Chuvilkin V. About the essence of the concept of «jazz fugue»

Тараева Г. Компьютерная музыка и теоретические проблемы музыкального языка.....92
Taraeva G. Computer music and theoretical problems of the musical language

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Алимова Э. Генезис и «пластовая» специфика феномена «вокально-инструментальный ансамбль».....99
Alimova E. Genesis and "stratum" specific of the "vocal instrumental ensemble" phenomenon

Леонов В., Палкина И. Судьба вундеркинда: Терезина Туа.....106
Leonov V., Palkina I. A child prodigy's fate: Terezina Tua

Муединов Д. Нетрадиционная техника звукоизвлечения при игре на трубе и ее препарированных видах.....112
Muedinov D. Off-centre sound producing techniques on the trumpet and its prepared types

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Зарицкий В. Понятие исполнительской культуры и ее развитие в процессе индивидуальных и оркестровых занятий.....118
Zaritskiy V. The concept of executive culture and its development in the process of individual and orchestra lessons

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

УДК 7.038.6 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14001

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ, Л. А. МИРСКАЯ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Южно-Российский гуманитарный институт

ПЕНИЕ СИРЕН: АВАНГАРД НА ГРАНИ СИМВОЛИЧЕСКОГО

Современные поиски авангарда – это стремление за границу символической реальности. В ситуации постмодерна культура трактуется как текст, то есть наслоения образов, знаков, банальностей, клише, сигналов, кодов, которые фальсифицируют реальность. Человек втянут в отношения купли-продажи, в обмен знаками и символическое потребление. Поэтому авангард ищет путь к подлинной реальности и аутентичному человеку. Эксперименты с объектами начались в искусстве дада. Однако движение к самим вещам осталось манипуляцией знаками. Граница символического – это касание тела человека и плоти мира. Тело человека сплошь покрыто знаками. Его допредикативное бытие обнаруживается в телесных практиках благодаря голосу, возможности «видеть как», а не «видеть что». Голос – это живое настоящее, телесное обнаружение трансцендентальной жизни, а феномен – речь, пение, письмо; голос – сущностная связь между logos и phone. Перформансы, инсталляции и эксперименты с человеческой телесностью направлены на разрыв символического. Тренды феминизма и постгуманизма демонстрируют интерес к естественным звукам, шуму, крику, болезни, страданиям, смерти, табуированной пище, грязи, мусору, нечистотам, миазмам, крови, экстазам и перверсиям. На грани сопряжения субъективности тела и материального мира авангард обнаруживает новые смыслы.

Ключевые слова: авангард, голос, феномен, звук, символ, знак, смысл, ирония, тело.

Для цитирования: Пигулевский В. О., Мирская Л. А. Пение сирен: авангард на грани символического // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 5–11.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14001

V. PIGULEVSKIJ, L. MIRSKAYA
Rachmaninov Rostov State Conservatory
South-Russian Humanitarian Institute

THE SIRENS' SONG: THE AVANT-GARDE ON THE VERGE OF THE SYMBOLIC

The modern search for the avant-garde is a pursuit beyond the symbolic reality. In the postmodern situation culture is interpreted as a text, that is, layers of images, signs, platitudes, clichés, signals, codes falsifying the reality. The man is drawn into the relation of sale, into an exchange of signs, and into a symbolic consumption. Therefore, the avant-garde is looking for a way to the true reality and an authentic man. Experiments with objects began in the art of Dada. However, the movement to the things themselves remained a manipulation of signs. The boundary of the symbolic is a touch of the human body and the flesh of the world. The human body is completely covered with signs. His pre-predicative existence is found in bodily

practices thanks to the voice and the ability to «see how» rather than to «see what». The voice is the living present, a bodily discovery of a transcendental life, and the phenomenon is speech, singing, writing. The voice represents an essential connection between «logos» and «phone». Performances, installations and experiments with human corporeality are aimed at breaking the symbolic. Trends of feminism and posthumanism show interest in natural sounds, noise, scream, disease, suffering, death, taboo food, dirt, garbage, sewage, miasma, blood, ecstasy and perversions. The avant-garde discovers new meanings on the verge of pairing the subjectivity of the body and the material world.

Key words: avant-garde, voice, phenomenon, sound, symbol, sign, meaning, irony, body.

For citation: Pigulevskij V., Mirskaya L. The sirens' song: the avant-garde on the verge of the symbolic // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. PP. 5–11.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14001

Странное плавание, но к какой цели?
Морис Бланшо

Все происходит таким образом,
как если бы внезапно становился слышимым другой
голос, говорящий свою собственную правду,
перефразирующий общие места.
Альгидрас Греймас

Чем больше поток избыточной информации в современной культуре, тем яснее становится стремление авангарда заглянуть за грань символического. Проблема десимволизации объекта была поставлена еще коллажами и *ready-mades* дада в начале XX века, но обострилась она в условиях информационного общества в тренде феминизма на рубеже XX–XXI веков. Причиной стала массовая культура, которая создала знаки сексизма из фрагментов женского тела, а красота идеальной женщины превратилась в фетиш, став формой капитала, ибо главным в эротическом манекене становится функция обмена, меновой знак [1, с. 172–174]. Потребность увидеть человека в его подлинном, телесном бытии, инкрустированном в плоть мира, стала направлять одну из практик авангарда. В феминизме возникла попытка показать женское тело само по себе, как живое, страдающее, страстное, лишенное гламура и культурной косметики. Задачей данной статьи является анализ способов десимволизации реальности в искусстве, которые позволяют обнажить телесную жизнь человека, субъективность тела в его сопряженности с миром.

Весь мир есть «вторая природа», осмысленная и преобразованная человеком. Культура – это «поток символов» (Э. Кассирер). А поскольку символ является посредником между субъектом и объектом, постольку культура – сфера знаков и знаковых систем, текст с бесконечным горизонтом, за которым сокрыта и плоть мира, и телесная жизнь человека. Массовая культура, подчиненная идее накопления капитала, наращивает и наслаивает образы и знаки, банальности и клише, имиджи и «общие места», сигналы, коды, рекламные призывы, все более фальсифицируя реальность. Мы мыслим шаблонами, общаемся посредством знаков, потребляем символически, называем мир именами и терминами. Мы общаемся благодаря языку, знакам мимики и жестов. Мы слышим речь, пение, музыку, отталкиваем шум мира. Мы читаем, «что» и «как» происходит в действительности.

Таким образом, телесная жизнь закрыта от нас пеленой знаков. Она «вынесена за скобки» для непосредственного восприятия. Горизонт, отделяющий «мир смысла» от «мира существования», – это тело человека. Оно чувствующее, страдающее, страстное, «мобилизующее все разъединенные роли субъекта в одном сжатии, вздрагивании, скачке, перемещении. Тело как преграда и остановка, приводящая к соматизации субъекта, болезненной и счастливой. Тело как место перехода и патемизации, управляющее способами существования» [2, с. 328].

Тогда возникает вопрос: «Где же край символического?» На грани тела и мира, ибо плоть мира захватывает мое тело, а тело – мир, они находятся в отношении трансгрессии и захвата; это означает, что мое тело становится масштабом всего, всех измерений мира [3, с. 328]. Отсюда понятно, что интерес авангарда «к самим вещам» легко соскальзывает на действующий субъект в его телесном существовании. Субъективность тела – это его боль и страдание, влечение и страсть, движение и труд, радости и муки, артикуляция и восприятие – слух, зрение, осязание, обоняние, вкус. Но прежде всего человек обнаруживает себя как голос, который становится феноменом – речью или пением, криком или смехом, стоном или шепотом. Искусство – это «глас бытия» (М. Хайдеггер).

Голос обнажает субъективность тела. Такова суть телесной артикуляции. Стоит кинематогра-

фу «записать человеческую речь с очень близкого расстояния, позволить ощутить дыхание, трещинки, мягкую неровность человеческих губ, само присутствие человеческого лица во всей его материальности, телесности <…>, чтобы означаемое немедленно сгинуло где-то в бесконечной дали, а в уши мне бросилось, так сказать, звучание всей анонимной плоти актера: что-то подрагивает, покалывает, ласкает, поглаживает, пощипывает – что-то наслаждается» [4, с. 518]. Напротив, письмо, *grapheme* уничтожает всякое понятие о голосе, об источнике, это та область неопределенности, неоднородности, уклончивости, где теряются следы нашей субъективности и плоти [там же, с. 384]. Голос – это живое настоящее, самоприсутствие трансцендентальной жизни, а феномен – речь, пение, письмо, рисунок; голос – сущностная связь между *logos* и *phone* [5, с. 15, 26]. С одной стороны, голос создается физической артикуляцией и является звуковой субстанцией, а с другой, его суть в криках, речи, пении в их трансцендентальном воплощении, в дыхании, интенциональном оживлении, которое превращает тело мира в плоть, создает одухотворенную телесность [там же, с. 27]. Эта начальная точка предпонимания вовлечена в коммуникацию, манифестирует живой опыт и действует как указание посредством знаков, сплетающихся с физикой артикуляции.

Интерес авангарда к голосу вызван тем, что звук, речь, пение куда-то привлекают, но в своем плотском истоке остаются убегающим пределом, завораживающим «ничто». История Мориса Бланшо «Пение сирен» – это и есть устремление авангарда за грань символического. Согласно мифу об Одиссее, пение Сирен сводило с ума и влекло к неизведанному. Бланшо задается вопросом: «В чем состоял изъян пения Сирен?» Конечно в том, что это было нечеловеческое пение, некий шум за пределами естества, тихий, ужасающий, но побуждающий к получению предельного удовольствия падения в бездну. Особенно странным было его очарование, ибо оно несло отблеск женской красоты и животного наслаждения. Стало быть, от отчаяния страдали люди, захваченные этим пением? «От отчаяния, очень близкого к восхищению. В этом реальном пении, обыденном и тайном, пении простом и повседневном, было нечто чудесное, что им надлежало вдруг узнать, ирреально пропетое силами чуждыми и, так сказать, воображаемыми, песнь бездны, которая, будучи однажды услышанной, отверзала в каждой речи бездну и настойчиво призывала в ней исчезнуть» [6, с. 6].

Проблема живой плоти человека, его голоса, подобно пению Сирен, влечет за пределы символического, в мир трансцендентного, или плотского, к горизонту смысла. Разве авангард не дает нам это понять? Подобные интенции и истории – прерогатива авангарда, этого нерепрезентативного творчества, противоречащего образности традиционного искусства. Его цель – создавать рассказы «об исключительном событии, ускользающем от форм повседневного времени и из мира привычных истин, может быть любой истины» [там же, с. 10].

Другая ипостась телесности – видение. Для авангарда это взгляд за грань символического. Что можно узреть за гранью символического? Бога? Вряд ли, ибо для авангарда, вслед за Ф. Ницше, «бог умер». Можно узреть некий предел, конец сущего… и начало жизни. «Идея» предела движения и остановки, истощения устремлений для западной культуры настолько пугающая, что о ней не желают думать: болезнь и смерть отданы на откуп врачам и ритуальным заведениям [7]. Зато для авангарда это предмет интереса, предчувствие «бездны» столь несоизмеримое и ужасающее, чудовищное и бесформенное, что сродни возвышенному. Больше всего пугает то, что происходящее в мире уже не произойдет: отсутствие света вызывает ужас тьмы, отсутствие другого – страх одиночества, отсутствие языка – ужас молчания, отсутствие предметов – панику пустоты, отсутствие жизни – ужас смерти [8, с. 233–234]. Край возможного бытия открывает «смех, экстаз, трепетное приближение смерти, предполагает заблуждение, тошноту <…> и постепенное поглощение отчаянием» [9, с. 128].

Взгляд за грань символического, согласно авангарду, – взгляд Орфея. Почему обернулся Орфей? В рассказе Ханса Носсака «Орфей и…» причина коренится в том, что его песнь настолько превзошла все земные творения, что оказалась способной тронуть царицу мертвых. Все человеческое – слишком человеческое, и оно было преодолено, преступлено, отброшено. Орфей бросил последний взгляд не на Эвридику, а на Персефону. Больше он не мог слагать песни для земной жизни, и фригийские женщины растерзали его потому, что поняли: Орфей поет для царства мертвых. Именно к болезни и смерти обращается авангард, но не изображая смерть метафорически, чтобы вызвать катарсис посредством репрезентации, а предъявляя нечто фактически как данность, событие, след. Можно обратить внимание в этой связи на работы Иозефа Бойса «Безмолвие» (1973), «Рояль» (1985), Эда Кинхольца «Государственная больница» (1966), Гюнтера Юккера «Пепельный человек» (1986), Марины Абрамович «Моя смерть» (2015), Ванессы Бикрофт «Тихая смерть» (2007), чучела и скелеты Маурицио Кателлана и Демьена Херста.

У авангарда находятся выразительные средства для изображения и звучания опустошенности. Такие работы, как «Черный квадрат» Казимира Малевича (1915), «4'33» Джона Кейджа (1952), использование искусственных звуков, шумов или семплов человеческого голоса, как у Эдгара Вареза, устремлены к пределам. Молчание, слишком бедная символика. На грани символического, на краю возможного, на горизонте смысла почти ничего не остается.

Следующая задача авангарда – остановить бесконечное усилие разума, во всем находить смысл, все именовать и наклеивать ярлыки. Мир остается «вещью в себе», а «для нас» он предстает как оболочка из категорий и законов, в которых мыслится природа благодаря трансцендентальным условиям сознания. Увидеть мир сам по себе практически невозможно, лишь в актах экзистенциального прорыва означающих он открывается как «тошнота» (Ж.-П. Сартр). Во всем мы видим «чтойность». Западный человек не видит, а читает реальность. На эту проблему указывает творчество Рене Магритта [10, с. 30–32].

Искусство абсурда является единственным направлением, где все вопросы обращены не к картине, а к зрителю. Именно мое «Я» как центр «истины» и эгоцентризма ставится под сомнение. Коллажи художника из банальных вещей столь неординарны, что заставляют разум тщетно метаться в поисках смысла. В искусстве абсурда Рене Магритта, Поля Дельво, в метафизической живописи Джорджио де Кирико используется почти фотографическая точность, которая «материализует тоску по бесконечности» [11, с. 19]. Картина Магритта «Потустороннее» (1938) буквальным изображением материальности мира неприемлема даже для атеиста. Ведь название указывает на трансцендентное. Именно Магритт обнаруживает зазор между словами и вещами, который для нашего сознания непривычен и неприемлем. Еще радикальнее его «Это не трубка» (1929) с изображением трубки или «Это не яблоко» (1964) с изображением яблока: «вероломство образов» таково, что в силу символической активности сознания я не могу увидеть предмет как таковой, я автоматически именую его снова и снова, но, запутавшись между вещами и словами, испытываю насилие над собственным «здравым смыслом».

Так в живописи подрывается уверенность в том, что, владея словами, мы «касаемся» реальности [12, с. 188]. Нонсенс есть то, что противоположно здравому смыслу и логике: «Так что абсурд всегда определяется отсутствием смысла, некоей нехваткой» [13, с. 95]. Только понимание того, что нелепость, несуразность или неуместность свойственны не искусству, а нашей субъективности с ее опытом и знаниями, условностями и именами, вымыслами, фантазиями, жаждой смысла и стремлением все означивать, способно раскрыть суть «искусства абсурда». Рене Магритт, подрывая наш эгоцентризм, заставляет нас «видеть как».

Слышать голос и «видеть как» открывают путь к разрыву символического. Арт-практика подобного рода устремляется к обнажению живого тела тогда, когда на место модернистского трансцендентального субъекта приходит поворот к объективности и телесности в ситуации постмодерна. Предметом интереса авангарда становятся телесные практики – боль, экстатическое или дионисийское тело, перверсии и сексуальность, шумовые эффекты и аффекты, касания и манипуляции, жажда и голод.

Тело сплошь покрыто знаками, его плотская жизнь постоянно ускользает от взгляда и слуха реципиента, впрочем, и от внимания философа. Даже манипуляция устранения означающего, проведенная Марселем Дюшаном, не решает проблемы. Выставив «велосипедное колесо» и «сушилку для бутылок» в музее, Дюшан устраняет имя вещи, но пустая форма обрастает коннотациями. «Манифестация самой вещи структурирована изъятием этой манифестации. Все вращается с этого момента вокруг того, «что» это изъятие означает» [14, с. 93]. Вокруг пустой формы видения возникают коннотации и ассоциации чтения. Можно сказать иначе: форма становится основанием вторичного смыслообразования, ибо вещь погружается в туманно-зыбкий сгусток неопределенных коннотаций. Словом, манипуляция с вещами не открывает пути «к самим вещам», а остается преобразованием знаков.

Стремление преодолеть символическое, обнажив допредикативное бытие человека, стало замыслом театра жестокости Антонена Арто. Собственно, это были идеи, сходные пониманию дионисийского начала у Фридриха Ницше. Первооснова трагедии в дионисийском экстазе – это «не аполлоновское вызволение через иллюзию, а, наоборот, разрушение индивида и его слияние с изначальным бытием» [15, с. 167–168]. Дионисийское начало, в котором сливается радость и боль, есть «общее материнское лоно и музыки, и трагического мифа» [там же, с. 208]. Также Арто стремится ввести экстатическое тело, преодолевая условности европейского театра. Примером для него служит Балийский театр, в котором упраздняются слова, а «звуки сопряжены с движениями, они выступают как бы естественным продолжением жестов» [16, с. 62]. Пространственный язык восточного театра составляют утробные крики, вращающиеся глаза,

звуки ударов, вспышки света и звукоподражаний [там же, с. 97]. Арто пытается найти выход к подлинной реальности за счет преодоления условности жеста, видимости, применив все средства прямого воздействия на человека [17, с. 168]. За пределами видимости внешнего оформления возникает тотальное действие, в котором в прямом, буквальном смысле сливается опьянение и сновидение.

Таким образом, ради слияния с изначальным бытием осуществляется «исчезновение человека» и «исполнение персонажа». В высшей «точке накала» дионисийской жизни обнажается реальность. В театр внедряется жизнь страстная и судорожная, физиологическая чувственность, полная диссонансов [16, с. 133–137]. «Глас бытия» и «видение как», дополненные экстазом дионисийского тела, в котором неразличимы предельная мысль и предельное страдание, «не открывают ли один и тот же горизонт?» [18, с. 37].

Разрыв символического происходит тогда, когда человека терзает боль. В повседневной жизни люди поглощены трудами и заботами, они выполняют массу социальных ролей, живут мирскими хлопотами, сознанием своего статуса и общественного мнения. Физическое страдание оставляет человека наедине с собственным телом, ибо боль устраняет значение всех ролей и функций, «важных дел», оставляя наедине с собой. Отсюда понятны задачи и эффекты перфоманса – травмы, ранения, муки, которые претерпевают некоторые художники ради обнаружения горизонта смысла на краю возможного. Конечно, акции могут быть направлены как против мужского взгляда, сексизма, так и против репрессивного дискурса, морали и общественного мнения.

Интерес к телесным практикам пробуждается в творчестве Джанин Антонии, Мэтью Барни, Пола Маккарти, Роберта Гобера, Моны Хатум, Дэмиена Херста, Майка Келли, Марка Куина, Чальза Рея, Синди Шерман, Лорны Симпсон, Кики Смит, Сью Уильямс. Это нудистские акции (Гюнтер Брюс), а затем провокации с эффектами «дикой» телесности, такие как гримасы (Брюс Науман), царапины (Денис Оппенгейм), порезы (Люси Смит), укусы (Вито Акончи), ранения (Петр Павленский). Телесные акции Криса Бердена, Марины Абрамович позволяют испытать физическую боль и изнеможение. Перформансы Марины Абрамович балансируют на грани между цитированием прошлого, вроде бичевания монахинь, и настоящим с садо-мазохистскими флагелляциями [19, с. 49–50]. Так, ее перформанс «Уста святого Фомы» (1975) сочетает в себе разные муки плоти: самобичевание и порезы, ранения, охлаждение и пищевое отвращение. А в перформансе «Ритм 0» (1971) художница, разложив 72 предмета (от цветов до заряженного револьвера), позволила зрителям издеваться над собой. Смысл «телесного перформанса» – в разрыве символического, общих мест, стереотипов, в устранении фетишей и фантазмов, иллюзий массовой культуры, скрывающих подлинность жизни человека.

Сфера телесности – оборотная сторона не только духовного бытия, но и символического. Тренды феминизма и постгуманизма демонстрируют интерес к тому, что отторгнуто западной цивилизацией: к смерти, страданиям, табуированной пище, грязи, отбросам, мусору, нечистотам, миазмам, крови, болезни, полу и сексу [20, pp. 460–479]. Все это – реакция художниц на рекламу и массовую культуру, превративших женское тело в манекен, в фетиш сексуальности, разложивших его на знаки соблазна. Авангард становится попыткой заглянуть за грань гламурной фальши, стремлением показать женское тело в отвратительных плотских проявлениях с его криками и муками, уродствами и испражнениями. Начиная с сексуальной революции, на протяжении полувека наблюдается устойчивый интерес к женской деструктивности в перфомансах и фотосессиях Кэроли Шнееман «Взгляд тела» (1963), «Внутренний свиток» (1975), Вали Экспорт «Тактильное кино» (1971), Джуди Чикаго «Красный флаг» (1971), «Трилогия рождения» (1972), Джины Пэйн «Кровоточащая душа» (1974), Ханы Уилке «Vulval», «SOS, Stratification Object Series» (1974), Орлан «Перевоплощение святой Орлан» (1990), Тани Бругуера «Бремя» (1997), Бетины Реймс «Чудотворное молоко» (1997), Хейли Ньюман «Медитация на гендерных различиях» (1998), Сары Лукас «Цыпленок-женщина» (2000), Луизы Буржуа «Без названия» (2001), Аники Ларссон «Кровь» (2003), Марни Кортак «Рождение малыша X» (2011), Мики Эла «Сцена» (2014). Эстетическая регрессия – это усилие, предполагающее спуск на край дискурса к отвратительному и непристойному.

Кроме того, тело презентуется как продукт биотехнологий, генной инженерии, протезирования, кибернетики или пластической хирургии. Так, фотографии Синди Шерман представляют собой *театр тела* в сериях «Сказки» (1985), «Сексуальные картины» (1992), «Клоуны» (2004) за счет использования художницей накладных частей тела, протезов, имитации неких жидких субстанций. Важное место в искусстве С. Шерман занимает тема травмы, смерти, всего того, что вытеснено из пространства культуры. «Поскольку коды приличия западного человека – это запрет непристойного, постольку отбросы в виде трупа, болезни, боли и грязи указывают

мне на то, что именно я постоянно отодвигаю от себя, чтобы жить; я на грани своего живого состояния» [21, с. 38]. Подавление религиозных, моральных, идеологических кодов западной цивилизации и преодоление табу возвращают нам проблему «апокалипсиса» [там же, с. 245]. На грани символического ужас небытия за пределами пристойного и культурного – дикая, плотская, оргиастическая жизнь, в которой зло и непристойность – лишь эстетический эффект. Но для обнажения того, что услышано или увидено за гранью символического, слишком бедны выразительные средства. Почти ничего. Но стоит гиперболизировать вещи и превратить телесную жизнь человека в ритмико-мелодические или композиционные феномены, как возникают грандиозные по своим масштабам символы – это инсталляции Аниша Капура, Эрнесто Нетто, Луизы Буржуа, конструкции Ричарда Серра, Эдуардо Чиллида, перфомансы Ванессы Бикрофт и Спенсера Туника.

Итак, авангард, устремленный за границы символического, открывает новые горизонты человеческой жизни. На грани сопряжения субъективности тела и материального мира авангард ищет истоки смыслообразования, новые пределы и новые откровения. Но это «странное плавание» к «самим вещам» или к телесным практикам обнаруживает лишь горизонт постоянно ускользающего смысла с поверхности живого тела. В этих поисках «много страсти, нет лишь смысла» (У. Шекспир).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. М.: Республика: Культурная революция, 2006. 269 с.
2. *Греймас А. Ж., Фонтаний Ж.* Семиотика страстей. М.: ЛКИ, 2007. 336 с.
3. *Мерло-Понти М.* Видимое и невидимое. Минск: Логвинов, 2006. 400 с.
4. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
5. *Деррида Ж.* Голос и феномен. М.: Алетейя, 1999. 208 с.
6. *Бланшо М.* Пение сирен // Бланшо М. Последний человек. СПб.: Азбука, 1997. 304 с.
7. *Арендт Х.* Vita activa, или о деятельной жизни. СПб.: Алетейя, 2000. 437 с.
8. *Лиотар Ж.-Ф.* Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. 1997. Вып. 4. С. 233–234.
9. *Делюмо Ж., Батай Ж.* Пустота страха. М.: Алгоритм, 2019. 240 с.
10. *Пигулевский В.* Абсурд и юмор Рене Магритта // Творчество. 1990. № 5. С. 30–32.
11. Де Кирико // Художественная галерея. De Agostini. 2005. № 45.
12. *Фуко М.* Это не трубка. СПб.: Художественный журнал, 1999. 152 с.
13. *Делез Ж.* Логика смысла. М.: Академический проспект, 2011. 472 с.
14. *Нанси Ж.-Л.* Нехватка ничто // Социо-Логос постмодернизма'97. М., 1996. С. 90–96.
15. *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. 672 с.
16. *Арто А.* Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. 191 с.
17. *Максимов В.* Эстетический феномен Антонена Арто. М.: Гиперион, 2007. 316 с.
18. *Бланшо М.* Арто // Комментарии. 1995. № 5. С. 37.
19. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. 376 с.
20. *Lucie-Smith E.* Art Today. London: Phaidon Press, 2000. 511 p.
21. *Кристева Ю.* Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.

REFERENCES

1. *Bodriyar Zh.* Obshchestvo potrebleniya [Consumer society]. Moscow: Respublika: Kul'turnaia revolutsiya, 2006. 269 p.
2. *Grejmas A. Zh., Fontanij Zh.* Semiotika strastej [Semiotics of passions]. Moscow: LKI, 2007. 336 p.
3. *Merlo-Ponti M.* Vidimoe i nevidimoe [The visible and the invisible]. Minsk: Logvinov, 2006. 400 p.
4. *Bart R.* Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1989. 616 p.
5. *Derrida Zh.* Golos i fenomen [The voice and the phenomenon]. Moscow: Aleteyia, 1999. 208 p.
6. *Blansho M.* Penie siren [The sirens' song] // *Blansho M.* Poslednij chelovek [The last man]. St. Petersburg: Azbuka, 1997. 304 p.
7. *Arendt Kh.* Vita activa, ili o dejatel'noj zhizni [Vita activa, or about an active life]. St. Petersburg: Aleteyia, 2000. 437 p.
8. *Liotar Zh.-F.* Vozvyshennoe i avangard [The sublime and the avant-garde] // Metafizicheskie

issledovaniya [Metaphysical researches]. 1997. Vyp. 4. PP. 233–234.

9. *Delumo Zh., Bataj Zh*. Pustota strakha [Void of fear]. Moscow: Algoritm, 2019. 240 p.

10. *Pigulevskij V.* Absurd i yumor Rene Magritta [Rene Magrittes absurdity and humour] // Tvorchestvo [Creativity]. 1990. № 5. PP. 30–32.

11. De Kiriko [De Chirico] // Khudozhestvennaya galereya [Art Gallery]. De Agostini. 2005. № 45.

12. *Fuko M*. Eto ne trubka [This is not a pipe]. St. Petersburg: Khudozhestvennyj zhurnal, 1999. 152 p.

13. *Delez Zh*. Logika smysla [Logics of meaning]. Moscow: Akademicheskyj prospekt, 2011. 472 p.

14. *Nansi Zh.-L*. Nekhvatka nichto [Lack of nothing] // Sotsio-Logos postmodernizma'97 [Socio-Logos of postmodernism'97]. Moscow, 1996. PP. 90–96.

15. *Nitsshe F*. Stikhotvoreniya. Filosofskaya proza [Poems. Philosophical prose]. St. Petersburg: Khudozhestvennaia literatura, 1993. 672 p.

16. *Arto A*. Teatr i ego dvojnik [Theatre and its double]. Moscow: Martis, 1993. 191 p.

17. *Maksimov V*. Esteticheskij fenomen Antonena Arto [Antonin Artaud's aesthetic phenomenon]. Moscow: Giperion, 2007. 316 p.

18. *Blansho M*. Arto [Arto] // Kommentarii [Comments.]. 1995. № 5. P. 37.

19. *Fisher-Likhte E*. Estetika performativnosti [Performance aesthetics]. Moscow: Kanon+, 2015. 376 p.

20. *Lucie-Smith E*. Art Today. London: Phaidon Press, 2000. 511 p.

21. *Kristeva Iu*. Sily uzhasa. Esse ob otvrashchenii [Forces of horror. Essay on disgust]. St. Petersburg: Aleteyia, 2003. 256 p.

Пигулевский Виктор Олегович
доктор философских наук, профессор
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону,
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Victor O. Pigulevskij
Dr. Sci (Philosophy), Professor
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Мирская Людмила Анатольевна
доктор философских наук, профессор
Южно-Российский гуманитарный институт
Россия, 344082, Ростов-на-Дону,
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068

Ludmila A. Mirskaya
Dr. Sci (Philosophy), Professor
South-Russian Humanitarian Institute
Russia, 344082, Rostov-on-Don
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ
IN ALLIANCE WITH THE WORD

УДК 78.071.1 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14002

ВАН ПЭЙ
Университет Сичан (Китай)

ОБРАЗНЫЙ МИР ЛИТЕРАТУРНЫХ СОЧИНЕНИЙ Р. ШУМАНА

В историю европейской музыкальной культуры XIX век вошел как «золотой век» музыкального романтизма. Ярким представителем данного направления в музыке был Р. Шуман. За свою сравнительно недолгую жизнь он сумел, с одной стороны, обобщить искания немецких философов-романтиков в области искусства, с другой – раскрыть особенности творчества ряда европейских композиторов. Именно Р. Шуман первым оценил меру таланта в творчестве Ф. Шопена. Музыкально-критическая деятельность Р. Шумана была весьма плодотворной, поэтому он оставил большое эпистолярное наследие.

Актуальность и научная новизна данной статьи определяется тем, что творчество Р. Шумана, рассматриваемое с ракурса музыкально-литературной деятельности композитора, ранее не было предметом отдельного исследования. Методологической основой для написания данной статьи послужили труды Б. Асафьева, М. Друскина, С. Маркуса и другие, в которых наряду с творчеством Р. Шумана освещаются и общеэстетические воззрения композитора.

Несомненно, отношение композитора к немецкой романтической литературе изменялось во времени. Представляется возможным выделить жан-полевский, гофмановский и гейневский периоды в эволюции взглядов Р. Шумана, а в позднем периоде творчества воззрения композитора были близки к И. Гете.

Как критик Р. Шуман защищал творческие искания молодых немецких композиторов и Ф. Шопена в противовес «новой немецко-французской школе». Сущность романтической эстетики Р. Шумана проявляется уже в самом подходе к таким важнейшим проблемам, как фантазия и реальность, традиции и современность, искусство и жизнь и т. п.

Ключевые слова: критическая деятельность Шумана, романтизм, эстетика Шумана.

Для цитирования: Ван Пэй Образный мир литературных сочинений Р. Шумана // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 12–17.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14002

WANG PEI
Xichang University (China)

LITERARY WORLD OF R. SCHUMANN

In the history of European musical culture the 19th century is known as the “golden age” of musical romanticism. A vivid representative of this trend in music was R. Schumann. In his relatively short lifetime he managed to summarize the search of German philosophers of Romanticism in the field of arts on the one hand, and on the other, to reveal peculiarities in the creative work of many European composers. It was Schumann who first appreciated F. Chopin’s talent. R. Schumann’s activities in music criticism were very fruitful, therefore, he left a great epistolary heritage.

The relevance and academic novelty of this article is determined by the fact that R. Schumann’s activities in music criticism have never been the subject of an independent research. Methodologically, the article is based on works by B. Asafiev, M. Druskin, S. Marcus and others which along with R. Schumann’s creative work highlight the composer’s general aesthetic views.

Undoubtedly, the composer’s opinion on German romantic literature changed over time. It seems possible to identify this evolution from the influence

of Jean-Paul, Hoffmann, and Heine to Goethe in a later period of his life.

As a critic, R. Schumann supported the creative pursuits of young German composers and F. Chopin in opposition to the "new German-French school". The essence of Schumann's romantic aesthetics manifests in the very approach to such essential issues as fantasy and reality, traditions and modernity, art and life, etc.

Key words: Schumann's activities in music criticism, romanticism, Schumann's aesthetics.

For citation: Wang Pei Literary world of R. Schumann // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. PP. 12–17.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14002

В историю европейской музыкальной культуры XIX век вошел как «золотой век» музыкального романтизма. Это было время рождения неисчерпаемых по духовной силе и выразительности художественных сокровищ. Творчество композиторов обогатилось новыми идейно-художественными концепциями, обновилось яркими средствами выразительности в сфере интонационно-мелодического языка, гармонии и ритма. Немаловажную роль в становлении и развитии этих новых идейно-художественных процессов сыграл композитор и музыкальный критик Роберт Шуман.

Именно Р. Шуману было суждено обобщить искания немецких философов-романтиков в области искусства, с одной стороны, а с другой – раскрыть уникальность творчества многих европейских музыкантов (своих современников и преемников). Являясь редактором прогрессивного «Нового музыкального журнала», Р. Шуман стремился объяснить своим читателям особенности романтического искусства, его художественную сущность, образный мир. Именно он почувствовал самобытность творчества Ф. Шопена, образно охарактеризовав его огромное общественное значение («пушки, спрятанные в цветах»).

Актуальность и научная новизна данной статьи выражается в том, что творческий портрет немецкого композитора Р. Шумана, рассматриваемый с позиций его музыкально-литературной деятельности, ранее не изучался в китайском искусствоведении. Методологической основой послужили историко-теоретические изыскания Б. Асафьева, М. Друскина, С. Маркуса и других, в которых рассматриваются общеэстетические принципы творчества Р. Шумана. Отдельная группа источников непосредственно отражает осмысление феномена музыкального романтизма, в рамках которого выявляются характерные черты творческого облика Р. Шумана. Это труды И. Бэлзы [1], Д. Житомирского [2], В. Конен [3], А. Крюкова [4], С. Маркуса [5], в которых раскрываются основные вехи жизненного и творческого пути Р. Шумана, анализируются его музыкальные произведения и литературные сочинения.

Духовное формирование Р. Шумана началось в 1820-е годы, когда романтизм в Германии только что пережил блистательный период своего расцвета в философии и литературе. Становление Р. Шумана как музыкального критика и литератора связано с творчеством немецкого писателя Иоганна Пауля Фридриха Рихтера, создававшего свои литературные произведения под псевдонимом Жан-Поль (1763–1825). Сходство мироощущения Р. Шумана и Жан-Поля прослеживается при чтении писем, дневников, литературных работ композитора, которые сам Шуман в шутку называл «жан-полиадами». Импульсы, идущие от литературы, были очень сильны, и юный Р. Шуман воспринял их со всей страстностью своей натуры.

«Пролагая новые пути в искусстве, делая очень многое для развития музыкальной эстетики романтизма, Шуман оставался художником, творящим очень непосредственно, спонтанно, по велению сердца» [6, с. 20]. Романтическая импульсивность его восприятия окружающей действительности выразилась в стремлении уловить всю многогранность пестрого потока жизни в его контрастах, изменчивости, бесконечных новых оттенках. Его постижение мира – это не последовательный философский охват бытия, а мгновенная и обостренно чуткая фиксация всего, что заставило вибрировать тончайшую мембрану его художественной души. Эмоциональная шкала музыки Шумана отличается множеством градаций: нежность и ироническая шутка, бурный порыв, драматический накал и растворение в созерцании, поэтических грезах. Многие сочинения Шумана проникнуты атмосферой страстного ожидания, что так характерно для душевного состояния композитора: портреты-характеры, картины настроения, образы одухотворенной природы, легенды, народный юмор, веселые зарисовки, поэзия быта и сокровенные желания.

Этот богатый образный мир проявился и в его литературном творчестве.

Литературно-критическая деятельность Шумана активнее всего развертывается в 1830-е годы параллельно яркому «всплеску» его композиторского творчества. Вышеупомянутые исследователи творчества Р. Шумана отмечают, что 1830–1840 гг. – это время эмоционального подъема, пора поразительной концентрированности сил композитора, вызванного пронзительным чувством любви к будущей жене (Кларе Вик).

Близкие связи Шумана с представителями романтической немецкой литературы получили прямое претворение в его литературно-публицистической деятельности. В 1834 году при участии ряда друзей Шуман основал «Новый музыкальный журнал», деятельность которого стала практическим осуществлением мечты молодого композитора о союзе передовых художников, названном им «Давидовым братством» («Давидсбунд»). Развернувшаяся на страницах журнала полемика вокруг кардинальных вопросов романтического музыкального искусства (в которой принимали участие многие передовые музыканты Германии) обнаруживает особую роль его редактора и основного автора.

Р. Шуман полагал, что все образы, запечатленные в дневниках поэта, альбомах художника, могут быть воплощены в музыкальных произведениях. «Об этом уникальном свойстве музыки спорили два литературных «двойника» Р. Шумана – Флорестан и Эвсебий, которые были олицетворением двоемирия собственного творческого начала для композитора» [6, с. 16]. Данные грани – два типа героя, отражающие двустороннюю сущность конфликтного шумановского мировосприятия. Отсюда проистекают и линии творчества Шумана – субъективно-психологическая и объективно-жанровая, легендарно-эпическая, которые противостоят друг другу, но подчас и переплетаются между собой. В своем обобщении такой метод Шумана исходил из романтически понимаемой диалектики, основанной на идее несовместимости идеала и действительности, желаемого и существующего, двойственности внешнего и внутреннего, видимого и скрытого в человеке и окружающих его явлениях жизни.

Трудно найти композитора, кроме Р. Вагнера и собственно Р. Шумана, у которого бы столь тесно сплелись музыка и литература. Это «срастание» выразило характерный для романтизма процесс синтеза искусств, проникновение музыкального начала в литературу, особенно в поэзию, а поэтического, литературного – в музыку. Если до Шумана была осуществлена одна сторона процесса – «омузыкаленность» литературы (особенно яркий пример – новеллы Гофмана), то глубинное, внутреннее проникновение самих закономерностей романтических литературных жанров в музыку было осуществлено именно Шуманом.

Союз музыки и литературы выступает у композитора не только в виде прямого их сочетания в вокальных жанрах, в обращении к литературным образам и сюжетам. Шуман идет дальше, вглубь этого синтеза, создавая такие новаторские жанры на «стыке» литературы и музыки, как «Новеллетты». Это фортепианные циклы – «рассказы», лирические миниатюры, подобные поэтическим афоризмам или стихотворениям («Листок из альбома» fis-moll). Казалось бы, нечто подобное можно видеть и у Ф. Шопена (баллады, прелюдии), но для данного композитора литературный жанр был скорее творческим импульсом-откликом на баллады А. Мицкевича. А Шуман считал, что «удачно выбранное название усиливает воздействие музыки» [6, с. 57].

Идея родственности музыкального и литературного мышления ярко выразилась у Шумана в его музыкально-критической деятельности. Показательны сами формы, романтический литературный стиль шумановских рецензий. Его статьи о музыке – своего рода музыкальные новеллы, в которых выражают свои мысли и чувства конкретные персонажи – Флорестан, Эвсебий и маэстро Раро, олицетворяющие различные стороны воззрений композитора, это образы, запечатленные им в музыке. Многие из шумановских литературных высказываний объединены в циклы с характерными названиями: «Записные книжки давидсбюндлеров», «Театральные книжки», «Афоризмы», «Письма мечтателя» (к Кларе Вик) и др. У Шумана есть немало литературных набросков – романов, повестей (например, «Июньские вечера и июльские дни», «Селена») и сочинений в других жанрах.

Как отмечает Д. Житомирский, особое место среди литературных увлечений молодого Шумана принадлежит Жан-Полю: «Он был не просто интересным чтением, эстетической радостью или радостью познания. Он глубоко вторгся в личную жизнь юноши, стал для него духовным руководителем, истолкователем жизни, образцом художественного творчества» [2, с. 34]. Слияние Р. Шумана с миром Жан-Поля выразилось в письмах, дневниках, различных литературных работах (в том числе романы «Июньские вечера и июльские дни», «Селена»), в эстетических суждениях и музыкальном творчестве (например, «Бабочки», ор. 2).

Нетрудно заметить сходство двух характеров – волевого и мечтательного (Вульт и Вальт из «Мальчишеских лет» Жан-Поля с шуманов-

скими Флорестаном и Эвсебием), а также переплетение мечтательного и обыденного, лирики и юмора, «перебивку» различных жанров, принцип цикличности и многое, многое другое [6, с. 21].

Д. Житомирский обращает внимание на то, что вхождение Р. Шумана в мир Жан-Поля теснейшим образом переплетается с воздействием на него философских романов Э. Гофмана, так как в поздних сочинениях концентрировались основные тенденции романтической литературы. Если Жан Поль стал для Шумана эмоциональным и духовным импульсом в становлении композитора как литератора, то гофмановское начало присуще зрелому шумановскому творчеству. В частности, такие фортепианные сочинения Шумана, как «Крейслериана» и «Бабочки», соотносятся между собой по художественному накалу, как зрелость и юность художника. Несмотря на многие авторские ссылки на Жан-Поля, в художественной манере Шумана, в своеобразии композиционных приемов его музыкальных новелл, в рисунке самих образов, причудливом сплаве масок и характеров более существенны по художественному результату связи с Э. Гофманом.

В эволюции своих связей с представителями немецкой романтической литературы Р. Шуман неизменно шел к современности. Можно выделить жан-полевский, гофмановский и гейневский этапы его духовного развития, после которых наступил поворот к И. Гете (поздний период творчества).

Своеобразная творческая встреча музыки Р. Шумана и поэзии Г. Гейне состоялась в 1840 году, когда был создан вокальный цикл «Круг песен» (ор. 24). Триада «музыка-поэзия-природа» выступают здесь в неразрывном единстве. «Песни поэта – лишь эхо языка природы. Они – гармония, клавиши которой приводятся в действие чувством» [2, с. 79].

Так же, как и создателям романтической новеллы в литературе, Шуману был важен эффект поворота в конце, внезапность его эмоционального воздействия. Много размышляя о музыкальной форме и создавая ярко индивидуальные новые формы, композитор хочет, чтобы музыкальное развитие походило «не на прямую линию водного канала, а на свободное течение ручья, который то бурно бежит, то легко льется» [2, с. 89]. Однако свобода формы, по мнению Р. Шумана, не исключает требования ясности. В теоретической статье «Жизненные правила музыканта» Р. Шуман писал: «лишь тогда, когда станет тебе вполне ясной форма, тебе ясным станет и содержание» [4, с. 67].

Р. Шуман отнюдь не шел и не мог идти по инерции уже сложившихся в Германии музыкально-романтических традиций. Наряду с К. Вебером Шуман-литератор был творцом новых традиций. Активность в основании этих традиций ярко проявилась через образы содружества передовых музыкантов «Давидсбунд», созданного творческим воображением Шумана, а также реально проявилась в спорах на страницах «Нового музыкального журнала». Здесь не заявлялась какая-либо программа действий, но существовала ясная цель – борьба против духовного застоя, рутины, консерватизма, характеризующих филистерскую (творчески пассивную) Германию. Если в обличительной силе своей публицистики Шуман и уступает Г. Гейне, то обоих художников глубоко роднит острота чувствований, общественный темперамент, страстная непримиримость с духовным убожеством, торгашеской моралью самодовольного немецкого бюргерства, погрязшего в мелочах эгоистических расчетов.

«Новый музыкальный журнал» вступил в жаркую полемику с консервативными позициями «Всеобщей музыкальной газеты». Как истинный романтик, Р. Шуман устремлен в будущее. Однако достижения немецкого (австро-немецкого) искусства он олицетворяет с именами Баха, Моцарта и Бетховена, также виртуально вступивших в Давидово братство.

Позиции Р. Шумана по отношению к современности, его понимание путей развития музыки раскрываются в дифференцированном отношении к романтикам. Можно без преувеличения сказать, что свои музыкальные корни Шуман видел в творчестве Ф. Шуберта. Шумановские высказывания о сонатах, экспромтах, трио и других произведениях последнего заключают ценнейшие наблюдения над своеобразием романтических форм, их естественной свободой, гибкостью, плавностью течения. Прекрасно почувствовал Шуман и всепроникающую задушевность музыки Ф. Шуберта, непосредственность лирических высказываний, тонкость и богатство колорита. Близость этих свойств самому Шуману настолько органична, что порой его рецензии выглядят, как наблюдения над собственным стилем.

Р. Шуману принадлежит открытие симфонического гения Ф. Шуберта. Статья по поводу обнаруженной в Вене рукописи партитуры симфонии C-dur показывает характер и своеобразие нового, эпико-романтического симфонизма. Свои субъективные суждения о музыке композиторов-современников Шуман объяснял стремлением объективно оценить новое музыкальное явление.

Известно, как горячо приветствовал Р. Шуман гений Ф. Шопена в своей первой рецензии, как проницательно почувствовал в музыке не только лирику, но и национально-гражданственное звучание. И хотя в дальнейшем далеко не все в творчестве польского композитора оказалось близким критику. Шопен для Шумана – истинный «бюндлер», победоносно вышедший из борьбы с филистерами и невеждами, стремительно идущий вперед, все к большей простоте и совершенству.

Защищая искания молодых немецких композиторов и Ф. Шопена, Р. Шуман противопоставляет их «новой немецко-французской школе», склонной к виртуозности, броским эффектам, которые пленяли публику. Шуман остро чувствовал сложность контрастов, различных тенденций романтического искусства. При всей пылкости его художественной натуры, ему глубоко чужда была какая-либо аффектация выражения чувств. Отсюда проистекают критические моменты в оценке творчества Ф. Листа, «виртуозный гений» которого, по мнению критика, целиком подчинил себе композитора.

В своей оценке новейших явлений немецкой музыки Р. Шуман не прошел мимо колоссальной фигуры Р. Вагнера, с которым общался в «дрезденские» годы. Письма, заметки в дневниках критика говорят о его интересе к вагнеровским операм, о довольно частых встречах обоих композиторов. В сознании самого Р. Шумана зрели тогда творческие замыслы, в чем-то сближавшие его с Р. Вагнером. Это был период интереса к музыкальному театру (создание оперы «Геновева», музыки к «Манфреду» Байрона). В поисках сюжетов Шуман, как и Вагнер, тяготел к немецкому рыцарскому средневековью.

На отношении Р. Шумана к тенденциям развития современной музыки сказались не только его личные вкусы, но и назревавшие расхождения в музыкальном романтическом искусстве Германии, определившие вскорости (1840–1850-е годы) различие путей лейпцигской и веймарской школ. Наблюдая эти процессы развития современного немецкого искусства, критик оказался невероятно прозорливым. И именно поэтому значение музыкально-критической деятельности Шумана для истории немецкого музыкального искусства эпохи романтизма трудно переоценить.

В своей музыкально-литературной деятельности Р. Шуман прошел путь от сентиментального романтизма Жан-Поля и острой раздвоенности Э. Гофмана к Г. Гейне. Внимание к психологическому подтексту событий окружающего мира роднит музыкальное и литературное творчество композитора. Прогрессивная сущность романтической эстетики Шумана проявляется в подходе к таким важнейшим проблемам, как искусство и жизнь, фантазия и реальность, соотношение интуитивного и рационалистического, традиции и современность. Именно эти качества делают творчество Шумана чрезвычайно актуальным и для современного китайского искусствоведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бэлза И.* Исторические судьбы романтизма и музыка: Очерки. М.: Музыка, 1985. 256 с.

2. *Житомирский Д.* Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.

3. *Конен В.* Вокально-драматические поэмы Шумана // Советская музыка. 1956. № 8. С. 68–72.

4. *Крюков А.* Р. Шуман (1810–1856): краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музгиз, 1961. 104 с.

5. *Маркус С.* История музыкальной эстетики: в 2 т. М.: Музыка, 1968. Т. II: Романтизм и борьба эстетических направлений. 688 с.

6. *Меркулов А.* Фортепианные сюитные циклы Шумана: Вопросы целостности композиции и интерпретации. М.: Музыка, 2006. 96 с.

7. *Царёва Е.* Роберт Шуман. URL: https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/413/ (дата обращения 18.11.2019).

8. Р. Шуман. URL: https://mgpu-aeg.wixsite.com/music-history/1-7-2-r-shuman (дата обращения 18.11.2019).

REFERENCES

1. *Behlza I.* Istoricheskie sud'by romantizma i muzyka [The historical fate of Romanticism and music]: Ocherki [Essays]. Moscow: Muzyka, 1985. 256 p.

2. *Zhitomirskiy D.* Robert Shuman: ocherk zhizni i tvorchestva [Robert Schumann: Essay on Life and Work]. Moscow: Muzyka, 1964. 880 p.

3. *Konen V.* Vokal'no-dramaticheskie poemy Shumana [Vocal and dramatic poems by Schumann] // Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1956. № 8. PP. 68–72.

4. *Kryukov* A. R. Shuman (1810–1856): kratkij ocherk zhizni i tvorchestva [R. Schumann (1810–1856): a brief outline of life and work]. Leningrad: Muzgiz, 1961. 104 p.

5. *Markus S.* Istoria muzykal'noj estetiki: v 2 t. [The history of musical aesthetics: in 2 volumes]. Moscow: Muzyka, 1968. T. II: Romantizm i bor'ba esteticheskih napravlenij [Vol. 2: Romanticism and the struggle of aesthetic trends]. 688 p.

6. *Merkulov A.* Fortepiannye suitnye tsikly Shumana: Voprosy tselostnosti kompozitsij i interpretatsij [Schumann's Piano Suites: Issues of Composition and Interpretation]. Moscow: Muzyka, 2006. 96 p.

7. *Tsareva E.* Robert Shuman [Robert Schumann]. URL: https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/413/ (data obrashcheniia [date of application]: 18.11.2019).

8. R. Shuman [R. Schumann]. URL: https://mgpu-aeg.wixsite.com/music-history/1-7-2-r-shuman (data obrashcheniya [date of application]: 18.11.2019).

Ван Пэй
преподаватель кафедры духовых инструментов
университет Сичан
615000, Китай, Аннинг
342266909@QQ.com
ORCID 0000-0002-6803-611X

Wang Pei
Lecturer Department of Wind Instruments
Xichang University
615000, China, Anning
342266909@QQ.com
ORCID 0000-0002-6803-611X

УДК 78.03 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14003

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

«МЫ ЛЕНИВЫ И НЕЛЮБОПЫТНЫ…»: ОБРАЩАЯСЬ К ЗАПИСНОЙ КНИЖКЕ С. В. РАХМАНИНОВА

Автор статьи обращается к пока неопубликованной Записной книжке С. В. Рахманинова 1937–1939 годов с целью расшифровки и уточнения личной позиции композитора, сделавшего примечательную выписку из письма Н. Страхова («по поводу новой оперы "Борис Годунов"»). С погружением в историю острой критической полемики, сопровождавшей первую постановку оперы Мусоргского, привлекается большой культурно-художественный контекст, в котором парадигматически выстраивается показательная последовательность имен великих творцов русской культуры из рода Рюрика: Пушкин – Мусоргский – Рахманинов. Анализ послепремьерной ситуации двух «Борисов» – оперного и драматического – вскрывает наличие общих законов подавляющего невосприятия гениальных творений современниками, которым еще не дано было прозреть всю глубину открытий гения. Тем более, когда речь шла об образе русской истории, каким он должен выглядеть в соответствующем своему времени сценическом воплощении. Что есть такое соответствие? Как должна выглядеть историческая драма? И что такое русская история как таковая? Этими непростыми вопросами буквально взрывается пресса в момент появления шедевров Пушкина и Мусоргского. Выписывая хлесткие характеристики рецензента оперного «Бориса», Рахманинов, как удалось доказать автору статьи, глубоко сочувствует трагедии непонятости и вынужденного одиночества композитора Мусоргского, заново погружаясь в ситуацию собственной творческой катастрофы, последовавшей после «провала» Первой симфонии, переживание которой осталось для него пожизненно незаживающей раной. Возникающая в связи со сказанным необходимость пересмотра качественного достоинства Первой симфонии, осуществляемого в наше время, – лучшее доказательство правоты гениального чутья юного Рахманинова, продолжателя и завершителя древнего рюрикова рода.

Ключевые слова: русская история, музыкальная драма, наследники рода Рюрика, национальный культурный архетип.

Для цитирования: Бекетова Н. В. «Мы ленивы и нелюбопытны…»: обращаясь к Записной книжке С. В. Рахманинова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 18–25.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14003

N. BEKETOVA
Rachmaninov Rostov State Conservatory

«WE ARE LAZY AND INCURIOUS…»: REFERRING TO RACHMANINOV'S NOTEBOOK

The author addresses to the unpublished Rachmaninov 1937–1939 Notebook with the aim to decode and clarify the personal stand of the composer who made a curious abstract from one of Strakhov's letters on the opera "Boris Godunov". By plunging into the history of sharp critical polemics on the Mussorgsky opera premiere, the author of the article draws out a wide cultural artistic context in which the sequence of great masters' names from the Rurik clan Pushkin – Mussorgsky – Rachmaninov is paradigmatically presented. The analysis of the post-premiere situation around the two works, the opera and drama, reveals the presence of common laws of overwhelming non-perception of the great works by contemporaries unable yet to see the deep essence of the genius' discoveries. Moreover, while considering the image of Russian history, what is the way it should be in the scenic personification corresponding to its time period? What is such correspondence? How should the historical drama look like? And what is Russian history as such? Such questions being difficult to answer are asked by the media of the Pushkin and Mussorgsky era. While copying out sharp descriptions on the opera "Boris", as the author of the article managed to prove, Rachmaninov manifests deep compassion towards

Myssorgsky due to lack of understanding by his contemporaries and forced loneliness, experiencing the situation of his own artistic catastrophe following the First symphony "failure" which remained a lifelong bleeding wound for the composer. To sum up, the emergent necessity to reconsider the qualitative nature of the First symphony is the best proof of the intuition of young Rachmaninov who is a successor and the last manifestation of the ancient Rurik clan.

Key words: Russian history, musical drama, Rurik clan heirs, national cultural archetype.

For citation: Beketova N. «We are lazy and incurious…»: referring to Rachmaninov's Notebook // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. PP. 18–25.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14003

Записные книжки С. В. Рахманинова, хранящиеся в Государственном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, – источник ценнейшей информации о жизни и творчестве их гениального владельца. Отражая незаурядность и глубину выдающейся человеческой и художественной натуры автора, эти материалы побуждают к осмыслению проблематики, порой далеко выходящей за пределы собственно музыкального творчества и его специфики. При этом широко понимаемые вопросы истории, культуры, литературы и философии в записях Сергея Васильевича очевидно нравственно окрашены, проявляя столь свойственный композитору кодекс личного благочестия. Так, работая с Записной книжкой Рахманинова 1937–1939 годов[1], автор данной статьи получил уникальные свидетельства композитора о его приверженности к проблемам национальной памяти, выдававшие ярко выраженные в нем черты Человека исторического[2], что, в свою очередь, послужило основанием исследования уникального архетипа русской культуры: жизни и творчества великих потомков рюриковой крови – Пушкина, Рахманинова и Мусоргского, эпохально продолживших один другого в направлении открытия путей самопознания русского мира и русского человека в его истории [1].

Обратимся к одной из восьми содержащихся в книжке 1937–1939 годов записей, примечательно сводящей воедино все три великих имени. Рахманинов выписывает центральную часть рецензии Н. Страхова на первую постановку «Бориса Годунова» Мусоргского[3]: *«Вы все здесь найдете. Наше невежество, наша безграмотность –есть; наша музыкальность, певучесть – есть. Отрицание искусства – есть; незаглушимая художественная жилка – есть; презрение к народу – есть. Уважение к Пушкину – есть; непонимание Пушкина – есть. Дерзкое стремление к оригинальности, к самобытности – есть; рабство перед самою узкою теориею – есть. Талант – есть; совершенная бесплодность, отсутствие художественной мысли – есть».*

Сам факт наличия такой выписки поначалу обескураживает: Рахманинов, любитель, глубокий знаток и почитатель музыки Мусоргского, с творчеством которого от самых начал тесно связана его композиторская и дирижерская биография[4], и вдруг – такое суждение. Чем мотивирован рахманиновский интерес к мнению Страхова?

Меж тем в развернутом тексте письма Н. Страхова, выдержка из которого приводится в Летописи А. Орловой, встречаем еще более нелицеприятные выражения: «хаос невообразимый», «самые грубые формы», образовавшие «целое, беспримерное по своей чудовищности»

[1] Записная книжка С. Рахманинова (записи 1937–1939 годов). Архивный шифр: ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 18 (С. Рахманинов), № 2228. Записная книжка представляет собой карманный ежедневник. На некоторых страницах по числам записаны названия городов, где проходили концертные выступления Рахманинова. Выписки, сделанные им, имеются только на трех первых страницах мелким убористым почерком – всего 8 выписок-цитат. Подавляющее большинство листов осталось незаполненным.

[2] Человек исторический – суть Человек традиции, не отделяющий своей судьбы от судьбы рода и своей страны, человек соборного сознания, каким и был С. В. Рахманинов (показано в специальных работах автора [1; 2; 3]).

[3] Письмо I «По поводу новой оперы "Борис Годунов" из цикла Н. Страхова "Письма к редактору о нашем современном искусстве"» в газете «Гражданин» № 8 от 25 февраля 1874 года (Записная книжка Рахманинова, лист 3). Записи Рахманинова здесь и далее выделены курсивом.

[4] Знаменитая рахманиновская колокольность, определившая стиль композитора с самых ранних опусов, – безусловное наследие русского музыкального эпоса и особенно музыки Мусоргского. Как известно, молодой дирижер Сергей Рахманинов летом 1897 года в имении Т. С. Любатович обеспечивал репетиционную подготовку репертуара нового сезона в Русской частной опере С. И. Мамонтова, куда входил «Борис Годунов» Мусоргского, в связи с чем возникает замечательный творческий союз Рахманинов – Шаляпин. Рахманинов «музыкально образовывал» начинающего певца, разучивая с ним партию Бориса, что следует учитывать, памятуя, каких высот впоследствии достиг в этой роли великий Шаляпин…

[4, с. 372–373], что свидетельствует о категорическом непонимании Страховым и Мусоргского, и Пушкина. И главная претензия: «Вот вам пример реализма и нынешнего художественного понимания. Мы уже не знаем сами, что и для чего делаем» [там же, с. 373].

Очевидное раздражение рецензента отражает общую послепремьерную ситуацию «Бориса», известную невероятным накалом критической полемики. И в основном, увы, негативной. Немногим современникам (и даже единомышленникам, друзьям, соратникам!) Мусоргского дано было понять и по достоинству оценить гениальный прорыв творца – музыканта и мыслителя, намного опередившего свое время. Мусоргский ошеломлен, раздавлен, убит реакцией на «Бориса» своего «ближнего круга», которую классифицирует как «предательство», притом не только и даже не столько личное, но именно предательство «общего дела», нестерпимое для его соборного сознания: достаточно вспомнить письма композитора к Стасову от 13 июля 1872 года и к Шестаковой от 28–29 февраля 1876 года, где говорится не только о «непонимании», но и об «отречении», «наглой измене “в упор“ лучшим, живым, всесильным замыслам искусства» прежних единомышленников [там же, с. 131–132, 225].

Приведем фрагмент горестно-негодующего письма Мусоргского Стасову о «предательстве» Кюи и его упреках в *самодовольстве*, что особенно возмущает Мусоргского: «Безмозглым мало той скромности и нечванливости, которые никогда не отходили от меня и не отойдут… За этим безумным нападением, за этою заведомою ложью я ничего не вижу, словно мыльная вода разлилась в воздухе и предметы застилает. *Самодовольство*!!! *Спешное сочинительство*! *Незрелость*!.. Чья? чья?.. хотелось бы знать…» [там же, с. 361]. Чувствуется: именно в этот момент композитор лишился иллюзий единомыслия, дружества и «общности» Пути. И как же сквозь десятилетия понимает его боль Сергей Рахманинов, фиксируя в Записной книжке слова Бердяева: «*Ничто так не противоположно творческому характеру личности, как самодовольство*»[5]. И, как бы в поддержку Мусоргского, утверждает верность следующей мысли Бердяева: «*Без самоограничения, без борьбы против низкой природы, без концентрации <…> нельзя удержать личность и реализовать ее*»[6]. Стасов же пишет дочери: «Теперь мы *будто* прежние друзья, но в глубине души я никогда уже не могу быть с ним по-прежнему. И притом, он больше *не хочет и не может* работать по-прежнему. На что же он мне?!» [7] [4, с. 381].

Статья Ц. Кюи, за исключением разве что еще более хлестких отзывов Г. Лароша, против которых характерно восстали не музыканты, а литераторы (для Н. К. Михайловского слова Лароша стали «одним из пунктов обвинительного акта» [4, с. 378], для М. М. Антокольского они – «нечто вроде художественного доноса» [там же, с. 370]), отличается наибольшей степенью как критичности, так (равно) и непонимания истинной природы открытий музыкального гения.

Пройдет время, и именно Ц. Кюи будет автором знаменитого уничтожительного отзыва о Первой симфонии Рахманинова[8], история провала которой имела для юного композитора столь тяжкие последствия. М. Шагинян приводит сокровенные воспоминания Сергея Васильевича лета 1916 года о том, как «его новаторство придушили в зародыше; <…> привел пример с деревом – если прищемить пальцем его молодой побег, то оно остановится в росте, и вот его “прищемили так“ на самой заре, когда он протянул свои побеги… И все это страшным, мертвым голосом, почти старчески, с угасшими глазами, с серым, больным лицом» [6, с. 100]. Думается, и в тридцатых годах боль не прошла. И у рахманиновской выписки из Страхова скорее этот, личный источник, нежели желание согласиться с автором текста. Вероятнее всего, композитор разделил бы проникновенную мысль Мусоргского: «В зрелых художественных произведениях есть та сторона целомудренной чистоты, что начни грязною лапою возить, – мерзко станет» [7, с. 132].

Здесь возникает трудная тема новаторства гения, редко понимаемого современниками, которым еще *не видно* глубины и высоты его открытий. Любопытен и собственно историко-биографический «срез» проблемы, в котором хронологическое последование имен Пушкин –

[5] Записная книжка 1937–1939 гг., лист 2 в авторской пагинации.

[6] Там же.

[7] Этот своеобразный потребительский акцент, где идея оказывается выше и дороже реального человека, находящегося в трудной ситуации, – гения, реализатора такой идеи, который в это время приступает к «Хованщине», пишет «Без солнца», «Забытый» и «Картинки с выставки», – весьма характерен. «Нет, плохи они стали с тех пор, как над ними нет кнута…» (Д. В. Стасову, 28 марта 1874 года; имеются в виду Мусоргский, Римский-Корсаков и «вялый тюфяк Бородин») [4, с. 388].

[8] «Если бы в аду была консерватория, если бы одному из ее даровитых учеников было задано написать программную симфонию на тему “семи египетских язв“ <…> вроде симфонии г. Рахманинова, то он бы блестяще выполнил свою задачу и привел в восторг обитателей ада», – так начиналась рецензия Кюи [цит. по: 5, с. 255].

Мусоргский – Рахманинов обретает статус первооткрытия путей исторических этапов национального самосознания, что не понимается и не принимается современниками.

Ограничимся самым общим набором критических претензий к опере «Борис Годунов», которые парадоксальным образом воспроизводят негативные клише полувековой давности, но… по отношению к драматическому шедевру Пушкина, теперь, во времени Мусоргского (в 1874 году) – признанного эталона красоты и совершенства, но «извращенного» и «униженного» музыкальным и словесным текстом композитора (автора либретто оперы). «Вам не стыдно было гадить бессмертные стихи Пушкина своими безграмотными, неумелыми, безвкусными, грубыми, юнкерскими виршами?» – возглашает рецензент (Поздняков) [4, с. 347]. «Пушкин оказался неудобным для г. Мусоргского, ищущего эффектов во что бы то ни стало» (Соловьев) [там же, с. 357]; Мусоргский совершил «безжалостную операцию над стихами Пушкина, совершенно их уничтожил», «изрубил их на мелкие кусочки, перемешанные с кусками собственного изобретения, вырезал из живого тела пушкинской поэзии большие полосы и зияющие раны заклеил пластырями из своей домашней аптеки», – усердствует Ларош [там же, с. 367]. «Стихи Вашего либретто… – уродство из уродств!» [там же, с. 346–347]. «Это вовсе не стихи и даже не проза, а какой-то уродливый набор слов», – подхватывает Страхов [там же, с. 379]. «В целом либретто не выдерживает критики. В нем нет сюжета, нет развития характеров, обусловленного ходом событий, нет цельного драматического интереса. Это ряд сцен… расшитых, разрозненных, ничем органически не связанных» (Кюи) [там же, с. 355].

Но и в 1833 году звучит тот же текст: «Когда вы прочитаете драму Пушкина, у вас останется в памяти множество чего-то хорошего, прекрасного, но несвязного, в отрывках… Нет единства ни в действии, ни в развитии частей, ни в проявлении характеров; нет жизни в подробностях…» (Полевой) [8, с. 260–261]; «…бросаться и туда, и сюда, без всякой связи, право, непростительно… Действие перескакивает из Москвы в Польшу, из Польши в Москву, из кельи в корчму… Есть нечто подобное в драматических произведениях Шекспира, да все-таки посовестнее» [там же, с. 251–252].

Если продолжать критическими отзывами 1874 года, создается впечатление, что речь идет об одном и том же произведении: «Опера <…> вся состоит из отдельных клочков, пестро перемешанных. И как бы случайно брошенных в один общий сосуд» (Ларош) [4, с. 375]. «Борис Годунов» весь так и расползается по клочкам» (Страхов) [там же, с. 380]. «Какофония в пяти действиях и семи картинах, которая оскорбляет слух и вкус… Стихи… такие же… безобразные, как и его музыка» (Соловьев) [там же, с. 336]. «Никогда на сцене Мариинского театра не было произведения более антимузыкального» (Ларош) [там же, с. 376]. В заметке № 18 «Петербургской газеты» высказывается всеобщее «двоякое» мнение: «опера эффектная, но дисгармония полная – хаос, хаос и хаос!!» [там же, с. 343].

Современников Мусоргского шокируют «грубые выражения, вульгарность которых привела бы Пушкина в ужас»; стих Пушкина Мусоргский «заменил стихами лавочника. <…> В своей музыке он обнаруживает то же отсутствие чутья, то же безвкусие…»; отсутствие «художественного инстинкта в соединении с незнанием» дает результатом «музыку дикую и грубую» (Соловьев) [4, с. 336–337]. И приговор Лароша: «Одаренный талантом к речитативу, к характеристике, он очень слабый музыкант» [там же, с. 337].

По сути, споры идут о *типе драмы* (и музыкальной драмы), о ее жанре и ее направлении. На глазах складывающийся новый жанровый канон принимается «в штыки». Отзывы на пушкинскую трагедию исполнены критики жанровых «странностей» [6, с. 259]. При этом принципиальное несогласие вызывает *исторический сюжет*. Именно он провоцирует «подражательный характер трагедии Пушкина» (Камашев) [там же, с. 272]. «Карамзинское образование в детстве, а потом подчинение Байрону в юности» (Полевой) [там же, с. 257] – «вот два ига» нового драматического детища. Кроме того – Вальтер Скотт, Байрон, Шекспир, Гердер и Гете… Источники же «заимствований» Мусоргского – Даргомыжский последнего периода (Ларош) [там же, с. 327], «рабское следование “Каменному гостю”» (Раппопорт) [там же, с. 341], «Рогнеда», «Юдифь» и даже «Вражья сила» Серова (при этом «народные сцены Мусоргского намного слабее Серова» [там же, с. 389]), Гуно («Рангони… смахивает на Мефистофеля Гуно» [там же, с. 342]), Вагнер, Лист [там же, с. 346] и даже «вьюга из “Жизни за царя” Глинки» [там же, с. 348].

«Вы, берясь композиторствовать, не потрудились вникнуть в смысл русской истории, в характер русского человека…» (Поздняков) [там же, с. 346], – более несостоятельной претензии к Мусоргскому сегодня, казалось бы, трудно вообразить. Но долгие годы даже представителям пушкинско-карамзинского лагеря не удавалось освоить гениальное целое пушкинского творения. «Не драма отнюдь, а кусок истории, разби-

тый на мелкие куски, в разговорах…», – пишет один из них, (Катенин) [8, с. 280]. «Ряд *исторических* сцен… эпизод истории в лицах! … новый способ поэтического представления событий, неизвестного нашим дедам» [там же, с. 265]. Почти теми же словами фиксируют факт художественно-эстетического переворота современники Мусоргского, утверждая, что «в качестве исторического композитора <…> г. Мусоргский следовал по ложному пути» (Раппопорт) [4, с. 341].

Сегодняшнему читателю суждения времен создания обоих «Борисов» покажутся, по меньшей мере, забавными. «Пушкин никогда не был литературным гением. <…> Пушкин – лишь первый в России, он – «маленький Дант, Шекспир, Байрон, Гете в тесном кругу русской литературы» [8, с. 272]. Но и в опере Мусоргского «нет размаха широкой кисти», и «величественная картина Пушкина представлена в микроскопическом виде…» [4, с. 341]; Мусоргский – этакий мини-Пушкин, небесталанный, но неотесанный «недоучка». «Музыка его <…> носит отпечаток ученический…» [там же, с. 352]; «недоучившийся композитор» (Фаминцын) [там же, с. 362], – увы, не только заправский «рутинер-писака», но и друзья-кучкисты держатся этого мнения. А у Пушкина – свои зоилы; с их точки зрения, пушкинский «Борис Годунов» – «совершенное ребячество, <…> школьная шалость, достойная исправления» (Олин) [8, с. 253].

Звучит, однако, и следующее: «Необычная форма трагедии Пушкина не есть “искажение искусства”»; «Борис Годунов» Пушкина «будет началом новой классификации» (Шаликов) [там же, с. 276]. «Не Борис Годунов, <…> а царствование Бориса Годунова – эпоха, им наполняемая, – мир, им созданный и с ним разрушившийся, – одним словом *историческое бытие Бориса Годунова*» (Надоумко) [там же, с. 265]. И Пушкин «не ошибся, взяв темой своей трагедии “один из самых важных периодов русской истории”…; он хотел *пробудить в нас эстетическое чувство сознанием исторической жизни нашей*» (Камашев) [там же, с. 273].

Здесь мысль пушкинской эпохи поднимается над узостью доступного современникам обзора, призывая увидеть широкие горизонты открытий гения. И тогда речь идет о недостатке национального самосознания, о необходимости его воспитывать: «не чужие уроки, но собственная жизнь, собственные опыты должны научить нас мыслить и судить, – пишет И. Киреевский. – Привычка смотреть на русскую литературу сквозь чужие очки иностранных систем до того ослепила наших критиков, что они <…> даже не поняли, в чем состоит ее содержание» [8, с. 278–279].

До чего же схожи ситуации! Через сорок лет сестра Глинки Л. И. Шестакова сокрушается по поводу неприятия великого творения Мусоргского современниками: «для них надо что-нибудь слащавое <…>, а русская правдивая вещь для них искажение! И эти господа смеют утверждать, что они русские… у Вас нет нации, для Вас только то хорошо, что иностранное! Это больно видеть, тем более больно, что конца этому не предвидится» [4, с. 334]. «Ничего я не видел глупее и пошлее! – комментирует М. Антокольский «художественный донос» Лароша. – Глупо то, что разбиравший оперу мелочно придирается к мелочам и вовсе не разбирает того, что составляет сущность оперы» [там же, с. 370].

Меж тем, «ни сам язык, ни форма не являются смыслом произведения… Все дело в том, *о чем* говорит художник» [10, с. 113]. Но, «как это ни парадоксально, музыканты часто бывают далеки от сущности музыки, они видят только ноты – знаки, сущность которых им непонятна»[9] [там же, с. 306]. Г. В. Свиридов – «композитор рахманиновского “корня”» (по выражению А. И. Кандинского [там же, с. 658]) – пишет эти строки в последних десятилетиях XX века, обобщая горький опыт забвения родовой традиции русского искусства. Отсюда, по мнению Свиридова, «тяжелая, полная борьбы, невзгод и лишений судьба музыки Рахманинова» [там же, с. 278]. «Рахманинов-композитор творил в атмосфере жестокой беспощадной борьбы со всем тем, что составляло сущность его творчества» [там же, с. 286]. Взывая «к духовному самоуглублению, к сочувствию», к состраданию, «видел то, что предстояло пережить его Родине, которую он не только безмерно любил, а был сам частью» ее, «как кусок ее природы или дыхание ее духа» [там же, с. 179].

Действительно, Сергей Васильевич вдоволь натерпелся критических изысков – от взаимоисключающих «ретрограда» и «декадента» до позорного (для русской культуры, не для Рахманинова) «фашиста в поповский рясе»[10]. «Судьба Рахманинова-композитора была на редкость трудной, неблагодарной, – акцентирует Г. Свиридов, уточняя глубокие причины неприятия рахманиновской музыки, – дело было «не в стиле, манере или каких-то музыкальных частностях. Неприемлема была сама сущность, весь склад, внутренний мир, основополагающая идея творчества композитора. Именно этой идее и

[9] Ср. у Мусоргского: «наши музыканты чаще о технике толкуют, чем о целях и задачах исторических…» [7, с. 132].

[10] Подробнее см.: [9, с. 260, 659].

была объявлена борьба, на уничтожение <…> Музыка Рахманинова *стала* в жестокой борьбе, которую она вела сама, и в этом смысле она похожа на музыку Мусоргского» [там же, с. 260; курсив наш. – Н. Б.].

Имена Рахманинова и Мусоргского в записках Свиридова зачастую находятся рядом и именно в тех случаях, когда Свиридову требуется определить *главное* в искусстве. Так, говоря об «отвержении основ рахманиновского творчества» критикой (так же как и творчества Мусоргского), Георгий Васильевич комментирует: «...*дух* творчества Мусоргского и Рахманинова, его основа, посыл – вот что ненавистно критике». Эта музыка «содержит в себе *иное понятие о жизни, иную нравственную идею,* неприемлемую…» [там же, с. 278]. Прерванный здесь текст Свиридова следует, очевидно, продолжить пушкинским словом «чернь», и даже мусоргско-свиридовским «музыкальная чернь» – с присущим ей поклонением сноровке и техническому ремеслу: «("здорово сделано!"). Подняться же до самого высокого искусства чернь не может. Дух его непонятен им, часто – чужд» [там же, с. 305].

Ситуация вокруг постановки «Бориса Годунова» жива для Рахманинова. Любивший и знавший Пушкина, он, в отличие от современной Мусоргскому публики, волею своего гения глубоко вникал в музыкальные трагедии Мусоргского, начиная от упомянутого лета 1898 года. «Необъятное явление Мусоргского» [9, с. 476] сопровождает Рахманинова всю жизнь; с «Борисом» и «Хованщиной» Рахманинов встречается неоднократно, постоянно углубляя свои связи с великой музыкой предшественника, что в конце концов сказывается в наследовании определенного типа музыкально-исторической концепции Мусоргского – *экзистенциальной трагедии национального самосознания* [1, с. 251; 3, с. 27], где рубежный феномен Рахманинова на «болевом пороге» русской истории по-мусоргски свидетельствует неизбежность окончательного возрождения России. И речь здесь не только о стилистических совпадениях, приемах и способах высказывания (что подлежит отдельному глубокому освещению), но об утверждении упомянутой Свиридовым главной *нравственной идеи*, где Россия предстает «как народ, одержимый великой и благороднейшей идеей братства и вселенской любви, верности и самопожертвования» [9, с. 369–370].

Это и есть *Русская идея* – пушкинская идея, осенившая русское искусство и, прежде всего, русскую духовную музыку, – «искусство полнокровное, могучее, хранившее народный дух, контактное с природой и ее жизнью, наполненной изначально Божественного смысла – непостижимого и вечного» [там же, с. 559–560]. Свиридов указывает на его генезис: Древнее Византийство, расцветшее невиданными красками в культурной изоляции – на севере России – и *открытое заново* Мусоргским. «Кроме Римского-Корсакова – ни единого человека, понявшего и почувствовавшего эту ослепительную Гениальность… Лучшее, чего достигла эта школа, – "Всенощная" Рахманинова, – констатирует Свиридов. – Пользование старыми темами киевского и знаменного распевов было большой находкой Рахманинова» [там же, с. 560]. Так через столетие в творениях наследника древнего исторического рода реализуется пушкинское задание – внести «Иоаннов дух любви и свободы» (И. Ильин) в светское национальное самосознание. «Подобное искусство несуетливо, часто – просто <…> здесь нет ничего, поражающего сделанностью. Важна *таинственная значимость* этих звуков, их внутреннее духовное наполнение…» [там же, с. 305; курсив наш. – Н. Б.].

Очевидно, здесь же сокрыта и загадка «провала» Первой симфонии молодого композитора, отнюдь не связанная *только* с неудачным исполнением А. Глазунова. Вероятно, речь должна бы идти о новом, небывалом для уха XIX века стилевом феномене, в котором, по верному замечанию В. Вальковой, переплелись традиции близких Рахманинову стилей XIX века (здесь мы настаиваем на главной национальной «стезе»: Мусоргский – Чайковский – Бородин – Танеев, с необходимым исследованием самовыражения раннего рахманиновского стиля в стихии древнерусского церковного пения) и открытия наступающего века XX с его небывалыми катаклизмами, которые остро предчувствовались юным автором Симфонии. (Очень интересна, в частности, приводимая исследователем параллель Рахманинов – Малер, проявляющая общеевропейские тенденции художественного – подчеркнем, обостренно экзистенциального! – отображения нового облика мира [10, с. 46–48].) Характернейшее мнение английского композитора Р. Симпсона подтверждает сказанное о симфоническом первенце Рахманинова: «это сильное произведение, истоки которого восходят к Чайковскому и Бородину, но со своими убеждениями – самобытное, *замечательно построенное,* и достигающее истинно трагической и героической выразительности. Оно во всем глубоко личное, обладающее большой силой воздействия». И далее: «Как симфоническая композиция, симфония ре-минор превосходит две другие; как художественное целое, *созданное естественно и без напряжения,* она почти *не оставляет желать лучшего*» [11, с. 129; курсив

наш. – Н. Б.]. Как похоже это суждение на мысли немногих тех, кто во времени Мусоргского и Пушкина сумел подняться над общим уровнем художественного восприятия своей эпохи!

В поры полемики об оперном «Борисе» М. М. Антокольский пишет В. В. Стасову (1874): «Жаль, очень жаль Мусоргского… Отчего у нас так скоро угасают таланты? Я не знаю… Часто натыкается художник на тернистую дорогу, вначале двигается, устает, шатается, чахнет и падает. Эх, Русь! Во многих жертвах она еще нуждается…» [4, с. 370]. Ответ находим в Записной книжке Рахманинова: «*Современники так устроены, что великих людей они считают обыкновенными, а пошлых великими*»[11]. И у Пушкина (1835): «Замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны…» [12, с. 545].

[11] Выписка из С. Андреевского, лист 3 в авторской пагинации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бекетова Н.* «Из рода рюриковичей»: Пушкин, Рахманинов, Мусоргский // С. Рахманінов: на зламі століть. Вип. 6. Творчість як рушійна сила культури. Ч. 1. Харків: ФОП Носань В.А., 2009. С. 199–244.

2. *Бекетова Н.* Сергей Рахманинов как духовное явление эпохи // Эпоха Сергея Рахманинова: к 125-летию С. В. Рахманинова: материалы междунар. науч.-практ. конф. Тамбов: ТГТУ, 2003. С. 5–35.

3. *Бекетова Н.* Творчество Рахманинова в свете традиции русской историософии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 1 (34). С. 25–31.

4. *Орлова А.* Труды и дни Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. 702 с.

5. *Брянцева В.* С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.

6. *Шагинян М.* Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. В 2-х т. Изд. 5. Т. 2. М.: Музыка, 1988. С. 90–158.

7. *Мусоргский М.* Письма. Изд. 2. М.: Музыка, 1984. 446 с.

8. *Винокур Г.* Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М.: Лабиринт, 1999. 415 с.

9. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 799 с.

10. *Валькова В.* Первая симфония С. В. Рахманинова: «точка невозврата» // Валькова В. С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени. Сборник статей. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2016. С. 43–56.

11. *Simpson R.* Rachmaninoff // The Simphony: Elgar to Present Day. Baltimore; Maryland: Penguin Books, 1967. Vol. 2. P. 5.

12. *Пушкин А.* Сочинения в 3-х т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1964. 567 с.

REFERENCES

1. *Beketova N.* «Iz roda riurikovichei»: Pushkin, Rakhmaninov, Musorgskii ["From the Rurik clan": Pushkin, Rachmaninov, Mussorgsky] // S. Rakhmaninov: na zlami stolit' [S. Rakhmaninov: at the breaking point]. Vip. 6. Tvorchist' iak rushiina sila kul'turi [Creativity as the driving force of culture]. Ch. 1. Kharkiv: FOP Nosan' V. A., 2009. PP. 199–244.

2. *Beketova N.* Sergei Rakhmaninov kak dukhovnoe iavlenie epokhi [Sergey Rachmaninov as a spiritual phenomenon of the era] // Epokha Sergeia Rakhmaninova: k 125-letiiu S. V. Rakhmaninova [Sergei Rachmaninov's era: for the 125th anniversary of S. V. Rachmaninov]: materialy mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Tambov: TGTU, 2003. PP. 5–35.

3. *Beketova N.* Tvorchestvo Rakhmaninova v svete traditsii russkoi istoriosofii [Rachmaninov's work in the light of the tradition of Russian historiosophy] // Yuzhno-rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Antology]. 2019. № 1 (34). PP. 25–31.

4. *Orlova A.* Trudy i dni Musorgskogo. Letopis' zhizni i tvorchestva [Mussorgsky's works and days. Chronicles of life and work]. Moscow: Muzgiz, 1963. 702 p.

5. *Briantseva V.* S. V. Rakhmaninov [S. V. Rachmaninov]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1976. 645 p.

6. *Shaginian M.* Vospominaniia o Rakhmaninove [Memoirs on S. V. Rakhmaninov] // Vospominaniia o Rakhmaninove [Memoirs on Rakhmaninov]. V 2-kh t. Izd. 5. T. 2. Moscow: Muzyka, 1988. PP. 90–158.

7. *Musorgskii M*. Pis'ma [Letters]. Izd. 2. Moscow: Muzyka, 1984. 446 p.

8. *Vinokur G*. Kommentarii k «Borisu Godunovu» A. S. Pushkina [Comments on "Boris Godunov" by A. S. Pushkin]. Moscow: Labirint, 1999. 415 p.

9. *Sviridov G*. Muzyka kak sud'ba [Music as fate]. Moscow: Molodaia gvardiia, 2002. 799 p.

10. *Val'kova V*. Pervaia simfoniia S. V. Rakhmaninova: «tochka nevozvrata» [The first symphony of S. V. Rachmaninov: "point of no return"] // Val'kova V. S. V. Rakhmaninov i russkaia muzykal'naia kul'tura ego vremeni [S. V. Rachmaninov and the Russian musical culture of his time]. Sbornik statei. Tambov: Izd-vo Pershina R. V., 2016. PP. 43–56.

11. *Simpson R*. Rachmaninoff // The Simphony: Elgar to Present Day. Baltimore; Maryland: Penguin Books, 1967. Vol. 2. P. 5.

12. *Pushkin A*. Sochineniia v 3-kh t. [Works in 3 vol.] T. 3. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1964. 567 p.

Бекетова Наталья Викторовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
sintez49@yandex.ru
ORCID ID 0000-0001-8403-3974

Natalya V. Beketova
PhD (Art), Associate Professor at the Music History Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
sintez49@yandex.ru
ORCID ID 0000-0001-8403-3974

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

УДК 782.9 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14004

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

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ДЖОНА АДАМСА И СТИВА РАЙХА)

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

Целью статьи является рассмотрение воздействия документалистики на современный музыкальный театр. Вписывая музыкальное искусство в общий культурный контекст, автор отмечает вторжение документалистики практически во все области искусства XX–XXI веков как важную общекультурную тенденцию, спровоцированную особым вниманием к актуальным, социально значимым проблемам. Указывая на формирование в связи с данной тенденцией особых жанровых разновидностей в сфере визуальных искусств, прежде всего документального театра и кинодокументалистики, автор констатирует появление особых техник, приемов и драматургических особенностей их составляющих. В статье дается характеристика документалистики как явления в его связи с музыкальным театром. На материале опер Дж. Адамса «Никсон в Китае», «Смерть Клингхоффера», С. Райха и Б. Корот «Пещера» и «Три истории» анализируются особенности соединения классических жанровых моделей и форм, присущих опере, с методами, выработанными документальным кинематографом. На материале опер Адамса рассматривается хроникальный тип сюжетосложения, репортажность и метод реконструкции, присущие документальным фильмам в их развернутости на специфику оперного театра; анализируются особенности «драматургии действия», двигателем которой является кризисная ситуация, а также структура сюжетов произведений такого типа, в основе которых – противоборство враждебных, антагонистических сил, столкновение противостоящих характеров или чувств, образующих остро напряжённый конфликт. Иной тип взаимодействия музыкального и документального представлен в видео-операх «Пещера» и «Три истории» Райха-Корот, основу сценического действия которых составляет не художественная реконструкция фактов, а прямая демонстрация архивных документов и видео-интервью. На основе анализа музыкального материала автор показывает, как музыкальная составляющая усиливает и углубляет смыслы, заложенные в документальных источниках, что делает направление музыкально-документального театра актуальным и перспективным.

Ключевые слова: музыкальный документальный театр, опера, Дж. Адамс, С. Райх, драматургия документального кино.

Для цитирования: Шорникова А. В. Художественное и документальное в современном музыкальном театре (на примере творчества Джона Адамса и Стива Райха) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 26–33.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14004

A. V. SHORNIKOVA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

ARTISTIC AND DOCUMENTARY PRACTICES IN CONTEMPORARY MUSIC THEATRE (ON THE EXAMPLE OF JOHN ADAMS AND STEVE REICH`S WORKS)

The article examines the influence of documentary practices on the contemporary music theatre. By putting musical art into the global cultural context, the author states that the invasion of documented reality into practically every art field of the 20th-21st centuries is an important tendency provoked by relevant social issues. Formation of new genres in the area of visual arts, such as documentary theatre and cinematography led to the development of specific techniques and methods that characterise them. The article observes documentary practices in their connection with music theatre. Such operas as "Nixon in China", "The Death of Klonghoffer" by John Adams and "The Cave", "Three Tales" by Steve Reich show how the classical model of the genre can be transformed under the influence of documentary plots. The author identifies signs of different documentary films methods such as areportage and facts reconstruction in operas of J. Adams, and analyses the dramaturgy of action with the crisis situation and the confrontation of antagonistic forces as the basis of their plots. S. Reich's video-operas reveal another way of interactions between operatic and documentary practices. The core of their scene action constitutes not a facts reconstruction, but a straight demonstration of documents and video-interviews. Therefore, the analysis demonstrates how music can intensify and deepen the message of a documentary source what makes the relevance and perspectives of the documentary music theatre obvious.

Key words: documentary music theatre, opera, John Adams, Steve Reich, dramaturgy of documentary film.

For citation: Shornikova A. Artistic and documentary practices in contemporary music theatre (On the example of John Adams and Steve Reich`s works) // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. P. 26–33.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14004

Одержимость современного искусства манией документализма – следствие множества политических и социальных предпосылок – уже ни для кого не является секретом. Волна интереса к сюжетам и образам подлинной действительности в XX веке охватила поистине все области художественного творчества. Став его важной составляющей, реальность в искусстве нашла яркое и разнообразное отражение в деятельности художников США и Европы, обратившихся в своем творчестве к темам актуальным и социально значимым, а порой поднимающим вопросы глобальных, общечеловеческих масштабов.

Со временем эта мощная тенденция выделилась в отдельное документальное течение в искусстве. В сфере драматического театра это сказалось в появлении жанра документального театра и техники вербатим. Из разрастающейся палитры кинематографических жанров выделилась группа фильмов, впервые обозначенных термином документальное кино. Наследницей литературы реализма в новом столетии стала документальная проза. О высокой популярности творчества такого рода говорит также множество смежных жанров, объединяющих в себе элементы художественной и документальной реальности, среди них художественно-документальное и псевдодокументальное кино, докудрама, docufiction-литература и многие другие. С включением в область художественного творчества элементов повседневности связано множество новых течений в сфере музыкального, изобразительного искусства и хореографии (концептуальное искусство, конкретная музыка, реди-мейды, танец постмодерн и т. д.). Мощным потоком реальность ворвалась и в жизнь музыкального театра[1].

Как синтетическая форма искусства музыкальный театр содержит в себе большой потенциал для трансляции социально значимых вопросов современности посредством такого сильного инструмента, как реальность[2]. В обра-

[1] Подробнее об истоках музыкально-театральной документалистики см. в статье Шорниковой А. В. «Документалистика в оперном театре рубежа XX–XXI веков [1].

[2] Новые типы сюжетов требовали новых

щении к документальным материалам и включении в спектакль элементов готовой, вырванной из жизни действительности композиторы находят эффективный и доступный инструмент воздействия на широкие массы. В большой степени процессы ее проникновения в художественную ткань произведений оказались закономерными, так как интерес к документалистике в рамках драматического театра и кинематографа – тенденция, уходящая корнями в начало XX века. Хотя кинематограф и музыкальный театр говорят с нами разным языком, при попытке осмысления роли документалистики в опере нельзя игнорировать опыт, аккумулированный теоретиками документального кино. Их дискуссии ведутся много десятилетий, и накопленный за это время аналитический материал в определенной мере может быть транспонирован и на область музыкальную.

Сам термин «документальный» был популяризован британским режиссером Джоном Грирсоном в 1926 году именно по отношению к кинематографу. В соответствии с этимологией слова, главным признаком документалистики является опора на некий документ, содержащий свободную от вымышленного и субъективного информацию, зафиксированную в виде письменного, звукового, визуального или другого текста. В отличие от нарративности, опосредованной личным опытом свидетельствующего человека, она независима от повествователя. Автор документального сообщения, будь то режиссер, либреттист или композитор. – это «не повествователь, а личность, которая констатирует, то есть утверждает действительность свершившегося и комментирует его» [2, с. 151]. Как отмечает М. Н. Бакуменко, «документальность приравнивается к репортажу, отражающему определенный исторический факт; это удостоверенное, объективированное и независимое историографическое описание» [2, с. 151].

Во второй половине XX века появляется множество оперных сочинений, несомненно попавших под влияние этой тенденции. Несмотря на явно выраженную документальную специфику подобных музыкально-сценических произведений, композиторы весьма редко указывают на документальную природу своих экспериментальных сценических опусов. Наиболее известным примером является документальный музыкальный видеотеатр Стива Райха и Берил Корот. Созданные ими произведения («Пещера», 1993; «Три истории») до сих пор являются наиболее яркими и показательными с точки зрения музыкально-театральной документалистики. И хотя они не были первыми образцами воплощения реальности на оперной сцене, в созданной авторами концепции документального музыкального видеотеатра эта новая жанровая разновидность заявила о себе в полный голос.

Не меньший резонанс вызвало появление опер Джона Адамса, использующего в качестве источника творческого вдохновения сиюминутную американскую историю и новостные сюжеты. Так, в основу первой оперы Дж. Адамса «Никсон в Китае» (1987) легли известные политические события. Композитор и режиссёр вывели на оперную сцену политиков, действия которых многократно освещались в средствах массовой информации. Следующая работа композитора – «Смерть Клингхоффера» (1991) – повествует о трагических событиях 1985 года, которые потрясли американское общество и заставили обратить внимание на проблему ближнего Востока: композитор предпринимает попытку объективного осмысления арабо-израильского конфликта, демонстрируя сочувствие жертвам противостояния с обеих сторон. Обе оперы создавались в творческом коллективе композитора, режиссера Питера Селларса и либретистки Элис Гудмен.

Джон Адамс, классик современной американской музыки, композитор и дирижер, завершил эру «радикального» минимализма 1960 – середины 70-х годов. Несмотря на жанровое разнообразие его творчества, важная роль в нем отведена музыкально-театральным опусам. Адамс обратился к опере в период настоящего расцвета жанра в США. В творческом багаже композитора на данный момент уже восемь опер, каждая из которых является уникальным образцом трактовки жанра. Многие из них продолжают ставиться регулярно, подтверждая его статус одного из самых исполняемых композиторов Америки.

Действие его первого оперного сочинения «Никсон в Китае» сосредоточено вокруг шести личностей: четы Никсонов, президента Мао Цзэдуна и Цзян Цин (она же мадам Мао), главы Госсовета КНР Чжоу Эньлая и советника по национальной безопасности США Генри Киссинджера. И все же сам замысел обладал ярко выра-

принципов их воплощения, а опера как жанр, известный своей консервативностью, долгое время противился переменам и трансформациям. Она постепенно освобождалась от власти традиции и избавлялась от жанровых «штампов» и только к концу XX века превратилась в область радикальных экспериментов. Творческими усилиями многих композиторов она поменяла «имидж» и из жанра, которому неоднократно выносился смертный приговор, превратилась в бурлящее пространство новых идей и проектов. Подробнее о процессе обновления оперного жанра см. статью Е. В. Кисеевой «Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов» [3].

женной новизной. Как сказал Адамс, «“Никсон в Китае” стал первой оперой, которая в качестве основы для своей театральной структуры использовала срежиссированное медиа-событие» [цит. по: 4, с. 667].

При сочинении оперы Адамс отталкивался от конкретной историко-культурной модели – grand opera, многие драматургические и структурные особенности которой были воссозданы композитором. Таковы сквозная структура сочинения, наличие развернутых арий, ансамблей, хоров, а также обязательной для жанра балетной сцены. Вместе с тем, и сюжет, и характеры оказались новыми для жанра. Адамс не шел по пути калькирования или прямолинейной стилизации, а творчески перерабатывал традицию оперного жанра в соответствии со своим видением композитора рубежа XX–XXI вв. К этому его предрасполагала и опора на конкретику документальных событий, в воплощении которых прослеживается связь со сложившимися в кинематографе методами работы и типами драматургии[3]. Остановимся на этом подробнее.

Одним из базовых принципов сюжетосложения в документальном кино считается хроникальный. Как подчеркивает исследователь, «хроника – это первая, очень важная ступень экранной документалистики, его платформа, фундамент <…>. Это кино – видеолетопись времени, информация о текущих событиях и явлениях» [5, с. 10–11]. Основой хроникальных фильмов является такой широко распространенный в кинодокументалистике тип драматургии, как «информационно-описательный». Ему свойственно последовательное представление событий, развитие которых происходит «во времени, когда показываются те изменения, тот рост, которые происходят с объектами изображения в определенных временных границах» [5, с. 143]. Областью его реализации являются исторические и историко-биографические фильмы, в основе которых лежит определенное событие или цепь событий, показанных в развитии. Следовательно, наиболее распространенным методом работы с материалом здесь является репортаж.

Все вышеизложенное находит отражение в первом оперном опусе Джона Адамса «Никсон в Китае». Создавая «Никсона» в опоре на документы, буквально воспроизводя на сцене кадры, транслированные средствами массовой информации, каждой сцене оперы композитор придает черты репортажа. Несмотря на то, что реальные репортажи и другие документы не были включены авторами в постановку, благодаря широко применяемому в документальном кино методу реконструкции события исторической встречи в Китае двух президентов были воссозданы с документальной точностью. Данный метод является основой художественно-документального кино, которое, по причине временной дистанции между событием и созданием фильма или невозможности его сиюминутной фиксации в реальном времени, заимствует приемы из игрового кинематографа, использует инсценировки, вводит актеров. Таким образом, оба представленных метода (репортаж и реконструкция) пересекаются на всем протяжении оперного действия.

Как и любое событие подобной значимости, встреча лидеров двух стран сконцентрировала на себе пристальное внимание прессы и стала медийной феерией, каждая деталь которой транслировалась на телеэкраны, через радиоприемники и заголовки газет. Беспокоившийся о своем медийном облике Ричард Никсон заранее позаботился о том, чтобы его самолет приземлился в наиболее живописном месте (в своей первой арии он поет: «Глаза и уши истории ловят каждый наш жест»). Перенося этот хорошо срежиссированный театр политических действий на музыкальную сцену, авторы с фотографической точностью воспроизводят происшедшее. Они демонстрируют пять событий, сосредоточивших наибольшее внимание прессы, детально воссоздавая их внешний антураж по образцу сохранившихся видео- и фоторепортажей. Следуя хронологии визита, это приземление американского самолета и первая встреча двух сторон, переговоры и официальный банкет в первом действии; осмотр достопримечательностей и балет – во втором. Только третье действие – финальный вечер в Пекине – представляет героев в частной интимной обстановке, предающихся воспоминаниям о прошлом.

Критики даже прозвали сочинение CNN-оперой по ассоциации с американским новостным телеканалом. Это обозначение распространилось и на некоторые последующие оперные сочинения композитора. Сам Адамс, однако, не согласен с данным определением. По его словам, используя оперный медиум, он стремился заглянуть за заголовки новостных программ и представить, как все было с точки зрения самих героев событий, а не журналистов. Более того, Никсон трактован им как архетипичный образ современного американского главы государства. Согласно мнению Адамса, это «обыкновенный человек в президентской версии, банальный, напыщенный, сентиментальный, параноидальный» [цит.

[3] В описании типов кинодраматургии и методов подачи материала в документалистике автор опирается на работу Т. Я. Масловой «Сценарное мастерство. Драматургия документального фильма» [5].

по: 4, с. 666]. «Реализм» сценического решения также нарушает стихотворное либретто. Дабы заглянуть за ширму медийного облика персонажей, поэтесса Элис Гудмен провела глубокое исследование массивного корпуса материалов, связанных не только с конкретным событием и его участниками, но более широким контекстом. Но, несмотря на это, влияние новостного телевизионного формата ощутимо проявляет себя в особенностях сочинения[4].

Драматургия действия – иной драматургический тип, характерный для документального кинематографа, который можно обнаружить во втором оперном опусе Адамса «Смерть Клингхоффера». Ударной силой таких сюжетов, как отмечают кинодокументалисты, является некая кризисная ситуация, переломное событие в жизни человека. Структура такого сюжета складывается из противоборства враждебных, антагонистических сил, столкновения противостоящих характеров или чувств, образующих остро напряжённый конфликт. Образы главных героев раскрываются через действия. Оказавшись в неожиданных обстоятельствах, они утверждают себя в поступках, раскрывающих их сущностные черты.

Подобная кризисная ситуация развернулась и на сцене-палубе круизного лайнера «Акилле Лауро». Опера повествует о событии 1985 года, когда итальянское судно с группой европейских и американских туристов на борту было захвачено у берегов Египта группой палестинских террористов из Организации освобождения Палестины. Спрятав оружие и подделав паспорта, четверо палестинцев проникли на борт вместе с остальными пассажирами. Их план состоял в том, чтобы добраться до израильского порта Ашдод, сойти с лайнера и, захватив заложников, обменять их на свободу своих товарищей, находящихся в израильской тюрьме. По неосторожности они были обнаружены уборщицей за чисткой оружия, что и привело к вынужденному захвату лайнера. Они потребовали, чтобы капитан доставил их к сирийскому порту Тартус, однако Сирия отказалась предоставлять преступникам убежище. Брошенные разочаровавшимися в них спонсорами и без четкого понимания, что делать дальше, они бесцельно кружили по водам Средиземного моря, то и дело угрожая пассажирам расправой. Событие мгновенно привлекло к себе пристальное внимание СМИ, и пока миллионы людей со всех концов света следили за развитием ситуации, на борту разворачивалась драма: напряженная полемика между палестинцами и прикованным к инвалидной коляске американским евреем Леоном Клингхоффером увенчалась его хладнокровным убийством[5].

Создатели оперы, хотя и изучили все возможные материалы, связанные с происшествием, главным из которых стала книга воспоминаний капитана лайнера, все же не могли знать всех деталей развернувшегося на борту столкновения. В связи с этим конфликт трактован ими как символ сложных арабо-израильских отношений, корни которого апеллируют к библейскому мифу, выступающему поводом для философского размышления. Воссозданная на сцене ситуация захвата через рассказы очевидцев и полемику антагонистов становится не только их характеристикой, но и рупором авторской идеи: через религиозные и исторические параллели вскрыть психологические мотивы вовлеченных в этот глобальный конфликт людей.

Такое вытекающее из особенностей драматургии действия понимание конфликта определяет музыкально-драматургическое решение оперы. Можно утверждать, что ее ключевые особенности воплощаются в опере в рамках схемы драматического конфликта: завязка, нарастание борьбы, перипетии, кульминация и развязка. Однако особенности сюжета и специфика его воплощения в оперном медиуме предопределили некоторые отступления от данной схемы.

Так, первый акт открывает монолог капитана, повествующего о событиях, участником которых он стал. Далее о пережитых событиях попеременно рассказывают и другие его свидетели, и на этом повествовательном фоне вторым

[4] Подробнее с историей создания оперы и особенностями сочинения «из первый рук» можно ознакомиться в автобиографии композитора «Hallelujah junction» [6]. Целостный анализ произведения см. в монографии Тимоти Джонсона «Никсон в Китае» [7].

[5] Явление террора, становясь темой художественного произведения, провоцирует исключительно неоднозначную реакцию. В особенности это касается работ, чьи авторы принимают решение придерживаться нейтралитета и не ставят главной задачей демонстрацию преступников как безусловных злодеев. Еще до премьеры в Брюсселе в марте 1991 г., опера была ангажирована пятью американскими и европейскими театрами и Бруклинской академией музыки. Однако первые же ее постановки вызвали бурю протестов. С одной стороны, авторов обвиняли в антисемитизме и в том, что постановки и трансляции оперы способны спровоцировать антиизраильские настроения. С другой – речь шла о недопустимости романтизации и героизации террористов. Исходя из возражений авторов, в их замысел не входило одобрение действий людей, совершивших преступление, однако воплощение их идеи требовало высказывания обеих сторон арабо-израильского конфликта.

планом развертываются сами события. Сценическое решение этого неординарно: по замыслу авторов, вооруженные игрушечными автоматами участники хора сидят в зале среди зрителей, а затем, когда повествовательная линия доходит до захвата лайнера, «штурмуют» сцену. Аналогично документальному фильму, где независимые друг от друга очевидцы рассказывают о каком-либо происшествии, в то время как на экране демонстрируются связанные с ним архивные записи, вербальный ряд оперы сохраняет ощущение временной дистанцированности от событий, в то время как динамичная сценография и музыка «живописуют» их, буквально увлекая в «водоворот» эмоционального сопереживания. Таким образом, динамика музыкального развития оказывается неотделимой от сценического действия и относительно независимой от вербального текста.

Дальнейшее развитие действия приводит к развязке – психологической кульминации всей оперы в момент гибели Клингхоффера, в арии его «падающего тела». Интересно музыкальное решение этой сцены: это тихая кульминация, которая, подобно баховскому Crucifixus, звучит в динамике piano. Адамс называет эту сцену Гимнопедией. Возможно, этим он проводит параллель между древнегреческим состязанием юношей в силе и ловкости и драматическим диалогом между Клингхоффером и террористами, который можно рассматривать как своего рода словесный поединок, увенчавшийся трагической развязкой. Остинатность мерного баса и повторяющейся нисходящей мелодии в высоком регистре скрипок и деревянных духовых вызывает ассоциации с барочными формами на basso ostinato, семантика которых связана с возвышенно-сосредоточенным, траурным характером.

По-иному художественное, исходящее из самой специфики музыкального театра, и документальное взаимодействуют в видео-операх «Пещера» и «Три истории» Райха-Корот. В отличие от «Никсона», в их сочинениях основу сценического действия составляет не художественная реконструкция фактов, а прямая демонстрация архивных документов и видео-интервью.

Материалом «Пещеры», их первого музыкально-театрального опуса, становятся интервью, записанные самими авторами, в которых респонденты отвечают на вопросы, связанные с избранной темой, поднимаемой в сочинении. Такой способ преподнесения материала отсылает нас к типу так называемых «образно-документальных» фильмов. В отличие от хроникального кино, для которого важны одни голые факты, за «образом» стоит определенное обобщение, где просматривается авторская позиция, формирующая отношение к этим фактам. Среди ведущих жанров, представляющих такой тип фильмов, называют фильмы-размышления, фильмы-исследования. Аналогичное название можно дать и «Пещере», заменив слово «фильм», на «оперу». Размышляя над проблемой арабо-израильских отношений сквозь призму ветхозаветной легенды об Аврааме, авторы исследуют мнения людей различных культур, профессий и конфессий.

Проводя дальнейшие аналогии с документальным кино, можно обнаружить, что структура сочинения подчиняется законам драматургии сопоставлений. Ее строение заключается в сквозном развитии цепи эпизодов, не связанных между собой единым героем, но объединенных общей темой. Как следствие отсутствия единого последовательного сюжета, в опере нет драматического нарастания и действенного конфликта. «Драма» здесь заключается в сопоставлении различных, часто полярных точек зрения. Такое пассивное «столкновение» контрастных эпизодов в теории документального кино также называют драматургией статических конфликтов. Без какого-либо ущерба логике целого эти эпизоды-отрывки интервью поддаются перестановке. Внутри же них, подобно «монтажу аттракционов» Эйзенштейна, в работу идут все возможные выразительные средства, способные воплотить основную идею: «авторская мысль «гуляет по материалу», может приобретать любые формы, пользоваться любыми выразительными средствами» [5, с. 151].

Помимо видеоинтервью композитор задействует в своих сочинениях исторические документы. Именно это мы можем наблюдать в следующем музыкально-театральном сочинении творческого тандема Райха-Корот «Три истории». Очевидная заинтересованность авторов в современных им технологиях, привлеченных в процессе создания и воспроизведения видеооперы, теперь распространяется и на тематику сочинения. Авторы подвергли критической оценке тот путь, по которому движется технологическое развитие цивилизации. Как отмечает Б. Корот, одним из важнейших подтекстов произведения является «тот обоюдоострый меч прибыли и потерь каждой новой технологии, которую мы включаем в нашу жизнь» [8, с. 237]. Желая подчеркнуть разрушительные последствия многих научных открытий XX века, авторы избрали три наиболее показательных в этом аспекте события, которые и были положены в основу трёх актов оперы.

Демонстрация истории через архивные видеокадры, интервью, фотографии и текстовые документы также является одним из классиче-

ских приемов документального кинематографа. Основная идея данного метода заключается в том, чтобы вскрыть новое содержание в уже известном материале. Работая с архивами и вооружившись современными технологиями обработки видео и аудио, авторы способны «переориентировать материал, поставить новые, подчас противоположные акценты, поменять содержание кадра, его смысл, заставить его подтекст работать против текста, заставить материал служить против тех идей, во имя которых он был отснят» [5, с. 98].

Синтезируя документальное с музыкальными, сугубо художественными принципами организации материала, композиторы получают возможность более глубокого и внимательного «всматривания» в документ, его прочувствования. Как отмечает исследователь, «Райх создает нечто большее, чем транслирование однозначного сообщения, заключенное в тексте, он вскрывает его многозначность» [8, с. 135]. Им удается вывести на поверхность зрительского восприятия смыслы, недоступные при простом знакомстве с текстом[6].

Рассмотрев проблему взаимодействия документального и художественного на примере оперных произведений признанных композиторов современности, можно сделать несколько выводов. Первый связан с возрастающим значением сюжетов из реальной действительности, активно вовлекаемых в контекст музыкально-театральных произведений. Второй – с активным процессом синтезирования принципов драматургии, методов развития и формообразования, присущим как музыкальному и драматическому театрам, так и кинематографу, что происходит в связи с особой спецификой материала. Третий связан с необходимостью углубленного исследования многоуровневого взаимодействия реального и художественного в оперном театре, а главное, тех причин, которые приводят к существенной трансформации классической жанровой модели под воздействием документалистики.

[6] Подробнее о взаимодействии аудио и видео рядов в опере «Три истории» см. в статье «О взаимодействии аудио и видео рядов в сочинении "Три истории" Стива Райха – Берил Корот» [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Шорникова А.* Документалистика в оперном театре рубежа XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 130–138.
2. *Бакуменко М.* Документальный видеомузыкальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма: дис. … канд. иск. Новосибирск, 2012. 247 с.
3. *Кисеева Е.* Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4 (33). С. 42–46.
4. *Манулкина О.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-ва Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
5. *Маслова Т.* Сценарное мастерство. Драматургия документального фильма: учеб. пособие. Кемерово: КемГУКИ, 2010. 318 с.
6. *Adams J.* Hallelujah Junction: composing an American life. 1st ed. Farrar, Straus and Giroux. New York, 2008. 340 p.
7. *Johnson T. A.* John Adams's Nixon in China: Musical Analysis, Historical and Political Perspectives. New York: Ashgate Pub Co, 2011. 278 p.
8. *Кром А.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: дис. ... д-ра иск. Нижний Новгород, 2011. 457 с.
9. *Шорникова А.* О взаимодействии аудио и видео рядов в сочинении «Три истории» Стива Райха – Берил Корот // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 3. С. 45–51.

REFERENCES

1. *Shornikova A.* Dokumentalistika v opernom teatre rubezha 20–21 vekov [Documentary in opera theatre on the turn of the 20th–21st centuries] // Problemy muzykal'noj nauki [Music scholarship]. 2019. № 3. PP. 130–138.
2. *Bakumenko M.* Dokumental'nyj videomuzykal'nyj teatr Stiva Rajha v kontekste kommunikativnyh poiskov minimalizma [Steve Reich`s Documentary Video Music Theatre in the

context of communicative search for minimalism]: dis. … kand. isk. Novosibirsk, 2012. 247 p.

3. *Kiseeva E.* Problema obnovleniya opernogo zhanra v tvorchestve sovremennyh amerikanskih kompozitorov [The issue of a renewal of the opera genre in the creativity of modern American composers] // Yuzhno-Rossiyskij Muzykal'nyj Al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2018. № 4 (33). PP. 42–46.

4. *Manulkina O*. Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka 20 veka. [From Ives to Adams: American music of the 20th century]. St. Petersburg: Izd-va Ivana Limbaha, 2010. 784 p.

5. *Maslova T.* Scenarnoe masterstvo. Dramaturgiya dokumental'nogo fil'ma: ucheb. posobie [Art of Screenwriting. Dramaturgy of a documentary film: study guide]. Kemerovo: KemGUKI, 2010. 318 p.

6. *Adams J*. Hallelujah Junction: composing an American life. 1st ed. Farrar, Straus and Giroux. New York, 2008. 340 p.

7. Johnson T. A. John Adams's Nixon in China: Musical Analysis, Historical and Political Perspectives. New York: Ashgate Pub Co, 2011. 278 p.

8. Krom A. «Klassicheskaja faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma ["Classical phase" of American musical minimalism]: dis. ... d-ra isk. Nizhnij Novgorod, 2011. 457 p.

9. *Shornikova A*. O vzaimodejstvii audio i video ryadov v sochinenii «Tri istorii» Stiva Rajha – Beril Korot [Audio and video interactions in the "Three Tales" by Steve Reich and Beryl Korot] // Problemy muzykal'noj nauki [Music scholarship]. 2017. № 3. PP. 45–51.

Шорникова Александра Владимировна
студентка кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
344029, г. Ростов-на-Дону, Россия
dartalexandra@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2000-1735

Alexandra V. Shornikova
Student at the Music History Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
344029, Rostov-on-Don, Russia
dartalexandra@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2000-1735

УДК: 782.1 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14005

Е. В. КИСЕЕВА, В. Ю. КИСЕЕВ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета

ТРАДИЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

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

В статье рассмотрены важнейшие принципы оперного творчества ведущих американских композиторов Джона Кейджа, Филипа Гласса, Стивена Райха, Мередит Монк. Их произведения стали яркими и уникальными явлениями мировой музыкально-театральной культуры и вобрали в себя черты традиционных и новых художественных практик, получивших развитие в 1970–2000-е годы.

Многообразие стилевых исканий в оперном театре обозначенного периода сложно свести к единому знаменателю. В связи с тенденциями развития современного музыкально-театрального искусства скорее приходится говорить о своеобразной стилевой полифонии. Тем не менее, можно отметить ряд магистральных линий, которые оказали влияние на формирование оперной эстетики в творчестве современных композиторов США – это авангард в его американском преломлении с характерным креном в сторону экспериментализма и минимализм.

Новые для оперного жанра художественные принципы формировались в контексте авангардного бума 1970-х гг., когда на процесс становления музыкального театра оказывали воздействие художественные принципы, получившие ранее развитие в смежных видах искусств. Плодотворное сотрудничество и творческий взаимообмен композиторов, театральных режиссеров-экспериментатистов, художников и видео-художников, придерживающихся авангардной идеологии, способствовали внедрению в оперный театр новых методов работы с музыкальным материалом, драматургических и композиционных закономерностей.

Рассмотренные в данной статье сочинения демонстрируют новую эстетику оперного спектакля, отличительными свойствами которого являются культивирование принципа прямого взаимодействия между искусством и реальностью, акцентирование особой роли зрителя в создании смыслового поля сочинения, понимание творческого акта как процесса исследования границ искусства и их раздвижения.

Ключевые слова: современный оперный театр, обновление оперного жанра, традиции авангарда.

Для цитирования: Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю. Традиции музыкального авангарда в оперном творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 34–41.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14005

E. KISEEVA, V. KISEEV
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University

AVANT-GARDE TRADITIONS IN THE OPERATIC CREATIVITY BY MODERN AMERICAN COMPOSERS

The article discusses the most important principles of opera of the leading American composers John Cage, Philip Glass, Stephen Reich, Meredith Monk. Their works became vivid and unique phenomena of the world musical and theatre culture of the late 20th – early 21st centuries, and absorbed features of traditional and new artistic practices, developed in the 1970s and 2000s.

The diversity of style quest in the opera house of the indicated period leads to difficulties to find a common denominator. It is rather necessary to talk about a kind of stylistic polyphony in relation to trends in the development of modern musical and theatrical art. Nevertheless, we can note a number of main lines that have influenced the formation of new Opera aesthetics in the works of contemporary composers in the United States. It is the avant-garde in its American refraction with a characteristic tilt towards experimentalism, and minimalism.

Artistic principles that were new to the opera genre were formed in the context of the avant-garde boom of the 1970s, when artistic principles, previously developed in related arts, influenced the formation of new forms of musical theatre. The fruitful cooperation and creative interchange of composers, theatre experimental directors, artists and video artists who adhere to avant-garde ideology contributed to the introduction of new methods of working with musical material, dramatic and compositional patterns in the opera house.

The compositions considered in this article demonstrate new aesthetics of the opera performance, its distinctive properties being the cultivation of the principle of direct interaction between art and reality, the emphasis on the viewer's special role in creating the semantic field of the composition, comprehension of the creative act as a process of studying the boundaries of art and their extension.

Key words: modern operatic theatre, renewal of the opera, avant-garde traditions.

For citation: Kiseeva E., Kiseev V. Avant-garde traditions in the operatic creativity by modern american composers // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. P. 34–41.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14005

В творчестве американских композиторов проблема обновления оперного жанра на рубеже XX–XXI веков зазвучала с особой остротой. Ведь опера, благодаря своей приверженности академической традиции, не вписывалась в процесс тотального обновления искусства. Следование авангардной стратегии способствовало новому прочтению жанра. Однако в нем подверглись сомнению складывавшиеся столетиями основы понимания оперы как искусства, наполненного субъективизмом и символикой. В постановках вновь актуализировались проблемы определения и разграничения функций автора, исполнителя, реципиента, разрушения эффекта театральной рампы, объединения искусства и реальной действительности.

Разговор о воплощении художественных принципов музыкального авангарда в оперном творчестве современных американских композиторов начнем с характеристики мельчайшей единицы музыкального текста, его исходного материала – отдельно взятого звука. Известно, что еще в первой половине и середине XX столетия в сочинениях Джона Кейджа, Генри Коуэлла, Гарри Парча сложилась оригинальная трактовка звука как самоценного феномена, обладающего неповторимой пространственно-временной и тембровой организацией, что открыло широчайшие возможности для экспериментирования в области звукоизвлечения и звуко- и темброообразования.

Наследуя эстетику радикальных новаций первой половины и середины XX века, американские композиторы, обратившиеся к оперному жанру в 1970–1990-е гг., уделяют особое внимание поиску нового звукового материала. В оперном творчестве Филипа Гласса, Стивена Райха, Мередит Монк объектом исследования становится звук, а его сочинение и структурирование является предметом композиторской работы подобно тому, как это происходило в инструментальных опусах композиторов второй волны авангарда, развивавших инженерию и сонорные свойства звука.

Так, новым для оперного жанра оказался подход к проблеме «озвучивания» слова, ярко обозначившийся в ранних сочинениях Ф. Гласса. Композитора интересовала феноменология слухового восприятия музыкальной ткани: эффекты слуховой абберации, маскировки, возможности взаимодействия звуковых колебаний музыкальных инструментов, голоса и акустического пространства помещения. Возникающие в результате таких экспериментов новые призвуки композитор подвергал слуховому анализу и вводил в произведения как специфические краски и тоны. Оригинальным художественным приемом стала трансформация элементов оркестровой ткани в вокальных партиях. Их звучание растворяется в инструментальной фактуре, в результате чего, например, сольные номера Мохандоса Ганди в опере «Сатьяграха» («*Satyagraha*», 1979)

в большей степени ассоциируются с мелодекламацией, нежели с оперной арией. По выражению Гласса, его вокальные мелодии «рождаются из звукового окружения», из возникающих в оркестровой ткани «вокальных откликов» [цит. по: 1, с. 161].

С. Райх в своем оперном опусе «Три истории» («*Three Tales*», 1998–2002) применил к голосам вокальных партий процедуры, характерные для его инструментальной музыки. Одной из них является специфическая вокализация замедленного звучания, в котором последовательность звуковых событий продлевалась при неизменной звуковысотности. Композитор объяснял замысел работы над новым качеством вокального звука следующим образом: «Основная идея состояла в том, чтобы взять ленточную петлю, состоящую из речевого фрагмента, и очень медленно растянуть ее без понижения высоты тона» [2, с. 26].

Мастер также отмечает, что интерес к замедленному движению вокального звука в опере возник не только под влиянием экспериментов в сфере инструментальной музыки, но и благодаря опыту анализа медиапленки. Опера была создана в соавторстве с видео-художницей Берил Корот, известной работами в сфере видео-арта. Однако и до названного совместного проекта композитор увлекался экспериментальным видео, о чем свидетельствуют его воспоминания: «Корни этой идеи датируются 1963 годом, когда я впервые заинтересовался экспериментальными фильмами и начал смотреть на кинопленку, как на аналог магнитофонной ленты. Чрезвычайно медленное движение казалось мне особенно интересным, так как позволяло наблюдать за мельчайшими деталями звучания, которые в обычной ситуации было бы невозможно фиксировать» [там же, с. 28].

Еще одним способом создания оригинального звука в опере «Три истории» является его искусственная остановка. Подобно приему стоп-кадра в кинематографе звучание последнего слога в вокальной партии длится намного дольше обычного произнесения слова и оставляет своего рода дорожку отзвуков, которая становится частью общего процесса звукообразования.

Обе процедуры применены в опере как для распевания текста, так и для его речевого произнесения, которые звучат в различных вариантах – в режиме реального времени, в предварительной записи и в соединении с текстом, записанным на экране. Примеры замедленного звучания можно обнаружить в первом акте («Гинденбург»), повествующем о событиях, связанных с крушением дирижабля, и во втором («Бикини»), рассказывающем документированную историю об американских испытаниях атомной бомбы на одноименном тихоокеанском атолле. Замедление и остановка звука использованы в третьем действии («Долли»), посвященном проблеме клонирования и опробования высоких биологических технологий на живом существе. Названные процедуры работы с голосом в вокальных партиях здесь призваны создать эффект раздробленного, буквально разделенного на звуковые частицы звучания, благодаря чему открывается возможность проследить за мельчайшими нюансами, включая дыхание (его сложно услышать в нормальной скорости, но можно детально прослушать в замедленной).

Интерес представляет и понимание С. Райхом функции вокалистов: вокальные партии, исполняющиеся живыми голосами (не предварительно записанными, хотя в оперу включено и такое исполнение) нивелированы в музыкальной драматургии, так как не связаны с представлением какого-либо персонажа. Композитор трактует голос как оригинальный тембр, соединяя его с оркестровыми инструментами. Соответственно. вокалисты здесь являются лишь «излучателями» голоса.

Если в произведениях Ф. Гласса и С. Райха примеры моделирования звука являются единичными, то в оперном творчестве их современницы Мередит Монк идея звукотворчества и связанные с нею оригинальные приемы звукоизвлечения становятся основополагающими. Композитору оказалось созвучно характерное для экспериментализма осмысление отдельно взятого звука как самостоятельной и самоценной субстанции, из-за чего происходит смещение акцента с проблемы соотношения звуков в мелодических и их взаимосвязи внутри гармонических последовательностей на длительное звучание отдельных тонов, на процесс перехода одного звука в другой, на тембровые и частотные флуктуации.

Особой значимостью для музыки М. Монк обладает идея пространственного и континуального характера изменений параметров звучания со специфическим представлением звука как организованного пространства, разделенного на уровни, важнейшими из которых становятся длительность и тембр. Характерным свойством внутренней организации звукового пространства является его своеобразное «распыление от центра во все направления» [3, с. 102]. При соединении нескольких звуков, имеющих нечеткий тоновый компонент, важную роль будут играть не их высотные отношения, а скорее тембровые либо регистровые переходы. Найденные

М. Монк звуковые приемы, которые можно сравнить с принципом «скользящих звуков» Г. Коуэлла, ярко воплотились в ее операх.

В сочинениях «Судно» («*Vessel*», 1971), «Образование девочки» («*Education of the Girlchild*», 1973), «Атлас» («*Atlas*», 1987) особое внимание уделено перемещению одного звука к другому с сохранением общей тембральной характеристики и заданных высотных и регистровых зон. Композиционный облик произведений создают оригинальные звуковые эффекты. Разнообразие их текстур соответствует широкому спектру эмоций, включающих передачу криков, плача, стонов, подражание природным голосам. Узнаваемой особенностью работ является включение в музыкальную партитуру нарочито простых вербальных текстов, основанных на сочетании слогов, либо отдельных слов, не связанных с передачей конкретных смыслов [подробнее о принципах работы с голосом в творчестве М. Монк см.: 4]. Согласно концепции М. Монк, «голос сам по себе является красноречивым и выразительным средством коммуникации» [5, с. 189].

Важно, что в названных сочинениях композитор стремится создать особую художественную среду, где музыка в соединении с движением и словом обретает перцептивные свойства и обладает способностью сильного эмоционального воздействия на реципиента, необходимого для «вчувствования» и «вживания» в художественную ткань сочинения.

На рубеже XX–XXI веков в оперном жанре актуализировались и проблемы, связанные с пересмотром драматургических и композиционных основ спектакля, что было обусловлено стремлением авторов повергнуть зрителей в неопределенную, вызывающую непонимание сценическую ситуацию, в которой нормы, правила, устои традиционного сценического ритуала теряли свою силу.

Ярким примером такого рода оперного спектакля стали музыкальные проекты «Европеры 1 и 2» («*Europeras 1 & 2*», 1987), «Европеры 3 и 4» («*Europeras 3 & 4*», 1990), «Европера 5» («*Europera 5*», 1991) Дж. Кейджа. В сочинениях, объединенных композитором в макро-цикл, воплотились важнейшие свойства авангардной эстетики.

Творчество Дж. Кейджа, согласно меткому определению У. Дакворта, является «совершенным воплощением авангардных подходов» [6, с. 3]. В данном контексте показателен тот факт, что один из идеологов авангардного искусства Марсель Дюшан со времени своего переезда в Нью-Йорк стал для Джона Кейджа образцом художника. Композитор неоднократно подчеркивал значимость идей своего друга и соратника в высказываниях: «Я бы хотел стереть границу между искусством и жизнью, как это сделал Дюшан», «Если хотите писать музыку, исследуйте Дюшана» [цит. по: 7].

Кейджу оказалась близка сама суть авангардной доктрины, заключающаяся в идее освобождения искусства от «тирании знака», следствием которой стали радикальная установка на новизну и ниспровержение академической традиции. Вслед за эпатажным художником композитор разрабатывал дадаистскую художественную концепцию *ready-mades* («готово сделанные вещи»), и ее музыкальным воплощением стала «найденная музыка».

Как известно, эпатажные работы М. Дюшана («Колесо», «Фонтан») являются яркими примерами устранения означающего – пустой формы, Ничто. В свою очередь, музыкальное «Ничто» Дж. Кейджа, воплотившееся в перформансе «4’33’’» (1952), знаменитой «Лекции о Ничто» и десятках других работ, декларировало идею отрицания музыки как коммуникации и в принципе какого-либо повествования. «Европеры», созданные через сорок лет после знаменитой «4’33’’», стали образцом фрейма – «оформленной пустотой», или эстетическим Ничто, в оперном жанре.

История создания «Европер» такова. В 1985 году художественные руководители «Франкфуртской оперы» Хайнц-Клаус Метцгер и Райнер Рим пригласили Джона Кейджа написать произведение, которое должно было стать «лебединой песней» романтической оперы и одновременно отрицанием оперного жанра как такового. В 1987 году состоялась премьера «Европер 1 и 2». В следующем году пианист Айвор Михашов предложил Кейджу создать новую версию сочинения для фестиваля «Алмейда» в Лондоне («*Almeida Festival*»), где и были впервые представлены «Европеры 3 и 4». Наконец, в 1991-ом году по заказу А. Михашова была создана последняя из цикла работа – «Европера 5», прозвучавшая в том же году на Североамериканском фестивале новой музыки в Буффало («*North American New Music Festival in Buffalo*»).

Новыми для оперного жанра в обозначенном музыкальном проекте стали абсолютно все составляющие. Так, принцип создания композиций «Европер» опирается на метод случайных действий. В силу масштабности и множественности музыкального, сценографического и иного материала для его практического воплощения Дж. Кейджу пришлось прибегнуть к применению компьютерной программы «*IC*», специально разработанной Эндрю Калвером для имитации процесса подбрасывания монет (гадания по книге Перемен).

Музыкальный материал «Европер» состоит из фрагментов оперных шедевров XVIII и XIX веков, что соответствует принципу дюшановских реди-мейдов в их музыкальном преломлении, и является ярким образцом «готовой музыки» в оперном жанре. Необычен и исполнительский состав. В «Европерах 1 и 2» он включает 19 вокалистов, 28 инструменталистов и магнитофонную ленту («*Trucker*») с записью оперных фрагментов. В «Европере 3» оркестранты заменены двумя пианистами, играющими транскрипции на популярные темы из оперных шедевров прошлого. Количество вокалистов, исполняющих музыкальные отрывки вживую, здесь сокращено до 6, к ним присоединены 6 звукооператоров, воспроизводящих старые записи на 12 «Виктролах»[1]. В «Европере 4» представлен камерный исполнительский состав: один пианист играет транскрипции, два певца исполняют на свой выбор арии, звукооператор проигрывает старые записи. Образцом наивысшей экономии исполнительских ресурсов является «Европера 5», которая была создана для пианиста, исполняющего особым образом (едва касаясь клавиш) транскрипции на оперные темы Ф. Листа, и радиоинженера, воспроизводящего джазовые композиции, транслируемые местными радиостанциями. Дж. Кейдж в духе авангарда объяснял свой выбор музыкантов чисто утилитарными свойствами: постепенное сокращение числа исполнителей вызвано необходимостью сделать «портативную и удобную версию» двух предыдущих диптихов.

Идее создания оперного реди-мейда подчинены сюжет и сценография. Костюмы и декорации проекта были найдены и заимствованы композитором из старых энциклопедий, в то время как сценические действия и необходимый реквизит были выбраны случайным образом из Словаря Уэбстера. Движение актеров и смена декораций осуществлялись по номерам расчерченной на сцене сетки, напоминающей шахматную доску, а последовательность их смен определялась генератором случайных чисел.

Не соответствует академической традиции и композиторская трактовка роли музыкантов-исполнителей. В оперном спектакле аудиальный и визуальный образы певцов разделены: «Исполнитель в костюме героя из оперы “Свадьба Фигаро” мог спеть арию “La donna e mobile” из “Риголетто”, […] ария Золушки могла звучать в исполнении солистки в костюме Кармен» [цит. по: 8, с. 244–245]. Согласно замыслу Дж. Кейджа, на сцене вокалисты совершали движения, необходимые для звуковоспроизведения и вместе с тем не имеющие ничего общего с ролью из оперы, фрагмент которой звучит в данный момент.

В «Европерах» композитор отказался и от слитной, подчиненной логике развертывания традиционной оперной драматургии в пользу разрозненных действий, разрушающих линейность повествования. Например, для первых двух частей цикла автор подготовил двенадцать либретто, созданных на основе избранных фрагментов существующих произведений, затем случайным образом объединил их в новое целое и распространил в соответствии с принципом случайных действий среди зрителей.

Дж. Кейдж таким способом отрицал характерную для академической оперы опору на литературность и структурообразующую роль сюжета в спектакле. Принцип отказа от коммуникативной функции вербального текста и логики линейного развития драматургии перекликается с художественными идеями «театра жестокости» авангардного режиссера первой половины XX века Антонина Арто. Его творческая концепция оказала существенное влияние на американский оперный и драматический театр, о чем свидетельствуют, например, постановки Р. Уилсона и Ф. Гласса [подробнее об этом см.: 9]. Вслед за Арто Кейдж предложил взамен смыслообразующей роли слова и вербальной выразительности семантически нагруженные жесты, которые, воздействуя непосредственно на чувства зрителя, приводили к инстинктивному пониманию сочинения.

От традиционной европейской концепции «произведения» в названных операх осталась лишь временная рамка – аналог оболочки, пустой формы М. Дюшана. Как и знаменитая пьеса «4’33’’», каждая из «Европер» представляет собой некую когнитивную структуру схематизации опыта, в данном случае – схематизацию концертно-сценического ритуала. И если в 1950-е годы замысел пьесы демонстративно был вынесен в ее название (4 минуты 33 секунды длилась граммофонная запись, фиксирующая среднестатистическую продолжительность сингла на дорожке звукозаписи), то в «Европерах» 1990-х гг. задействована техника временных пределов (*Time Bracket Technique*). Партитуры состоят из фрагментов, а в начале и конце каждого из них размещены цифры с точным указанием времени и темпа исполнения. Функцию дирижера здесь выполняют часы: музыканты, звукооператоры, осветители, следят за цифровым отображением времени на экранах телевизоров, размещенных в оркестровой яме и на боковых крыльях сцены.

[1] «Виктрола» (*Victrola*) является товарным знаком проигрывателей и пластинок, задействованных в постановках Дж. Кейджа, а также обобщенным названием проигрывающих устройств, аналогичных граммофонам и патефонам.

Термин «опера», обозначенный в названии сочинений и, на первый взгляд, отсылающий к традиционному европейскому оперному жанру, при более внимательном знакомстве с ними отрицает любое жанровое толкование. Исполнительский состав и трактовка роли вокалистов, композиционные принципы, специфика взаимодействия вербальных, музыкальных и сценографических текстов – все здесь указывает на ироничное и критическое отношение к европейской опере. Новая форма представления оперного спектакля стала следствием доведения до логического предела его многовековой традиции.

«Европеры» противоречат пониманию произведения как законченного опуса. Композиция трактуется как некая «конструкция» исходных элементов, из которых воссоздается бесконечное число вариантов прочтения. Художественная разборка сочинения и его последующая сборка в новом контексте – деконструкция – составляет основу творческого акта исполнителя. В свою очередь, реципиент-зритель становится участником происходящего, частью концепта.

В заключении отметим, что рассмотренные «оперы» Дж. Кейджа являются своего рода музыкальным дискурсом на тему значения для музыкальной культуры США европейской академической традиции, высшим проявлением которой, по мнению композитора, стала опера. В протестном, созвучном авангарду духе композитор выразил понимание этой традиции кратким ответом на вопрос журналиста «*L'Humanité*» о том, посещает ли он оперный театр: «Нет, я слушаю трафик. Я живу в районе Шестой авеню в Нью-Йорке, и там много шума. Это моя музыка» [цит. по: 10]. Да и сам заголовок сочинений содержит каламбур. Емкое название «*Europeras*» в американском произношении может обозначать и «Европейская опера», и «Ваша опера». Джон Кейдж в свойственной ему ироничной манере дал своим сочинениям следующий комментарий: «В течение 200 лет европейцы присылали нам свои оперы. Теперь я возвращаю их все обратно» [там же].

Таким образом, следование установкам музыкального авангарда в контексте тотального отрицания академической оперной традиции способствовало пересмотру художественных закономерностей оперного жанра. В процесс его реформирования оказались вовлечены композиторы, казалось бы далекие от оперной эстетики и совершившие свои открытия ранее в музыке инструментальной, но тем не менее, их радикальные новации вдохнули в оперу новую жизнь. Рассмотренный в статье ряд сочинений можно дополнить работами Дж. Адамса «Смерть Клингхоффера» («*The Death of Klinghoffer*», 1991), «Доктор Атомный» («*Doctor Atomic*», 2005), зрелого и позднего Ф. Гласса «Орфей» («*Orphée*», 1991), «Красавица и чудовище» («*La Belle et la Bête*», 1994), «Несносные дети» («*Les Enfants Terribles*», 1996), «Процесс» («*The Trial*», 2014), «В исправительной колонии» («*In the Penal Colony*», 2000), Т. Дуна «Марко Поло» («*Marco Polo*», 1995) «Пионовая беседка» («*Peony Pavilion*», 1998), для которых также оказались важными принципы авангардной эстетики, связанные с отказом от единой сюжетной логики, с возможностью применения нелинейных методов драматургического развития, а также с использованием в качестве исходного музыкального материала уникальных звуковых эффектов.

На рубеже XX–XXI веков в опере, как и в других театральных искусствах, существенно меняется ранее сложившийся характер коммуникации между автором, исполнителем и зрителем. В связи с тем, что объектом искусства является живой процесс исполнения, оперный спектакль соединяется с реальностью, становится открытым текстом, в который в режиме реального времени включаются сиюминутно проживаемые события. Композитор в таком случае не сочиняет, а скорее «проектирует» и условия исполнения, и реакцию слушателя, задавая ему модус восприятия и поведения.

В новой для оперного жанра сценической ситуации разрушается ранее незыблемая основа опуса – его содержание. Текст и смысловая нагрузка произведения, заложенные автором, могут претерпевать значительные изменения. Встает вопрос о трансформации понятия «исполнение», в традиционном смысле связанное с раскрытием содержания произведения в соответствии с авторским замыслом. Первостепенное значение в творческом исполнительском процессе приобретает реализация радикально новой идеи. То есть, оперный спектакль входит в область арт-практик и, подобно авангардным работам, становится эпатажным актом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Schwart K.* Minimalists. New York: Phaidon Press, 2008. 240 p.

2. Steve Reich: Writings on Music (edited and with an Introduction by Paul Hillier). Oxford–New York: Oxford University Press, 2002. 272 p.

3. *Harley M.* Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations. Los Angeles: Moonrise Press, 2016. 391 p.

4. *Кисеев В.* Некоторые особенности работы с голосом в музыкально-театральных сочинениях Мередит Монк // Южно-Российский Музыкальный Альманах. 2017. № 4. С. 96–100.

5. *Smith G., Smith N.* New Voices: American composers talk about their music. Portland–Ore: Amadeus Press, 1995. 280 p.

6. *Duckworth W.* Talking music: conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and five generations of American experimental composers. New York: Da capo press, 1999. 319 p.

7. *Цареградская Т.* Пространство жеста в творчестве Дж. Кейджа // Музыкальная наука в едином культурном пространстве: III Международная интернет-конференция. URL: http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/10/Tcaregradskaya-2014.pdf (дата обращения: 29.12.2016).

8. *Kostelanetz R.* Writing about John Cage. Michigan: University of Michigan Press, 1996. 356 p.

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

10. *Beyst S.* John Cage's «Europeras» a light- and soundscape as a musical manifesto // Stefan Beyst's web sait. URL: http://d-sites.net/english/cage.html (date of application: 1.09.2019).

REFERENCES

1. *Schwartz K.* Minimalists. New York: Phaidon Press, 2008. 240 p.

2. Steve Reich: Writings on Music (edited and with an Introduction by Paul Hillier). Oxford–New York: Oxford University Press, 2002. 272 p.

3. *Harley M.* Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations. Los Angeles: Moonrise Press, 2016. 391 p.

4. *Kiseev V.* Nekotorye osobennosti raboty s golosom v muzykal'no-teatral'nyh sochineniyah Meredit Monk [Specifics of Work with Voice in Music-Theatrical Works by Meredit Monk] // Yuzhno-Rossiiskij Muzykal'nyj Al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2017. № 4. PP. 96–100.

5. *Smith G., Smith N.* New Voices: American composers talk about their music. Portland–Ore: Amadeus Press, 1995. 280 p.

6. *Duckworth W.* Talking music: conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and five generations of American experimental composers. New York: Da capo press, 1999. 319 p.

7. *Tsaregradskaya T.* Prostranstvo zhesta v tvorchestve Dzh. Kejdzha [Gesture Space in the Work of J. Cage] // Muzykal'naya nauka v edinom kul'turnom prostranstve: III Mezhdunarodnaya internet-konferenciya. URL: http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/10/Tcaregradskaya-2014.pdf (data obrashcheniya [date of application]: 29.12.2016).

8. *Kostelanetz R.* Writing about John Cage. Michigan: University of Michigan Press, 1996. 356 p.

9. *Kiseeva E.* Nekotorye dramaturgicheskie i kompozicionnye osobennosti rannih oper F. Glassa [Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass] // Problemy Muzykal'noj Nauki [Music Scholarship]. 2018. № 3. PP. 58–64.

10. *Beyst S.* John Cage's «Europeras» a light- and soundscape as a musical manifesto [Электронный ресурс] // Stefan Beyst's web sait. URL: http://d-sites.net/english/cage.html (date of application: 1.09.2019).

Кисеева Елена Васильевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки,
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова,
профессор Академии архитектуры и искусств Южного федерального университета
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8403-6144

Elena V. Kiseeva
Dr. Sci (Art), Professor at the Department of Music History
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Professor at the Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University,
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8403-6144

Кисеев Василий Юрьевич
заведующий студией звукозаписи,
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
studiocons@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1730-353X

Vasilij Yu. Kiseev
Head of the recording studio
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
studiocons@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1730-353X

УДК 782.9 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14006

А. В. КРЫЛОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РАДИООПЕРА СЕГОДНЯ: ОТРИЦАЯ СМЕРТЬ ЖАНРА

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

В статье исследуется проблема воздействия аудиотехнологий на музыкальное искусство. Именно с радио был связан ряд открытий в сфере работы со звуком, повлиявших на развитие экспериментализма. Целый ряд выдающихся композиторов XX века внесли в этот процесс свой неоценимый вклад, став создателями большого числа образцов опер, написанных специально для радио. Интерес к этому жанру проявили П. Хиндемит, Б. Бриттен, П. Шеффер, С. Арье, Л. Берио, Г. Клебе, Л. Ноно, В. Джаннини, Б. Мартину, Н. Рота, Б. А. Циммерман, Б. Мадерна и др. В их сочинениях был выработан особый формат, позволяющий говорить о новой разновидности жанра – радиоопере. К ее особым чертам автор статьи относит камерность, простоту фабулы, опору на событийную хроникальность и принцип репортажности, преобладание диалоговой структуры текстов с опорой на разговорный стиль речи, наличие дикторских комментариев поясняющего типа, отсутствие развернутых характеристик героев, расширение музыкального материала шумами, звуками среды, многообразие форм работы с голосом – от пения и мелодизированной декламации, говора, шепота и крика до его преобразований посредством электронно-компьютерных устройств. Процесс этот достиг своей кульминации к шестидесятым годам. Однако стремительное развитие альтернативных аудио-визуальных технологий привело к рождению мифа о постепенном умирании радиооперы, уступающей место экранным версиям оперного жанра. На основе анализа современной композиторской практики в статье доказывается его неосновательность. С точки зрения автора, проникновение цифровых технологий в радийную сферу повлияло на нее не в меньшей степени, вывело на новый уровень качество звука и возможности звукосинтеза, столь значимые для радиотеатра. Это свидетельство того, что радиотехнологии не устаревают, а совершенствуются в соответствии с техническим потенциалом современности, открывая перед жанром радиооперы новые возможности, что доказывается на основе анализа радиоопер Э. Кон и Р. Сакстона.

Ключевые слова: опера, аудиотехнологии, радиоопера, музыкальный театр, Эми Кон, Роберт Сакстон.

Для цитирования: Крылова А. В. Радиоопера сегодня: отрицая смерть жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 42–47. DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14006

A. KRYLOVA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

RADIO OPERA TODAY: DENYING DEATH OF THE GENRE

The article explores the influence of sound technologies on music art. The radio was the reason for many discoveries in the sound technologies field, which had an impact on the development of experimentalism. Great composers of the 20th century became authors of many radio operas, thus making a significant contribution to that process. P. Hindemith, B. Britten, P, Schaeffer, L. Berio, G. Klebe, L. Nono, V. Giannini, B. Martinu, N. Rota, B. A. Zimmernmann, B. Maderna and others showed their interest in the genre. Their pieces established a specific format, making it possible to determine a new operatic genre, the radio opera. Among its special features are a simple plot, a sequential narrative, prevalence of the dialogue text structure with the spoken language, presence of the narrator's commentary, lack of detailed characteristics, expansion of the music material by using noises, sounds of the environment, diverse ways of using the voice from singing and declamation, whispering and screaming to its electronic modifications. By the sixties genre experienced a peak point in the process of

its growth and popularity. From that moment on, a rapid development of alternate audio-visual technologies resulted in spreading a myth of the radio opera's death and its replacement by screen versions of the genre. Based on an analysis of the work by contemporary composers, the author denies it. The growth of the digital technologies had a huge impact on the radio, bringing the most important parameter of the radio theatre, its sound quality, to a new level. The author's examination of radio operas by Amy Kohn and Robert Saxton proves that radiotechnologies didn't become obsolete but improved, which creates new opportunities for the radio opera genre.

Key words: opera, audio technologies, radio opera, music theatre, Amy Kohn, Robert Saxton.

For citation: Krylova A. Radio opera today: denying death of the genre // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. PP. 42–47.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14006

Первая трансляция оперной музыки посредством радио состоялась на Рождество в 1910 году: Ли де Форест[1] – «самопровозглашенный "Отец Радио"» [1, с. 2] – получил разрешение на установку оборудования на крышу Метрополитен оперы, откуда 12 января были транслированы второй и третий акты «Тоски». На следующий вечер передавались «Сельская честь» П. Москаньи и «Паяцы» Р. Леонкавалло с участием итальянского тенора Энрико Карузо. Описывая эти известные факты в статье о начале звукового музыкального вещания, Джим МакФерсон указывает, что отклика у слушателей данные события не получили из-за слабого и некачественного звукового сигнала. Однако, несмотря на отсутствие общественного резонанса, факт этот, несомненно, носит исторический характер, фиксируя первое в истории представление оперы в радийном формате.

То, чем была пресса для века девятнадцатого, в веке двадцатом стало радио [2]. Действительно, прошлый век прошел под знаком радио-технологий, что повлияло не только на политику и пропаганду, но и на музыкальное искусство, а в конечном счете – на человека той эпохи. Именно с радио связан ряд открытий в сфере работы со звуком, сотрудничество многих известных композиторов с разными радиостанциями мира привело к появлению интереснейших произведений, и процесс этот в его исторической динамике еще предстоит изучать. Одним из следствий адаптации оперного жанра в принципиально антивизуальной среде радио эфира явилось появление особой разновидности жанра – радиооперы. К середине XX века интерес к нему достигает своего апогея, что проявляется не только в большом числе опер, сочиненных специально для радио, но и в проведении множества конкурсов на лучшее произведение, выполненное в данном жанре. Например, национальной радиокомпанией Италии в середине столетия был объявлен ежегодный конкурс на создание радиопроизведений, в том числе и музыкальных. Благодаря этому в период с 1949 по 1955 гг. ежегодно появлялось до 40 работ, включая радиооперы [3, с. 177]. Крупнейшие композиторы XX века проявляли интерес к этому жанру, в их числе П. Хиндемит, Б. Бриттен, П. Шеффер, С. Арье, Л. Берио, Г. Клебе, Л. Ноно, В. Джаннини, Б. Мартину, Н. Рота, А. Б. Циммерман, Б. Мадерна и др. Многие из них работали на региональных и столичных радио, и опыты со звуком, связанные с поиском адекватных аналогов реальным звучностям и нахождением новых звуковых красок, стимулировали создание в разных странах экспериментальных студий, таких как электроакустическая студия Словацкого радио в Братиславе (1965 г.) или экспериментальная «Студия музыкальной фонологии» (Studio di Fonologia Musicale), основанная в 1955 году Лучано Берио в период работы композитора на Итальянском радио [4, 5].

Как ни удивительно, но этот корпус произведений, равно как и процессы, с ним связанные, такие как воздействие радиотехнологий на формирование и эволюцию авторских стилей, история композиторского творчества, для радио в динамике его развития, изучение технологической эволюции работы со звуком на радио в его влиянии на становление экспериментализма XX века и многие иные вопросы, до сих пор не получили сколь-либо глубокого освещения не только в русскоязычном, но и в западно-европейском музыкознании. В ряду наиболее востребованных проблем – специфика и история развития радиооперы, особой жанровой разновидности, которая, как было подчеркнуто выше, составила

[1] Американский изобретатель, автор около 300 изобретений, положил начало современной электроники, в числе изобретений – беспроводной телеграф, основоположник общественного вещания, автор термина «радио».

значительный фонд сочинений композиторов разных национальных школ. В одной из статей автора данных размышлений были осуществлены краткий исторический экскурс в историю радиооперы и попытка систематизировать ее черты, выделив то особенное, что позволяет говорить о радиоопере как о яркой разновидности оперного жанра, явившегося результатом развития аудиотехнологий [6]. Кратко суммируем эти особенности: камерность, простота фабулы, опора на событийную хроникальность с чередованием небольших, быстро сменяющихся сцен; преобладание диалоговой структуры текстов с опорой на разговорный стиль речи, наличие вводных и промежуточных дикторских комментариев поясняющего типа, прерывающих музыкальное развитие; отсутствие длительных погружений в статичные состояния и развернутых музыкальных характеристик героев, минимизирующих использование оперных развернутых форм типа арий и ариозо; опора на принцип репортажности; компенсация отсутствия визуального ряда построением «аудиальных декораций» за счет расширения музыкального материала шумами, звуками среды, усиливающими эффект документальной реалистичности происходящего; существенная роль фона (немузыкального и музыкального), придающая особое значение оркестру, с усилением темброво-игровой роли инструментов; многообразие форм работы с голосом – от традиционного пения, мелодизированной декламации, говора, шепота и крика до его преобразований посредством электронно-компьютерных устройств – так называемого «голосового грима».

Итак, очевидно, что под воздействием радио-технологий – технологий века – опера оказывается вовлеченной в этот процесс, начиная с простых трансляций до формирования самостоятельной оперной разновидности, получающей широкое воплощение в творчестве композиторов самых разных школ и направлений и достигающей своего расцвета к 60-м годам XX века. В этот период бурно набирает силу альтернативная технология, связанная с телевизионным вещанием. Имея очевидные преимущества, связанные с присутствием визуальной составляющей, стремительное ее развитие сформировало иллюзию, что с появлением телевидения и компьютера эра радио и, соответственно, ключевых его жанровых видов подошла к своему закату. Однако анализ современной композиторской практики отвергает это предположение. Очевидно, что проникновение цифровых технологий в радийную сферу повлияло на нее не в меньшей степени, вывело на новый уровень качество звука и возможности звукосинтеза, столь значимые для радиотеатра в целом, и это указывает на то, что радиотехнологии не устаревают, а совершенствуются в соответствии с техническим потенциалом современности. Это, несомненно, открывает перед композиторами новые возможности, а задача создания музыкально-театральных сочинений при отсутствии визуальности, как суперзадача для художника, работающего со звуком, продолжает привлекать своей запредельной сложностью. Кроме того, каждое поколение хочет выразить свое понимание вечных тем и обсудить в формате искусства проблемы сегодняшнего дня. И для одного, и для другого музыкально-театральная сфера радиоэфира – благодарная область самовыражения.

В связи с этим назовем две работы современных композиторов, которые самим фактом своего существования подтверждают жизнеспособность радиооперы. Одна из них была представлена в 2005 году Нью-Йоркским общественным радио (New York Public Radio) в рамках Американского музыкального фестиваля. Ее автор – Эми Кон[2]. Это камерная опера «1 Plum Sq», история о судьбах трех неразлучных во время учебы в художественной школе друзей – Алекса, Эллен и Джоэл. Спустя двадцать лет они оказываются в одном городе, и судьбы их вновь переплетаются. Раскрывая характеры своих героев, автор ставит ряд значимых этических жизненных проблем. Так, Алекс – успешный архитектор, переживающий кризис среднего возраста после неудачного брака с Эллен. Тема разрушения отношений и преодоления негативных психологических состояний на этом трудном пути – одна из важных в произведении. В чем может быть выход? Эллен стремится найти себя в смене профессии на творческую – она становится скульптором. Джоэл – создатель воздушных змеев, одержимый желанием смотреть, как горят дома, вовлекает в свое увлечение старого друга, призвание которого – эти дома строить. Несмотря на их теплые отношения, Алекс оказывается перед выбором между созиданием и разрушением. Так обыкновенная история поднимается над обыденными жизненными обстоятельства-

[2] Эми Кон (род. в Чикаго 5 июня 1972 года) – американский композитор, автор текстов, певица, пианистка и аккордеонистка. Окончила Оберлинский колледж (Oberlin College) – частный гуманитарный вуз в городе Оберлин, штат Огайо, затем обучалась в консерватории в Огайо, степень магистра получила в Нью-Йоркском университете, где в качестве магистерской диссертации была представлена опера «1 Plum Sq», впоследствии переработанная и в 2005 году исполненная Нью-Йоркским общественным радио (New York Public Radio).

ми, заставляя размышлять о путях противостояния разрушениям – в архитектуре, в творчестве, в человеческих отношениях.

Все ранее обозначенные черты радиооперы присутствуют в этом сочинении, состоящем из 23-х небольших частей, каждая из которых подобна фотоснимку, отражающему личные и общественные эпизоды из жизни персонажей. Каждый раздел предваряется комментарием диктора о месте и ситуации, которой предстоит развернуться в данной сцене. Речевые вставки – сольные, но иногда диалогические вторгаются в музыкальную ткань разделов, способствуя динамичности развертывания сюжета, а музыкально-тематические «арки» придают произведению черты целостности.

Опера написана для четырех вокалистов, фортепиано, контрабаса, аккордеона, ударных, также используются звуки полицейского сканера. Эми Кон принадлежит не только музыка, но и текст произведения. Стиль композитора синтезирует черты постминимализма, джаза и романтизма. Песенно-романтические интонации свойственны лирико-психологическим разделам сочинения, например, части № 5 «Эллен». Кульминация этой линии приходится на № 16 «К чему я прикасаюсь сейчас», который представляет монолог-размышление Эллен, пронизанный интонациями ариозного типа, с распевами, что не свойственно в целом данному произведению с доминирующим декламационно-речитативным типом интонирования, в котором господствует силлабика. В целом женские партии Эллен и Сюзанны выдержаны в русле оперной стилистики с опорой на песенно-ариозный тип интонирования, что раскрывается, кроме названных разделов, в № 8 «Тур Сюзанны», № 9 «Эллен с гипсом», № 22 «Эллен вновь с гипсом».

По-иному представлена интонационная сфера мужских партий. В большей степени в них проявляется декламационная природа, инструментальное сопровождение опирается на технику кратких повторяющихся мелодических фраз – паттернов, гармония и ритмика выявляют стилистику джаза (см., например, части № 6 «Джоэл Воркинг», № 10 «Мои записи», № 13 «Небо – мой кукловод», № 15 «После работы», № 17 «Джоэл Делает Воздушного Змея для Алекса» и др.).

В ансамблевых разделах взаимодействие персонажей часто основано на имитационности. Таково общее погружение в воспоминания, вызванные созерцанием старых фотографий в № 4 «Фотографии художественной школы», или в периодически возникающие имитационные переклички, передающие ощущение завороженности при созерцании огня в № 21 «Многослойное пламя» или в разделе № 18 «Разве это не прекрасно», когда Джоэл вовлекает друзей в любование горящим змеем.

Другое, но не менее интересное сочинение принадлежит выдающемуся современному британскому композитору Роберту Сакстону[3]. Это радиоопера «Вечный жид» («The Wandering Jew», 2010), в основу которой положена древняя легенда о еврее, отказавшем в помощи Иисусу, несшему свой крест, и обреченном за это бродить по земле до второго пришествия. Тема вечных поисков и странствий близка композитору и восходит, с одной стороны, к чтению Сакстоном «Эпоса о Гильгамеше», а с другой, проблема пластов исторического времени с позиции современности была осмыслена им в 1984 году под впечатлением прочтения политико-сатирической версии древней легенды Стефана Хейма, опубликовавшего в 1972 г. в США по-английски и в ФРГ по-немецки сатирический роман «Отчет о царе Давиде». Смешение ветхозаветной лексики и лексики, принятой в юриспруденции стран Варшавского договора, стало основой стилистики жесткой сатиры этого произведения [7]. Однако, обращаясь к библейской легенде, композитор вырабатывает свою оригинальную концепцию на основе представления образцов музыкального и литературного исторического времени в динамике его движения, что удается во многом благодаря тому, что Сакстон выступает в двойной роли – и как композитор, и как либреттист. Восемь сцен раскрывают тяготы странствий Вечного Жида на протяжении восьми веков. Каждая сцена состоит из нескольких разделов. Так, первую открывает картина лагеря смерти периода Второй мировой войны, где оказывается Вечный жид после многовековых скитаний. Второй раздел переносит действие в 70-е годы н. э., во времена Римской империи, где Агасфер становится жертвой столкновения между толпой повстанцев и римлянами: он ранен римским солдатом, но из-за своего проклятия не может умереть. Завершает сцену инструментальная Интерлюдия, на фоне которой от первого лица говорится: «После многих часов, проведенных раненым на улице возле разрушенного храма в ожидании смерти, я, как многие другие, отправился искать покой и умиротворение в просторах пустыни». Далее повествование развертывается хронологически – от «описания» синагоги в испанской Кордове одиннадцатого века на празднике Пе-

[3] Роберт Сакстон – выдающийся британский композитор, родился в Лондоне в 1953 году, начал сочинять в возрасте шести лет. Обучался в Кембриджском и Оксфордском университетах, где занимался с Робином Холлоуэем, Робертом Шерлоу Джонсоном, а также с Лучано Берио.

сах, через Лейпциг шестнадцатого века в дикую, безрадостную местность, чтоб засвидетельствовать обряд перерождения Одина. Затем главный герой оказывается в Венеции во время карнавала в начале восемнадцатого века и вновь возвращается в нацистский лагерь смерти и пустыню, но уже при свете восходящего солнца.

Во временных перемещениях на пути Странника возникают эмблематические литературно-художественные персонажи: так, в четвертой сцене это Уолтер, Фауст и Мефистофель, в пятой – Кундри из Парсифаля, Мефистофель и Один. Кроме литературных, в сюжет вплетены и иные архетипические образы – Предсказатель, Овдовевшая мать, Нищий, который оказывается Иисусом.

Размышляя над жанровой спецификой оперы, Т. Уиндем отмечает: «Невизуальная природа оперы неизбежно освобождает воображение зрителя и способствует частым изменениям места и атмосферы. В этом отношении произведение в своем драматизме несет черты оратории или Страстей» [8, с. 136]. Это действительно так, хотя налицо и ряд выявленных ранее черт радиооперы: деление на небольшие и завершенные по смыслу сцены, присутствие речевых вставок, комментирующих действие, расширение звукового материала, поскольку для раскрытия своих музыкальных идей композитор использует разнообразный арсенал средств, сочетая тональное письмо с тонко используемыми электронными звучностями. Однако присутствие рассказчика, использование хора в качестве комментатора действия (будь то в облике заключенных, римских солдат, духов или анонимной толпы), большого оркестра в его активной драматургической роли, несомненно, вызывают ассоциации с традиционными чертами пассионов.

Оперно-ораториальный размах присущ самой протяженной шестой сцене, насыщенной контрастами и философским подтекстом. Открывает ее Венецианский карнавал: улицы города переполнены вкушающими радости жизни людьми, в толпе которых и наш герой. Используя характерные тембры бубна, деревянных духовых и струнных, а также специфические мелодико-ритмические танцевальные обороты, Сакстон стилизует звучание под бытовые инструментально-танцевальные образцы музыки барокко. На грани второго раздела сцены герой, переходя к речи, размышляет о потребности человека в песне, танце, еде, выпивке, общении. Здесь контрастом к празднику, привнося в него трагический оттенок, появляется Нищий. Скитаясь в толпе кружащихся, Агасфер не может разделить общего карнавального настроя, которое получает кульминацию в эпизоде диалога толпы с Шоуменом, и вновь путь его лежит через пустыню. Часть эта, пронизанная интонационно-стилевыми контрастами, завершается интерлюдией.

В целом, последовательность сцен составляет непрерывный цикл, который начинается и заканчивается в лагере смерти и пустыне. И все же в опере ощущается духовная прогрессия, суть которой выражена в словах Иисуса, пропеваемых в конце седьмой сцены: «Мы едины. Ты и я, на протяжении всей вечности. <…> Мой Хлеб – это Твой Хлеб». Символично и то, что финальная сцена происходит при ярком солнечном свете в пустыне среди деревьев и цветов. Агасфер поет «Шема Исраэль» («Слушай, Израиль, Господь за Бога един»), прежде чем уйти вдаль, к горизонту.

В замечательном завершающем седьмую сцену диалоге между Жидом и Иисусом содержатся основания для примирения между конфессиями, обеспечивающие возможность мирного решения вековой проблемы. Сострадая человечеству, композитор напоминает о силе прощения, хотя концепцию оперы нельзя назвать оптимистичной. Это философская работа, овеянная медитативностью и трагическим предвидением того, что мир идет к духовному опустошению, и ничто не предвещает грядущего просветления.

Каждое из представленных сочинений достойно специального и глубокого анализа, но осуществленный обзор позволил, с одной стороны, выявить особенности радиооперы как самостоятельной жанровой разновидности, с другой – показать масштабность исследуемого феномена, возникшего и развившегося под воздействием современных технологий и не утратившего своей актуальности в XXI столетии. Размышляя над этим, Дж. Борнофф пишет: «Радио остается одним из последних, возможно последним оплотом художественной экспрессии, где есть место для прямого призыва к человеческому воображению без визуальной составляющей, иллюстрирующей, подчеркивающей и расставляющей акценты, что доступно всем другим формам развлечения. Воодушевляя авторов и композиторов обратиться или вернуться к радио, мы хотим обратить внимание на напоминание Тардье о том, что когда медиа, созданные технологиями, становятся правопреемниками фундаментального и традиционного искусства, они призваны не только "передавать" их, но "переводить", а также, рано или поздно, "трансформировать"» [9, с. 68]. Пока же интерес к аудиальному театру и к процессу трансформации академических музыкальных его форм до конца не исчерпан, история радиооперы продолжается.

ЛИТЕРАТУРА

1. *McPherson J.* Before the Met: The Pioneer Days of Radio Opera // The Opera Quarterly, Volume 16, Issue 1, 2000. PP. 5–23.

2. *Воропаев С.* Радиовещание в Третьем рейхе // URL: https://history.wikireading.ru/204157 (дата обращения: 27.10.2019).

3. *Твердохлебова О.* «Ночь неврастеника»: из истории одного неудавшегося эксперимента // Экспериментальные формы современного музыкального искусства: сборник научных статей. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. С. 174–185.

4. *Salzman E., Desi T.* The New Music Theatre. Oxford University Press, Inc., 2008. 408 p.

5. *Ščepán M.* New Media and the Work of Slovak Composer Tadeáš Salva // Musicologica Brunensia, 2017, Vol. 52, Iss. PP. 101–116.

6. *Крылова А.* Музыкальный театр в свете развития технологий: к вопросу жанровых особенностей радиооперы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3 (32). С. 59–66.

7. *Ишимбаева Г.* Давид, или о подобии поэзии и живописи // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 850–853.

8. *Wyndham* T. Robert Saxton: Caritas. Ashgate Publishing, Ltd., 2012. 178 p.

9. *Bornoff J.* Music theatre in a changing society. The influence of the technical media. Paris, Unesco, 1968. 144 p.

REFERENCES

1. *McPherson J.* Before the Met: The Pioneer *Days of Radio Opera* // The *Opera* Quarterly, Volume 16, Issue 1, 2000. PP. 5–23.

2. *Voropaev S.* Radioveshchanie v Tret'em reikhe [Broadcasting in the Third Reich] // URL: https://history.wikireading.ru/204157 (data obrashcheniya [date of application]: 27.10.2019).

3. *Tverdohlebova O.* «Noch' nevrastenika»: iz istorii odnogo neudavshegosya eksperimenta ["A neurotic's night": from the Story of one Failed Experiment] // Eksperimental'nye formy sovremennogo muzykal'nogo iskusstva [Experimental Forms of Contemporary Music Art]: a collection of academic articles. Rostov n/D: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2015. PP. 174–185.

4. *Salzman E., Desi T.* The New Music Theatre. Oxford University Press, Inc., 2008. 408 p.

5. *Ščepán M.* New Media and the Work of Slovak Composer Tadeáš Salva // Musicologica Brunensia, 2017, Vol. 52, Iss. PP. 101–116.

6. *Krylova A.* Muzykal'nyj teatr v svete razvitiya tekhnologij: k voprosu zhanrovyh osobennostej radioopery [Music theatre in the light of technology development: to the question of genre features of radio opera] // Yuzhno-Rossijskij Muzykal'nyj Al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2018. N 3 (32). PP. 59–66.

7. *Ishimbaeva G.* David, ili o podobii poezii i zhivopisi [David, or the Likeness of Poetry and Painting] // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo [Bulletin of the Nizhni Novgorod University named after N. Lobachavsky]. 2010. N 4 (2). PP. 850–853.

8. *Wyndham* T. Robert Saxton: Caritas. Ashgate Publishing, Ltd., 2012. 178 p.

9. *Bornoff J.* Music theatre in a changing society. The influence of the technical media. Paris, Unesco, 1968. 144 p.

Крылова Александра Владимировна
доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Ростовская государственная консерватория им С. В. Рахманинова, проректор по науке
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-3718-0810

Alexandra V. Krylova
Dr. Sci (Cultural Studies), PhD (Art), Professor
Rachmaninov Rostov State Conservatory, Vice Rector for research work
Russia, 344002, Rostov-on-Don
a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-3718-0810

УДК 78.071.1:782.1+782.8 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14007

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«ШКОЛА РОКА» Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ «РОК-ОПЕРНОСТИ» И «МЮЗИКАЛЬНОСТИ» В СОВРЕМЕННОМ ЛЕГКОЖАНРОВОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

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

Публикуемая статья посвящена синтезирующим процессам в легкожанровом музыкальном театре 2000–2010-х годов, характеризуемым на примере жанра мюзикла. По мнению исследователя, к числу репрезентативных явлений, отражающих динамику развития данного жанра в современную эпоху, принадлежит творчество Эндрю Ллойда-Уэббера. Его новейший музыкально-театральный проект «Школа рока» (2015), сохраняя преемственные связи с широко известными уэбберовскими произведениями последней трети XX века, запечатлевает своего рода «концептуальный сдвиг» в многообразных «диалогах» мюзикла и рок-оперы. Этому благоприятствует ярко выраженная постмодернистская ориентация «Школы рока», не только обусловливающая «внешнюю» сюжетно-драматургическую специфику, но и предопределяющая бесспорное главенство рок-стилистики в «мюзикальном» художественном пространстве этого проекта. Весьма показательны, в частности, целенаправленно утверждаемая на протяжении спектакля позитивная оценка рок-музицирования как творческой деятельности «комплементарная» сопряженность важнейших идиом поп- и рок-музыки, демонстрируемая в кульминационных сценах рассматриваемого мюзикла, аналогичная по сути «интеграция» стилей в «автоцитатах» из уэбберовских произведений 1970–1980-х годов и т. д.

Приводимые исследователем аналитические наблюдения позволяют констатировать, что феномен «рок-мюзикла» в современной интерпретации Э. Ллойда-Уэббера бесспорно соотносится с магистральными тенденциями, присущими легкожанровому музыкальному театру эпохи постмодерна. Первая из этих тенденций, условно именуемая «рок-оперностью», прежде всего подразумевает стремление к «тотальной полистилистичности» – охвату максимально широкого «диапазона» жанрово-стилевых элементов, адаптируемых соответственно уровню восприятия широкой аудитории. «Рок-оперность» характеризуется также специфической образно-эмоциональной атмосферой, порождающей определённый темпоритмический модус («драйв») музыкального спектакля. Другая тенденция, называемая в статье «мюзикальностью», сопряжена с установкой на формирование «актуального» сценического облика воссоздаваемых музыкально-театральных проектов, предельную технологическую оснащенность аудио- и видеорядов конкретной режиссёрской «версии», и др. По мнению исследователя, наблюдаемые сегодня «интегративные» взаимодействия «рок-оперности» и «мюзикальности» в перспективе могут способствовать появлению масштабных «рок-оперно-мюзикальных» сочинений, зримо олицетворяющих собой «универсальный художественный синтез» эпохи постмодерна.

Ключевые слова: легкожанровый музыкальный театр, Эндрю Ллойд-Уэббер, «Школа рока», мюзикл, жанрово-стилевые взаимодействия, «рок-оперность», «мюзикальность».

Для цитирования: Андрущенко Е. Ю. «Школа рока» Э. Ллойда-Уэббера: к проблеме взаимодействий «рок-оперности» и «мюзикальности» в современном легкожанровом музыкальном театре // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 48–53.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14007

E. ANDRUSHCHENKO

Rachmaninov Rostov State Conservatory

«SCHOOL OF ROCK» BY A. LLOYD WEBBER: TOWARDS THE PROBLEM OF INTERACTIONS BETWEEN «ROCK-OPERALITY» AND «MUSICALITY» IN THE CONTEMPORARY LIGHT-GENRE MUSIC THEATRE

The present article is devoted to some synthesizing processes in the light-genre music theatre of the 2000s–2010s. Among others, these processes are characterised by the genre of musical. In the researcher's opinion, A. Lloyd Webber's creative work is one of the representative phenomena reflecting the dynamics of this genre development in the present. His latest musical-theatrical project «School of Rock» (2015) keeps up successive relations with his well-known works of the latest third of the 20th century and engraves a peculiar «conceptual improvement» in various dialogues between a musical and a rock opera. The pronounced postmodern intention inherent in «School of Rock» to be favourable to the process. This intention does not only cause the «external» subject-dramaturgical specificity but also predetermines unquestionable supremacy of rock stylistics in the «musical» artistic space of this project. In particular, such moments are greatly significant as a positive appreciation of rock music playing in the capacity of creative activities (this appreciation is purposefully approved during the performance), and «complementary» attending of the most important idioms of popular and rock music (this attending is demonstrated in the culmination scenes of the given musical), and the analogous «integration» of styles per se in the «auto-quotations» from A. Lloyd Webber's works of the 1970–1980s.

The analytical observations adduced by the researcher allow ascertain that the «rock musical» phenomenon in A. Lloyd Webber's contemporary interpretation undoubtedly correlates with the main tendencies peculiar to the light-genre music theatre of the postmodern age. The first of these tendencies is relatively named «rock-operality» and implies to begin with the «total poly-stylisticality». The latter means the inclusion of the utmost extensive «diapason» of genre and style elements. Such elements are adapted according to the level of mass audience perception. «Rock-operality» is also characterised by specific imagery-emotional atmosphere raising a tempo-rhythmical modus («drive») of a musical performance to a new level. Another tendency under the name «musicality» aims at building an «actual» stage impersonation of musical-theatrical projects as well as a maximum technological equipment of the audio and video lines in the producer's exact «version», etc. In the researcher's opinion, in the future integrative reciprocities between «rock-operality» and «musicality» tendencies may contribute to the development of large-scale «rock-opera-musical» works personifying the «universal artistic synthesis» of the postmodern age.

Keywords: light-genre music theatre, Andrew Lloyd Webber, «School of Rock», theatre of musical, genre and style interactions, «rock-operality» and «musicality» tendencies.

For citation: Andrushchenko E. «School of Rock» by A. Lloyd Webber: towards the problem of interactions between «rock-operality» and «musicality» in the contemporary light-genre music theatre // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. PP. 48–53.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14007

Как отмечают современные исследователи, «...воздействие художественных исканий Э. Ллойда-Уэббера на легкожанровый музыкальный театр последней трети XX века в значительной степени обусловливается масштабами индивидуального претворения синтезирующих интенций: с одной стороны, "диапазоном" охватываемых явлений, с другой – размахом указанных процессов, их значительной интенсивностью на протяжении конкретного сочинения или хронологического периода» [1, с. 119]. К числу важнейших музыкально-театральных проектов, репрезентирующих обозначенные выше творческие устремления композитора, несомненно, принадлежат уэбберовские мюзиклы и рок-оперы конца 1960-х и 1970-х го-

дов. По мнению ряда специалистов, именно в этих сочинениях – «Иосифе», «Иисусе Христе – Суперзвезде», «Эвите» – целенаправленная «...*интеграция мюзикла и рок-музыки* обрела наиболее ощутимое и продуктивное развитие...» [2, с. 367; курсив наш. – Е. А.]. Убедительным тому подтверждением являются позднейшие музыкально-театральные проекты Э. Ллойда-Уэббера: «линия "Иосифа"» весьма продуктивно развивается в «Кошках» и «Звездном Экспрессе», «Призраке Оперы» и «Бульваре Сансет», тогда как «линия "Иисуса"» находит продолжение в «Свистни по ветру», «Прекрасной игре», «Школе рока»... Не будет преувеличением утверждать, что именно упомянутые взаимодействия могут рассматриваться в числе важнейших «репрезентантов» жанрово-стилевого синтеза, характерного для музыкального театра Э. Ллойда-Уэббера.

Рассмотрим, в частности, новейший музыкально-театральный проект Э. Ллойда-Уэббера «Школа рока» (2015, либретто Дж. Феллоуза и Г. Слейтера), позиционируемый автором в качестве «мюзикла для тинейджеров» и с видимым успехом демонстрировавшийся на территории США, Великобритании и Австралии. В отзывах рецензентов изначально акцентировались образно-смысловые и сюжетно-драматургические «переклички», возникающие между «Школой рока» и уэбберовским «Звездным Экспрессом» [см.: 3]. Признавая обоснованность этих параллелей, необходимо отметить и весьма существенное расхождение концептуального плана: «ретроспективный обзор» характерных явлений массовой музыкальной культуры XX столетия, воссоздаваемый в «Экспрессе», теперь сменился масштабной «панорамой» различных стилей и жанров рок-музыки – от второй половины 1960-х – начала 1970-х годов (блюз-рок, прото-арт, психоделика, хард-рок) до середины 1990-х (трэш-метал). Кроме того, не довольствуясь своим излюбленным приемом жанрово-стилевой аллюзии, Э. Ллойд-Уэббер счел уместным включить в авторскую партитуру многочисленные цитаты, репрезентирующие творчество Д. Боуи, С. Никс, «культовых» рок-групп «Led Zeppelin», «Deep Purple», «The Doors», «Metallica», «The Who», «Cream», «AC/DC» и др.[1]

Изобретательные «контаминации» и взаимодействия упомянутых цитат с авторским звуковым материалом (он сочетает в себе «отголоски прошлого» – фрагменты знаменитых Вариаций для виолончели и рок-группы, мелодию эстрадной песни «I've Been in Love Too Long», появившейся на рубеже 1970–1980-х годов и теперь снабженной другим вербальным текстом – «I'm Too Hot for You», а также вновь созданные вокальные номера, «ситуационные» оркестровые интермедии) в художественном пространстве «*мюзикального*» спектакля были неоднозначно восприняты профессиональной аудиторией. Порой скептически настроенные критики, отдавая должное мастерству Э. Ллойда-Уэббера, с иронией называли «Школу рока» неким опытом сочинения «...изысканного пастиччо, на протяжении которого традиционная элегантность уэбберовской музыки словно бы тайком привносится в накаленную атмосферу "тяжелого металла"» [5]. Отдельными специалистами высказывалось мнение о «предусмотрительности» и «здравомыслии» композитора, якобы умышленно пребывающего «в тени» цитируемой «рок-классики» на протяжении всего мюзикла [6]. При этом фактически вне поля зрения цитируемых авторов оставались ярко выраженные *постмодернистские интенции* данного проекта.

В частности, рок-музыка, будучи исконным детищем «контркультуры» XX столетия и молодежного «протестного» движения 1960-х годов, полвека спустя уже рассматривается персонажами мюзикла – представителями нескольких поколений – как более чем эффективный арсенал «сильнодействующих» воспитательных приемов для «трудных» подростков. Занятия в школьной рок-группе, а также учебный процесс, культивируемый «рок-школами» в целом, благоприятствуют успешной творческой самореализации большинства тинейджеров, приобретая социально-адаптирующую и даже «профессионально-ориентационную» значимость; кроме того, прослеживается очевидная перспектива трудоустройства для вовлекаемых в подобные процессы выпускников-«аутсайдеров» прошлых лет, и т. д. Не случайно еще до премьерных показов мюзикла Э. Ллойд-Уэббер счел уместным оформить особую лицензию, наделив «контрольными функциями» в отношении любительских постановок «Школы рока» специализированное агентство «R&H Theatrical», и последующие многочисленные запросы из школ США и Канады, а затем Великобритании и Австралии на предоставление соответствующих прав подтвердили обоснованность этого шага.

Аналогичным образом характерная для уэбберовских произведений конца 1960-х – начала 1980-х годов («Иисус», «Эвита», «Кошки», «Звездный Экспресс») драматургическая «поляризация» стилей и жанров, принадлежащих сферам

[1] В ряде интервью, сопутствовавших премьере, композитор подчеркивал, что обильное цитирование «чужой» музыки логически мотивировалось «предзаданным» сюжетом (последний, как известно, был заимствован из одноименного голливудского фильма, повествующего о провинциальном состязании любительских рок-групп [см.: 4].

«подлинного рока» и поп-эстрады, рок-музыки в целом и «адаптированной классики», теперь сменяется более «умеренной» контрастностью дополняющего типа. Критерии «хорошего» и «плохого», «низменного» и «возвышенного» в рассматриваемом проекте соотносятся с художественными достоинствами и профессионализмом исполнения *любых* композиций, творчество прославленных «рок-звезд» (в частности, С. Никс) вызывает у героев мюзикла не только стихийно-эмоциональные отклики, но и рефлектирующие импульсы (см. эпизоды «School of Rock (Band Practice)», «Where Did the Rock Go?» из II акта). Своеобразным итогом последовательно реализуемого «диалогического сопряжения» стилей является заключительная сцена спектакля («Finale: Full Company»), на протяжении которой «академизированная» певческая манера главной героини – директора «школы в стиле рок» – вполне органично сплетается с «хэви-метал-саундом» вновь созданного ученического ансамбля.

Весьма показателен и диапазон уэбберовской рефлексии, равным образом концентрирующей в себе поп- и рок-стилистику. Действительно, для упомянутого выше «обновленного» варианта песни «I've Been in Love Too Long» («I'm Too Hot for You») характерны ярко выраженные преемственные связи с «мюзикальными» проектами Э. Ллойда-Уэббера сорокалетней давности[2], тогда как в драматургически значимых «рефренных» сценах «Stick It to the Man», «Stick It to the Man (Reprise)» и «Stick It to the Man (Encore)», а также в эпизоде репетиции «Guitar Hero» (сцена «Variation 7 / Children in Rock», I акт) явственно доминирует хард-роковая «звуковая атмосфера», что предопределяется выбором соответствующего музыкального материала, почерпнутого композитором из виолончельных «Вариаций». По-видимому, ключевые сюжетные мотивы, развиваемые в перечисленных «рок-эпизодах» (трудные «поиски себя», неизбежно сопутствующие творческому становлению молодежи на поприще музыкального искусства; преодоление юношеских «фобий» и «комплексов», порождаемых нелегким процессом формирования художественного коллектива в сфере шоу-бизнеса) должны были вызывать у прославленного маэстро те или иные, хотя бы подсознательные *автобиографические ассоциации*[3], своеобразно мотивируя функциональное предназначение конкретных цитат в многосложном «звуковом пространстве» этого мюзикла.

Подводя итог вышесказанному, представляется необходимым заметить, что эволюция «рок-мюзикальности» в творчестве Э. Ллойда-Уэббера весьма наглядно корреспондирует с более масштабными процессами художественного синтеза, присущими легкожанровому театру эпохи постмодерна. С одной стороны, здесь прослеживается явственно выраженное тяготение к «рок-оперности», инспирируемое целым рядом сопутствующих факторов. Как отмечает современный исследователь, «причина жизненности и востребованности этого интересного феномена [рок-музыки и тесно связанного с ней музыкального "театра в стиле рок". – Е. А.] заключается не только в его установке на популярность или в присущем ему сильнейшем интеграционном воздействии, способности объединять исполнителей и слушателей в одно целое. Речь идет о том, что *рок в действительности оказался не таким уж сугубым антагонистом "большой" музыки, а во многом и, напротив, своеобразным обобщением, катализатором определенных ее устремлений, интегрирующим в себе отдельные ее важнейшие стилевые тенденции. Он подверг их при этом специфической обработке, доведя до определенного уровня унификации, опрощения, наглядности и общедоступности*» [9, с. 61; курсив наш. – Е. А.]. Вот почему сегодняшнее «возвращение к рок-оперности» представляется вполне закономерным: оно мотивируется не только общепризнанными коммуникативными достоинствами «оперного театра в стиле рок», но и «тотальной полистилистичностью» как естественным «...проявлением внутренних свойств самой рок-музыки... *вбирающей в себя далекие ей и друг другу истоки*» [там же, с. 177; курсив наш. – Е. А.].

Исходя из этого, в современных музыкально-театральных проектах обнаруживается бесспорный интерес к «роковым интенциям», воплощаемым преимущественно двумя способами. Во-первых, «...внешне завуалированная (или, скажем, драматургически локализованная) репрезентация важнейших языковых идиом рок-стилистики более чем успешно компенсируется их доминированием на уровне образно-эмоционального подтекста, драматургических и композиционных процессов, режиссерских и сценографических решений» [10, с. 125]. Во-вто-

[2] Следует напомнить, что песня «I've Been in Love Too Long» предназначалась для дебютного сольного альбома «Won't Change Places» (1981) известной английской актрисы и эстрадной певицы Марти Уэбб, исполнявшей ведущие роли в нескольких уэбберовских театрально-сценических и телевизионных проектах, таких как «Эвита», «Кошки», «Расскажи мне в воскресенье» и др. [см.: 7, стб. 1200].

[3] По-видимому, на страницах уэбберовских мемуаров данная цитата из «Вариаций» отнюдь не случайно именуется «*возвращение к моим рок-истокам*» («…Variation 7 which *goes right back to my rock roots*…») [8, с. 258; курсив наш. – Е. А.].

рых, «строго дозированное использование сферы рок-музыки в отдельных, особо значимых эпизодах конкретного спектакля» может усугубляться общим «...господством “гипердинамики”, “брутальной раскованной энергии”, “суперэкспрессии” и т. д. (определения В. Холоповой) в эмоциональной атмосфере всех соответствующих проектов» [там же]. Иными словами, соответствующий «драйв» предстает «...важнейшим принципом организации многослойного... звукового пространства», фактически наделенным концепционной ролью в ныне создаваемых «микстовых» (полижанровых) музыкально-театральных проектах [11, с. 296; 1, с. 115–118].

С другой стороны, отмеченное тяготение к «рок-оперности» де-факто уравновешивается глобальной «мюзикальностью», в наши дни «...предопределяющей... развитие едва ли не всех жанров... музыкального театра <…> Установка на “мюзикальность”, соотносимая с требованиями внешней эффектности, максимальной броскости и комфортности для массового слушателя–зрителя, подчеркнутой злободневности событий, происходящих на сцене и отображаемых композиторскими средствами <…> генетически восходит к давней и обстоятельно изученной специалистами постановочной традиции Бродвея, которая запечатлелась и в истории мировой рок-оперы (“Волосы” Г. Макдермота, “Иисус Христос – Суперзвезда” Э. Ллойда-Уэббера, “Священное Писание” С. Шварца, “Томми” П. Тауншенда и др.). Вместе с тем, нынешние масштабы глобальной “мюзикализации” не только в количественном, но и в качественном плане, по сути, превосходят аналогичные параметры бродвейской технологической модели», что обусловливается признанным лидерством мюзикла в области новейших аудиовизуальных технологий и колоссальным опытом «адаптирующих» оперных и рок-оперных постановок [см.: 10, с. 126–127].

В целом, рассматривая уэбберовский мюзикл «Школа рока» с позиции исторического развития легкожанрового музыкального театра, допустимо предположить, что «...давние противоречия и конфликты между родственными жанрами... сегодня закономерно смещаются на периферию диалогических сопряжений рок-оперы и мюзикла, уступая место интеграционным процессам, включающим полистилевые и полижанровые взаимодействия, и предвещая тем самым возникновение ярких и оригинальных авторских проектов “рок-оперно-мюзикального” плана» [10, с. 127]. Как справедливо указывает современный отечественный исследователь, активизация упомянутых процессов инспирируется композиторским «стремлением быть услышанным и воспринятым самой широкой аудиторией, что обусловливает *неуклонно возрастающую реминисцентность музыкального и литературного материала* новейших рок-опер и рок-мюзиклов, ассоциативно связанного в сознании зрителей–слушателей с кругом *самых разнообразных событий-напоминаний*, его очевидную эмоциональную заостренность, непосредственную обращенность к чувству» [12, с. 94; курсив наш. – Е. А.]. По-видимому, обозначенные интенции «пограничной» эпохи, достаточно характерные для целого ряда «экспериментальных» ответвлений легкожанрового музыкального театра наших дней, нуждаются в дальнейшем особом изучении.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрущенко Е*. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века: монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. 152 с.

2. *Акопян Л*. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.

3. *Jones Ch*. Broadway Review: *School of Rock*, the Musical [by A. Lloyd Webber]. URL: http://variety.com (дата обращения 25.10.2019).

4. *Singh A*. Andrew Lloyd Webber may head for Broadway after *Stephen Word*. URL: http://telegraph.co.uk (дата обращения 25.10.2019).

5. *Cote D*. «School of Rock» [by A. Lloyd Webber]. URL: http://publisher (дата обращения 25.10.2019).

6. *Kahn R*. *School of Rock* Review: An Andrew Lloyd Webber Spectacular // AM: New York. 2015. 6 December.

7. *Ястребов В*. Женщины в зарубежной популярной музыке: энциклопедический справочник. М.: НОТА-Р, 2004. 912 с. (1824 стб.).

8. *Lloyd Webber A*. Unmasked: A Memoir. London: Harper Collins Publishers, 2018. 518 p.

9. *Цукер А*. И рок, и симфония: исследование. М.: Композитор, 1993. 304 с.

10. *Андрущенко Е.* Мюзикл и рок-опера на рубеже XX–XXI столетий: взаимодействия и диалоги // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 122–129.

11. *Буданов А.* Композитор Ефрем Подгайц: «Я просто пишу ноты...». М.: Композитор, 2014. 448 с.

12. *Баева А.* Время мюзикла: Музыкально-сценические опусы 1970–1980-х годов // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века): [Статьи. Рецензии. Интервью]. М.: РАТИ–ГИТИС, 2011. Вып. 3. С. 82–96.

REFERENCES

1. *Andruschenko E.* Sinteziruyuschie tendentsii v myuzikle i rok-opere vtoroy poloviny 20 – nachala 21 veka: monografiya [Synthesizing Tendencies in the Musical and Rock Opera: From the Second Half of the 20th to the Beginning of the 21st Century: monograph]. Rostov-on-Don: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2018. 152 p.

2. *Akopyan L.* Muzyka XX veka: entsiklopedicheskiy slovar' [Music of the 20th Century: encyclopaedia]. Moscow: Praktika Press, 2010. 855 p.

3. *Jones Ch.* Broadway Review: *School of Rock*, the Musical [by A. Lloyd Webber]. URL: http://variety.com (date of application 25.10.2019).

4. *Singh A.* Andrew Lloyd Webber may head for Broadway after *Stephen Word*. URL: http://telegraph.co.uk (date of application 25.10.2019).

5. *Cote D.* «School of Rock» [by A. Lloyd Webber]. URL: http://publisher (date of application 25.10.2019).

6. *Kahn R. School of Rock* Review: An Andrew Lloyd Webber Spectacular // AM: New York. 2015. 6 December.

7. *Yastrebov V.* Zhenschiny v zarubezhnoy populyarnoy muzyke: entsiklopedicheskiy spravochnik [Women in Foreign Popular Music: encyclopaedic reference book]. Moscow: NOTA-R Press, 2004. 912 p. (1824 col.).

8. *Lloyd Webber A.* Unmasked: A Memoir. London: Harper Collins Publishers, 2018. 518 p.

9. *Tsuker A.* I rok, i simfoniya: issledovanie [Both Rock and Symphony: research work]. Moscow: Kompozitor Press, 1993. 304 p.

10. *Andruschenko E.* Myuzikl i rok-opera na rubezhe XX–XXI stoletiy: vzaimodeystviya i dialogi [The Musical and Rock Opera at the Turn of the 20th – 21st Centuries: Interactions and Dialogues]. Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2019. N 3. PP. 122–129.

11. *Budanov A.* Kompozitor Efrem Podgaits: «Ya prosto pishu noty…»: monografiya [The Composer Efrem Podgaits: "I Just Write Notes…": monograph]. Moscow: Kompozitor Press, 2014. 448 p.

12. *Baeva A.* Vremya myuzikla: Muzykal'no-stzenicheskie opusy 1970–1980-kh godov [The Time of the Musical: Works for the Music Stage in the 1970–1980s]. Antologiya muzykal'nogo teatra moskovskikh kompozitorov (vtoraya polovina 20 veka): Stat'i. Retsenzii. Interv'yu [Anthology of the Music Theatre Works by Moscow Composers (the Second Half of the 20th Century): Articles. Notices. Interviews]. Moscow: RATI-GITIS, 2011. Vyp. 3. PP. 82–96.

Андрущенко Елена Юрьевна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры продюсерства исполнительских искусств
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672

Elena Yu. Andrushchenko
PhD (Art)
Associate Professor at the Department of Producing Performing Arts
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ
TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

УДК 78.01 (78.06) DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14008

Р. В. ЧИСТЯКОВ
Российская государственная специализированная академия искусств

ОПЕРА АЗОНА ФАТТАХА «ДЖАМИЛЯ»: ПО СОХРАНИВШИМСЯ ФРАГМЕНТАМ ПАРТИТУРЫ

Азон Нуртинович Фаттах (1922–2013) – выдающийся композитор, пианист, Заслуженный деятель искусств Татарской АССР, автор многочисленных песен. К сожалению, в среде современной слушательской аудитории его имя и музыка малоизвестны. Настоящая статья посвящена партитуре оперы Азона Фаттаха «Джамиля», сохранившейся фрагментарно: до настоящих дней дошли лишь некоторые отрывки из оперы – в нескольких вариантах, частично эскизных, частично законченных (полной завершенной и изданной партитуры сочинения нет). В данной опере масштабно предстают и обобщаются черты композиторского стиля А. Фаттаха. Целью настоящей статьи является разноплановое исследование сохранившегося музыкального материала, что демонстрирует ее актуальность в контексте изучения наследия композитора. Последовательно рассматриваются различные составляющие оперы, прежде всего, выбор сюжета (в свете центральной этической идеи произведения). Здесь органично сплетаются темы любви и всепобеждающей силы искусства, а также восточная тема. Автор избирает номерную структуру оперы и завершает несколько первых, полностью оркестрованных номеров, из которых одни предстают в виде клавира, а другие зафиксированы только в виде отдельных музыкальных тем. В центре внимания работы – аналитическое изучение и сравнение Пролога и Вступления. Партитуры номеров продемонстрировали мастерское владение оркестровым письмом и полифонией, чуткий тембровый слух автора, разнообразие и нетривиальность его мелодического стиля.

Ключевые слова: Азон Фаттах, песенное творчество, песня советского периода, опера, композиторский стиль, «Джамиля», Чингиз Айтматов, эскиз, партитура.

Для цитирования: Чистяков Р. В. Опера Азона Фаттаха «Джамиля»: по сохранившимся фрагментам партитуры // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 54–64.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14008

R. CHISTYAKOV
The Russian State Specialized Academy of Arts

AZON FATTAH'S OPERA "JAMILA": ON THE PRESERVED FRAGMENTS OF THE SCORE

Azon Fattah (1922–2013) is an outstanding composer, pianist, Honoured Artist of the Tatar Autonomous Soviet Socialist Republic, author of numerous songs. Unfortunately, his name and music are little

known for the modern audience. The article is devoted to the score of Azon Fattah's opera "Jamila" from which only a few fragments have been preserved to the present day but in several versions partially sketchy, partially finished, and this fact seems to be very valuable as there is no complete and published score of the composition. "Jamila" is one of Fattah's largest works, and features of his compositional style are presented and summarized in the opera on a large scale. The main goal of this article is a diverse study of the preserved musical material, which demonstrates its relevance in the context of studying the composer's heritage. Various components of the opera are studied in series, the first being the plot choice in the context of the central ethical idea of the work. Different themes are organically interwoven, such as the theme of love and all-conquering power of art together with the oriental theme. The author chose a number structure of the opera and completed some first fully orchestrated numbers including those in the clavier form and those fixed as separate musical themes. The focus of the work is an analytical review and comparison of the Prologue and the Introduction. The musical scores of the numbers demonstrate mastery of orchestral writing and polyphony, the author's sensitive timbre ear, the diversity and non-triviality of his melodic style.

Key words: Azon Fattah, songwriting, song of the Soviet period, opera, composer style, "Jamila", Chingiz Aitmatov, sketch, score.

For citation: Chistyakov R. Azon Fattah's opera "Jamila": on the preserved fragments of the score // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. PP. 54–64.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14008

Среди сочинений Фаттаха опера занимает особое место, так как именно этот жанр концентрирует в себе важнейшие особенности музыки композитора – мелодиста-песенника. Наследие Азона Нуртиновича в этой сфере составляют три произведения: «Джамиля», «Братец Кролик» и «Хлеб, винтовка и любовь».

В настоящий момент опера Фаттаха «Джамиля» забыта, ее партитура утеряна. Это совершенно несправедливо, так как найденные нами отрывки демонстрируют яркий оперный стиль, искусное владение оркестровыми красками, богатый тематический материал. Представленное исследование является единственным обращением к данному произведению. В связи с этим главной целью статьи является представление стиля сохранившихся фрагментов партитуры в свете поисков лучшего варианта начала оперы. Среди задач важнейшими обозначим рассмотрение особенностей литературного первоисточника с выявлением причин выбора повести Чингиза Айтматова, а также представление музыкального материала в контексте мелодического и гармонического письма, особенностей оркестровки и полифонии, принципов формообразования. Для исследователей в контексте всего творчества А. Фаттаха ценнейшие фрагменты оперы также представляют особый интерес как пример работы композитора со сценической драматургией или с точки зрения вокальной стилистики партий певцов и включения данной оперы в кладовую песенных мелодий Фаттаха.

В 1974 году Азон Фаттах впервые обратился к жанру оперы[1]. Несомненно, он «подбирался» к этому жанру уже давно. Композитор оттачивал свое мастерство в написании ясной, выразительной и запоминающейся вокальной мелодики на малой форме[2], и, наконец, ему представилась возможность проявить себя в форме крупной – в опере. Повесть Чингиза Айтматова «Джамиля» была опубликована еще в 1958 году и сразу привлекла внимание читателей. В центре повествования – история любви, разворачивающаяся во время Великой отечественной войны в киргизском селе. Композитора привлекла возможность написания национальной оперы, где во всем своем разнообразии могли быть представлены восточные мелодии. Конечно, это сыграло одну из решающих ролей при выборе сюжета: Азон

[1] История жизни и творчества А. Н. Фаттаха подробно рассматривается в других публикациях автора настоящей статьи [1, 2, 3].

[2] К вокальной сфере творчества А. Фаттаха в своих публикациях обращались Э. Забавских [4], В. Викторов [5], В. Сонин [6]. Песенному творчеству композитора посвящена статья С. Хакима [7], а также публикация автора данной статьи [8].

Нуртинович, в силу искренней любви к родному фольклору. искал в первую очередь сюжет из жизни народов Азии, что для таланта песенника дало бы богатейшую почву[3].

Конечно, Фаттаха привлекал не только национальный колорит повести. С одной стороны, в центре сюжета – прекрасная девушка и ее внутренний мир. Судьба Джамили и любовь, вспыхнувшая наперекор общественным нормам морали, – вот, что так заинтересовало композитора-лирика. Если взглянуть на все песенное творчество А. Н. Фаттаха, то можно отметить преобладание женских образов в вокальных сочинениях музыканта. Нежность, искренность и теплота чувств – вот, что любил выражать в своей музыке композитор.

При этом, с другой стороны, не только лирическая тема становится главной в опере, к ней присоединяется острая этическая проблематика. Красавица Джамиля – смелая, независимая, даже дерзкая (именно такими, отметим, русский слушатель привык видеть «гостей» Востока в оперном жанре) – идет наперекор общепринятым нормам морали во имя своей любви. Ее муж уже третий год на фронте, она живет и работает в его семье, не покладая рук. В это тяжелое для всей страны время судьба сводит героиню с Данияром – участником боевых действий, вернувшимся с фронта из-за ранения ноги.

Герои оперы вместе работают. Жизнерадостная Джамиля не упускает возможности подшутить над угрюмым и замкнутым Данияром. Это повествование ведется от лица младшего брата Садыка, мужа Джамили. Казалось бы, для композитора интересной и самодостаточной в сюжете может быть, музыкальная прорисовка психологических состояний, мотивов поступков и зарождающегося чувства запретной любви. Но здесь появляется иной аспект – древняя орфическая тема. В образе молчаливого Данияра в опере Фаттаха появляется сам Орфей, главная сила которого – в его искусстве. Именно в тот момент, когда Данияр поет свою песню и изливает с ее помощью всю боль и силу своей любви, Джамиля отдает ему свое сердце и принимает решение покинуть мужа, дом, хозяйство и странствовать (идти вслед за Орфеем), лишь бы только не разлучаться с возлюбленным. Для того, чтобы решиться на подобный шаг, тем более во время войны, героине необходимо обладать колоссальными эмоциональными силами и потрясающей смелостью, ведь понять подобное сможет не каждый[4].

О намеченной драматургии оперы мы можем судить по нескольким сохранившимся номерам. До нас дошли три варианта Пролога и песни Джамили, три варианта Вступления и песни Джамили, два варианта сцены из I картины: Сцена Джамили, Сеита, тетки и Барпайым (во втором варианте наименования – Частушки и сцена Джамили, Барпайым и тетки из первой картины), первая песня Данияра «Горы мои».

Сразу отметим, что А. Фаттах выбрал наиболее органичную для себя форму номерной оперы, где отдельные номера (арии-песни и сцены) имеют законченную структуру, при этом, конечно, драматургические связи всей оперы строятся на лейт-интонациях партий главных героев. На одном из партитурных эскизов своего произведения автор также написал: «Музыка к драме “Джамиля”, пьеса Вл. Коркина по повести Ч. Айтматова», что свидетельствует о следующем: номерная структура могла быть подсказана первоначальным замыслом – опера родилась из музыки к драме, затем же музыкальная составляющая произведения «победила» разговорную, и Фатах уже называл свое творение не иначе, как оперой[5].

Первоначально композитор планировал «открыть» оперу Прологом, форма которого определилась не сразу. Сохранившиеся варианты запечатлели процесс становления номера, где степень его законченности говорит о том, какой из вариантов Фаттах отверг (еще на начальной стадии написания), а какой развивал. Внимательный и рачительный композитор не уничтожал черновиков и набросков. Наиболее удавшееся и подходящее к его замыслу (например, тематический материал или инструментальный

[3] Фаттах с легкостью бы справился и с оперой из жизни русского или украинского села. Показатель тому – богатейшее мелодическое наследие композитора, пишущего с легкостью и в стилистике русско-украинского фольклора.

[4] Отметим, что постановка подобных противоречивых вопросов – отличительная черта прозы Ч. Айтматова, и композитор также дает сложную психологическую мотивировку решения Джамили в свете ее общения с родственниками мужа и многих других факторов, о наличии которых в опере мы можем лишь делать предположения. В драматургии оперы может быть сразу намечена одна из главных кульминационных точек произведения – песня Данияра как воплощение торжества искусства и настоящих искренних чувств.

[5] Отметим, что среди оперных жанров присутствуют и такие образцы, где музыкальные номера чередуются с разговорными диалогами, и наиболее ярким из таких примеров, несомненно, является «Кармен» Бизе. Интересно, что параллель между двумя сочинениями может быть проведена и в связи с главными героинями: Кармен и Джамиля – примеры сильных, страстных женщин, идущих на все ради своей любви.

состав того или иного отрывка) можно найти в эскизах данного номера.

Три варианта Пролога представляют все видоизменения замысла композитора. Первый, наименее законченный (около 12 страниц), задумывался как оркестровый номер без участия вокалистов. Второй вариант (13 страниц) композитор обозначил уже как «Пролог и выход Джамили», где выход главной героини и сопровождающий его музыкальный материал в партитуре не были дописаны. Закончен же был третий вариант – «Пролог и песня Джамили», где уже полностью выписана вокальная строка, хотя и без текстового подстрочника.

Отметим, что состав оркестра оставался неизменным для всех трех вариантов. В партитуре каждого варианта – парный состав деревянных духовых (флейты, гобои, кларнеты и фаготы), медные без тубы (3 валторны, 2 трубы и 3 тромбона), ударные (среди них колокольчики, ксилофон, вибрафон и ударная установка) и традиционный состав струнно-смычковой группы (5 партий). Также включены в партитуру аккордеон и гитара, появившиеся в составе оперного оркестра для создания народного колорита[6]. Оркестр «Джамили» обогащен партиями челесты, фортепиано и арфы, выписанными на одной строке.

Оркестровый вариант Пролога примечателен своей тембровой драматургией. Так как он не дописан, охватить его форму в целом мы не можем, но при этом отмечаем интересные наброски оркестровки. В сохранившихся 12-ти страницах мы наблюдаем нечто схожее по форме с вариациями, где появляется вступление и 4 проведения темы в различных вариантах. Кроме того, выделяется 2 вида вступления: ко всему Прологу (1–6 тт.) и вступление к теме (ц. 1, 7–14 тт.). Сразу отметим, что во втором варианте этого номера композитор отказывается от вступления к Прологу, а в третьем возвращает его.

Шеститактовое вступление Пролога представляет струнно-смычковая группа, где вторые скрипки, альты и виолончели составляют аккордовый каркас (на педали), а верхнему голосу (первым скрипкам) отдан мелодический элемент. Автор представляет жанровую аллюзию на хорал (см. Приложение, Пример 1).

Аккордовое сопровождение хорала вводит слушателя в основную тональность a-moll, мелодия напоминает запев русской протяжной песни (обращает на себя внимание ее плагальность, доминантовая гармония появится лишь в конце шестого такта, при переходе к вступлению самой темы). Удивительно, но Фаттах рисует облик деревни, но деревни русской. Позже композитор заметил свой «просчет»: все же главная героиня оперы Джамиля и, конечно, само место действия требовали более ярко выраженного восточного элемента. В работе над Прологом композитор еще раздумывал, включать или нет русскую протяжную в начало оперы, о чем свидетельствуют черновики этого номера (во втором варианте тема отсутствует, в третьем она вновь появляется). Когда же Фаттах отказался от Пролога в пользу Вступления (с Первой песней Джамили), эта тема вовсе исчезла.

Так Фаттах приступил ко второму варианту Пролога с выходом Джамили. В партитуре появляется еще одна строка «Пение» – так ее обозначает автор для главной героини оперы. Но эта строка все же останется пустой: до вступления вокалистки композитор прервал работу и над этим вариантом. Главная тема, особенности формообразования (использование вариационного принципа и разнообразных приемов имитационной полифонии) и тембровая драматургия (выдвижение на первый план лейттембров альта и гобоя) в предыдущей версии остались без кардинальных преобразований. Складывается впечатление, что композитор, как усердный ваятель, постарался усовершенствовать форму, не меняя содержания, будто искал подходящее развитие для достижения яркой кульминации, но вновь что-то шло не так… На 13 странице, после проведения главной темы у солирующей валторны, еще до вступления партии Джамили партитура прерывается во второй раз.

Наконец, композитор обратился к третьему варианту пролога, который обозначил как Пролог и песня Джамили. В этой редакции номера есть как сходные с предыдущими версиями моменты, так и совершенно новые идеи, получившие ясные очертания. Вновь появляется тема вступления из первого варианта, но здесь она расширена: Фаттах решил прописать ее в 15-ти тактах вместо начальных 6-ти. Вновь эту тему проводят скрипки, расширение же занимает небольшое соло кларнета, не имеющее ярко выраженного тематического элемента, так как соло представляет собой скорее один из голосов ансамбля духовых – восходящий тетрахорд a-d, каждая из «ступеней» которого длится на протяжении двух тактов (по две залигованные целые длительности)[7].

[6] Повествование сюжета оперы разворачивается в селе, и, конечно же, здесь звучат гармонь (в партитуре аккордеон имитирует гармошку) и гитара.

[7] Получает сходные очертания также и принцип изложения главной темы, но с некоторыми изменениями. После первого, гобойного, проведения (ц. 3), как и во второй версии Пролога, «исчезает» проведение темы у кларнета (здесь он появляется

Песня Джамили предваряется лаконичным вступлением, сконцентрировавшим главные интонации следующего раздела формы. Композитор приходит к ясной двухчастной форме всего Пролога, которую с помощью буквенного обозначения можно зафиксировать так: a A A_1 A_2 a_1 b b_1 B B, где: «a» соответствует вступительному разделу, «a_1» – повторению в завершении первой части у солирующей трубы, «A» – главной теме первой части в проведении гобоя, «A_1» – скрипок, «A_2» – валторны. Далее следует вторая часть, где «b – b_1» – вступительный раздел к Песне Джамили, а «B – B» – сама песня с повторением. Итак, композитор нашел тему первого появления главной героини. Забегая вперед, отметим, что он сохранит ее и в последующих вариантах заглавного номера оперы.

Вступительный раздел к песне экспонирует три новых элемента. Первый, тембровый, – аккордеон, который до сих пор «молчал»; второй, тематический, – восточный, азиатский, ориентальный, который также не получил до этого момента яркого воплощения; третий же элемент – тональный. Следующий раздел устанавливает новый тональный центр: вместо a-moll появляется параллельная тональность C-dur. Так, с одной стороны, ярко выделен переход от одной части формы к другой, с другой – воспроизведен принцип народной музыки, когда части песни (куплет – припев) могут идти в параллельных тональностях. Отметим, что весь номер заканчивается в тональности C-dur.

Соло аккордеона (ц. 25) представляет одноголосие, А. Фаттах не использует многоголосные возможности инструмента, чтобы подчеркнуть именно мелодический элемент вступления, его же тема – это интонационный провозвестник последующей песни. (См. Приложение, Пример 2).

Интересен драматургический ход, который использует композитор во вступлении, он повторяет его дважды: сначала в одноголосном изложении, затем в ликующем tutti всего оркестра.

Песня Джамили (здесь и в следующих вариантах «Вступление и Песня Джамили») является началом экспозиции главной героини. На первый план, прежде всего, выступают «восточные» интонации — разнообразные опевания ступеней, ориентальные арабески, которые по сути замаскировывают в таком варианте нисходящую гамму (c^3–c^2). Мелодический элемент соло аккордеона составит каденцию периода самой песни, начало же являет те же фигуры опевания, только в ритмическом увеличении (восьмые вместо шестнадцатых длительностей).

Солистке вторит один из голосов оркестра – аккордеон, который дублирует партию Джамили на октаву вверх. Вместе с аккордеоном ткань оркестра обогащает рояль и гитара. В приведенном ниже примере на второй строке запечатлена партия гитары. Ее выдают привычные гитаристам, но совершенно нетипичные для симфонической партитуры обозначения аккордов – Em, Dm^7, G_7, C. (См. Приложение, Пример 3).

По задумке композитора песня Джамили должна была повториться дважды, о чем свидетельствуют знаки репризы. Какой же этому соответствует текст, мы узнаем только из следующего варианта первого номера оперы.

Итак, Фаттах пришел к завершенному варианту Пролога. Чтобы отказаться от него или, наоборот, развивать, усовершенствовать эту версию, композитору необходимо было полностью его написать и затем окинуть взором все очертания формы, все тематические элементы, все возможные переходные связующие разделы. После тщательной проработки каждой составляющей А. Фаттах отказывается от этого варианта, и далее главный интерес представляет сравнение: что скрупулезный отбор творческой лаборатории композитора пропустил далее, а что отсеял.

Первое, что сделал композитор на следующем этапе работы, – отказался от наименования Пролога в пользу Вступления. При этом в отношении масштабов данного номера принципиальных различий нет: законченные варианты Пролога и Вступления равны и составляют в обоих случаях по 18 страниц. Возможно, автор решил, что все-таки целесообразнее назвать первый номер именно Вступлением, а не Прологом, так как последнее обозначение в сознании музыкантов и слушателей подразумевает бóльшие размеры, больший симфонический масштаб и размах, сложную форму и часто – наличие художественной идеи автора. Рождающееся же начало оперы является именно вступлением, что ни в коем случае не умаляет его качеств, а лишь констатирует его особенности.

Среди сохранившихся эскизов обращает на себя внимание наличие варианта Вступления в изложении для фортепиано. По данному образцу судить о форме Вступления нельзя, так как он не завершен, но о находках новых тематических

до соло гобоя – во вступлении). Композитор решил изменить вариантный принцип, поэтому вместо этого он дает зону развития (ц. 6–12) – фактурные подголоски у деревянных духовых (ц. 6), уже знакомые нам трели флейт (ц. 9), аккорды вибрафона (ц. 11), которые подготавливают следующий этап – появление темы в унисоне первых и вторых скрипачей (в ц. 13). Снимаются имитации, фугированный принцип полностью исчезает.

образований, которые появятся уже в партитуре, – можно. Также наблюдаем интересную деталь: помимо незавершенности нотного текста само заглавие также обрывается («Вступление (Плач, …»).

Сейчас мы можем только строить предположения, но очевидно то, что композитор задумывал возможный тематический план вступления как череду нескольких образов, первым из которых мог быть плач. (См. Приложение, Пример 4). Данный пример выявляет несколько важных отличий Вступления от Пролога: полностью меняется тематизм первой оркестровой части («а», «А»); Фаттах находит новую главную тему, более яркую в связи с большей ее мелодической и ритмической прихотливостью; также композитор меняет тональные краски[8]. Интересно то, что при изменениях тематизма и тональной логики принцип тембровой драматургии в общих чертах повторяет идеи Пролога.

Отметим, что различий между тремя версиями Вступления гораздо меньше, нежели между версиями Пролога. Видимо, приступая к написанию первого, композитор, попробовав «перо» на Прологе, имел достаточно ясную структуру замысла формы. «Первое» Вступление не дописано, работу над ним автор прекратил на 15й странице, успев выписать основные моменты оркестровки темы вступления, темы первой части (частично) и Песни Джамили (эскизно, с большими партитурными пробелами). Что поражает, так это тональность, на которой композитор останавливается в этом варианте: повторение Песни главной героини идет на полтона выше в Es-dur. При условии, что композитор оставил бы эту «краску» в окончательной редакции, тональная логика начала и конца номера шла от e-moll к Es-dur.

Два других варианта Вступления оказались дописанными до конца: второй – в меньшей степени, третий – в большей. В двух последних композитор изменил «заглавный» тембр оперы, о чем несколько позже. Интересно, что во втором случае от первого остается далекая тональность Es-dur, в третьем же, видимо, желая избежать тональной пестроты на небольшом отрезке времени, тем более в самом начале оперы, Вступление завершается в основной тональности песни главной героини (D-dur).

Для начала обратимся к открывающей оперу печальной и утонченной теме вступления, которая уже знакома нам по фортепианному эскизу. В первом варианте вступления композитор отдает ее первым скрипкам в сопровождении остальных струнных. (См. Приложение, Пример 5).

В последующих же вариантах эта тема принадлежит тембру альта, звучащему в данном регистре более напряженно и (при желании исполнителей и требовательности дирижера) с большим «грудным», баритоновым оттенком.

Действительно, в сравнении с началом Пролога этот тематический материал представляется более выразительным и индивидуальным. Это создается постоянно меняющимся ритмом (короткий пунктир, синкопы, в целом – непредсказуемость ритмической логики), мотивным богатством (чередование восходящего и нисходящего движения, поступенное и скачкообразное), окраской натурального минора и включением восточного элемента (в развитии темы – опевания наподобие элементов из последующей песни Джамили). Именно такие элементы делают тему более запоминающейся и яркой.

Далее во всех вариантах Вступления появляются две новые темы, первую из которых, мажорную, можно назвать абсолютно новой с точки зрения жанровой основы, а также ритмических и мелодических особенностей. Вторая же, минорная, основана на одном из мотивных элементов вступительной темы. В первой и второй версиях Вступления сначала появляется мажорная тема, потом минорная. В третьей редакции – наоборот.

Мажорная тема представляет новую жанровую сферу, еще не появлявшуюся ни в одном из вариантов начала оперы. После мерного движения в размере 4/4 (или «С») появляется задорный, танцевальный размер 6/8, после прихотливой непредсказуемости – уверенное движение по аккордовым звукам, скачки терций и кварт. Далее в развитии темы появляются витиеватые опевания, прослаивающие всю фактуру, тем самым объединяя и разные темы. (См. Приложение, Пример 6).

Таким образом, во Вступлении экспонируется еще один из образов оперы, ведь даже суровая жизнь во время войны в тылу не обходилась без минутки веселья, которое было так необходимо в те годы. Вероятно (здесь мы можем делать только предположения, только угадывать мысли композитора), Фаттах задумывал использование

[8] Тональная логика Пролога затрагивала параллельные тональности – a-moll и C-dur. Во Вступлении Фаттах решает не только изменить основные тональные центры, но и усилить контраст между ними. Теперь вся опера открывается e-moll, затем появляется G-dur, а Песня Джамили транспонирована из C-dur в D-dur. Соотношение начала и окончания номера (e–D) в последней редакции при плавном тональном движении внутри Вступления выявляет большую ладовую напряженность, нежели соотношение в Прологе (a–C).

данных тем и далее – в музыкальной ткани других номеров оперы в рамках лейтмотивной системы. Также облик тематизма может характеризовать главную героиню, а точнее — одну из сторон ее натуры, ведь именно Джамиля — центральный персонаж повести и оперы, именно ей присущи жизненная сила, предрасположенность к смеху и шутке, активность. Но это ли описывает данная танцевальная тема? Ведь Вступление, прежде всего, является экспозицией центрального образа, поэтому так или иначе каждая из тем может описывать именно ее – стойкую, смелую, решительную Джамилю.

Анализируемая тема появляется в партии флейт в первом и втором вариантах Вступления, а в третьем – в партии валторны solo. Возможно, композитор задумывал еще несколько ее проведений в партии гобоев и кларнетов, так как даже в третьей редакции многие нотные станы разных партий пусты, но именно оставлены незаполненными, а не паузируют (в строках не указаны знаки пауз). Интересно, что имитации данной темы с добавлением витиеватых опеваний в ориентальном духе также проводятся в партии аккордеона.

Вторая, «новая», минорная тема развивается из интонаций второго предложения вступительной темы. Отметим одну интересную особенность, которая появляется довольно часто в партитурах Фаттаха и, в частности, в нижеуказанном примере. Тема приведена в партии валторны, где скрипичный ключ отсутствует в связи с экономией времени (Фаттах часто пропускал ключи в начале нотного стана, если на предыдущей партитурной странице было ясно, что следует далее). (См. Приложение, Пример 7). В связи с обилием пустых тактов во всех вариантах данного номера, к сожалению, судить о полной картине тембровой драматургии нельзя. Здесь наблюдается логика, сходная с принципами смены оркестровых красок Пролога: вступительный раздел отдается «струнным», где главенствуют альты (особенно в окончательных редакциях), следующие тематические образования проводятся в партии деревянных духовых с неизменным включение в последовательные проведения темы валторны. Также отметим появление челесты или виброфона и, конечно, предваряющего Песню Джамили аккордеона.

В связи с заключительной частью Вступления необходимо еще раз отметить, что в этом варианте первого номера оперы меняется тональность, но неизменными все же остаются следующие моменты. Во-первых, песня Джамили сопровождается аккордеоном (в октавном удвоении), который при этом «описывает» также и деревенский вид музицирования (пение и «гармошка»). Во-вторых, песня меняет тональный центр по отношению к основной тональности e-moll сначала на D-dur — Es-dur и только затем на D-dur (в третьем варианте) и повторяется дважды (в последнем случае при переходе ко второй вольте Джамиля уже не поет, отдавая первенство своему тембровому спутнику – аккордеону).

Наконец, самое важное: во Вступлении мы можем познакомиться с текстом данной песни. При этом в первом варианте приводится лишь одно слово (дается указание на распев в конце песни слова «любит», что свидетельствует о песне о любви), во втором варианте наличествует не совсем полная и лишь в третьем – полная версия текста, в одной строке расходящаяся с вариантом №2 (вместо «любит или нет» и «дай ответ» – «прислал привет»). Песня повествует о любви девушки, которая ждет возлюбленного, и чудесной весточкой и сердечным приветом от него становится зацветший зимой цветок: «Ох, расцвел цветок, расцвел цветок зимой, это милый, это милый мой прислал привет, прислал привет с Ала-Тоо[9] с белых гор». В семантике появления именно этого текста в начале оперы можно отметить три составляющие. Первой из них, прежде всего, становится отсылка к сюжету повести и оперы: Джамиля разлучена с возлюбленным мужем, он ушел на фронт. Вторым, возможно даже более важным смысловым узлом этого текста является та его часть, где поется о чуде: цветок зацвел против правил зимой благодаря самому ценному, что есть в человеческой жизни, – прекрасному чувству любви. Ведь именно об этом повествует история данной оперы: Джамиля влюбляется против норм морали (она ведь замужем) в самый сложный период жизни страны (во время войны), аллегорически – «зимой», когда проявление любых чувств – чудо, непозволительная роскошь. Песня Вступления является своего рода «программой», тайным смыслом, пророчеством для сюжета оперы.

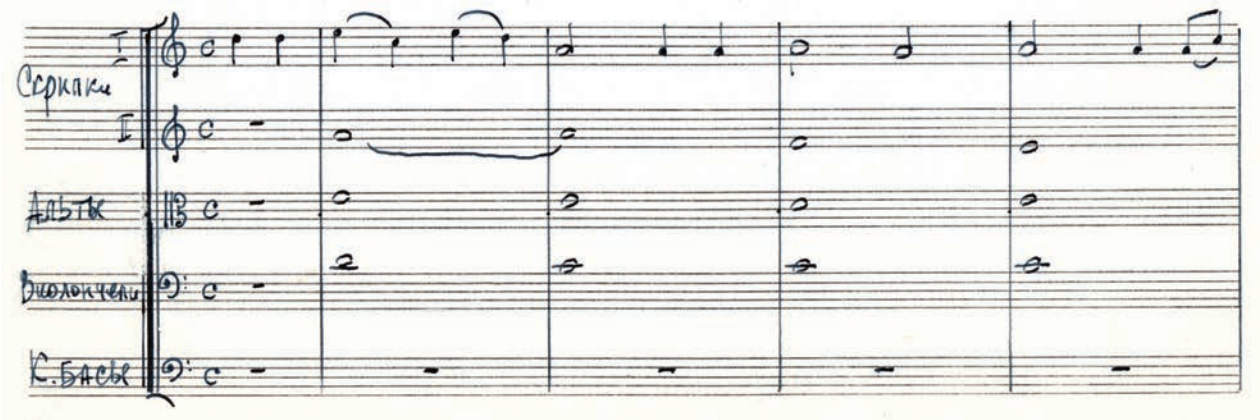
В любом случае, нам остается многое лишь домысливать и строить предположения, что не является прямой задачей музыковеда-исследователя. Но надеемся, что данная статья может стать началом исследования по восстановлению оперы «Джамиля» Азона Фаттаха. Кроме того, статья, вероятно, заинтересует и современного композитора (возможно, студента в качестве задания по специальности), который выберет ее за основу для написания оперы. История музыки знает много блистательных примеров «дописывания» сочинений другими композиторами

[9] Это горы, которые частично расположились на территории Киргизии (а также Казахстана), чей хребет входит в горную систему Тянь-Шаня.

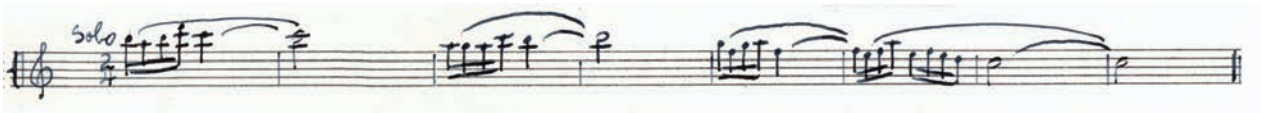
после смерти автора. Здесь же мы открыли поле для работы – как тематическое (в том числе и в рамках лейтмотивной системы), так и инструментальное (оркестровое), но, прежде всего, эмоционально-образное, ведь с точки зрения драматургии развития действия и воплощения разных характеров и различных эмоциональных состояний Фаттах выбрал яркий, интересный, «музыкальный» сюжет для своей оперы.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1*
Пролог

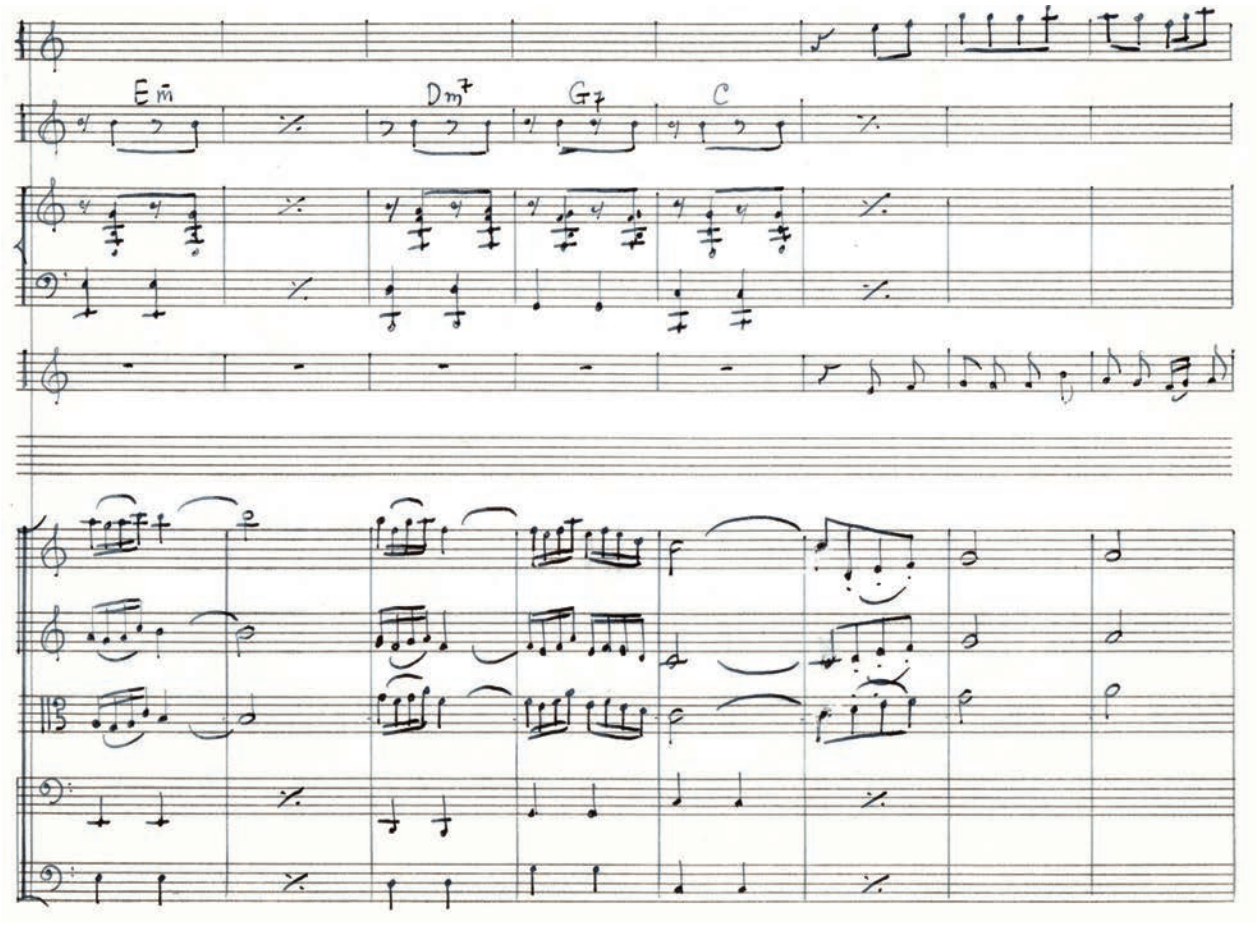


Пример 2
Вступление к Песне Джамили (соло аккордеона)

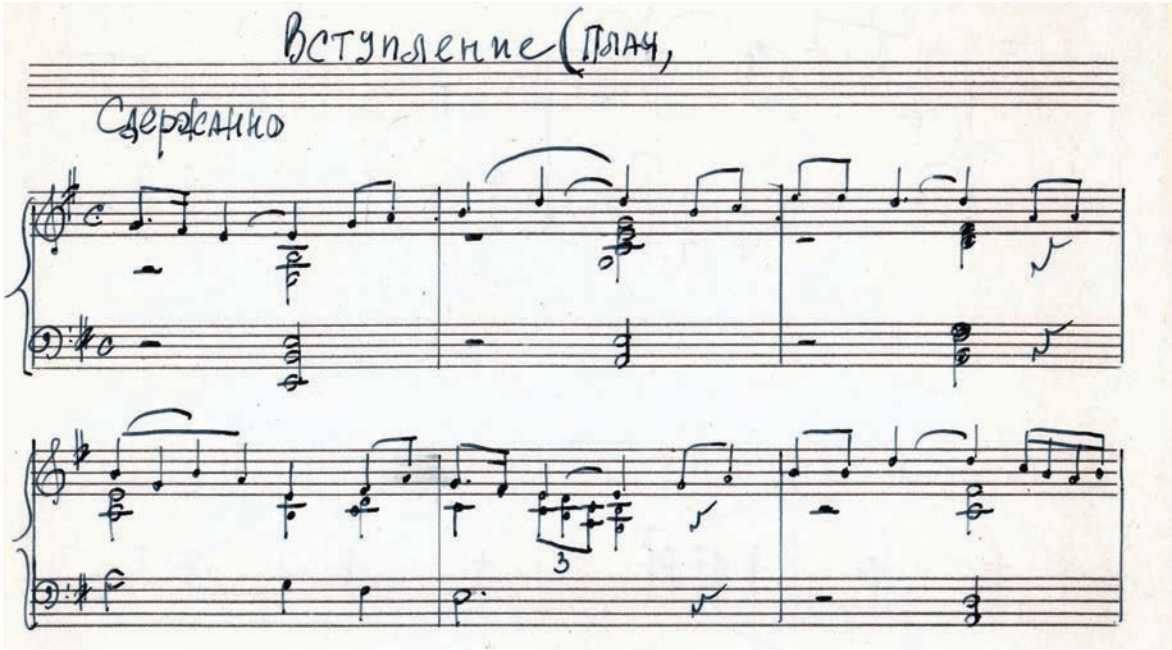


*Все нотные примеры приведены в виде факсимиле.

Пример 3**
Фрагмент 15 страницы партитуры Пролога и Песни Джамили

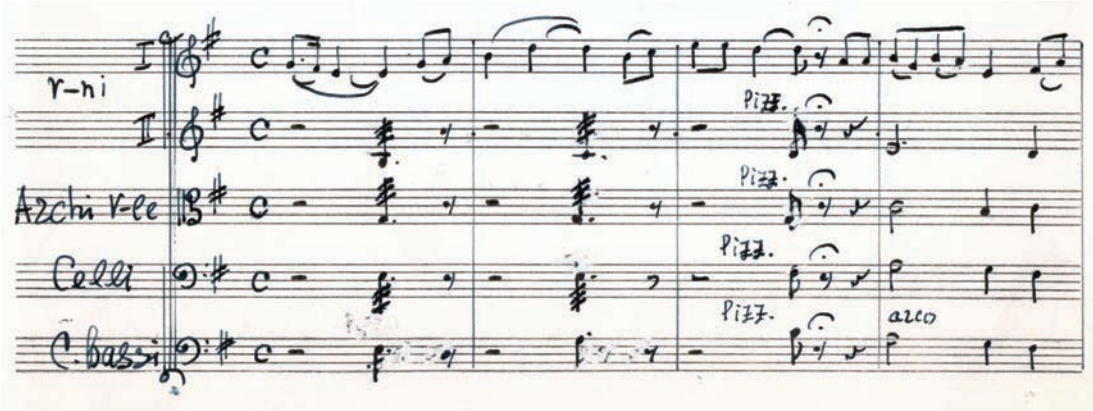


Пример 4
«Джамиля». Эскиз Вступления (клавир)

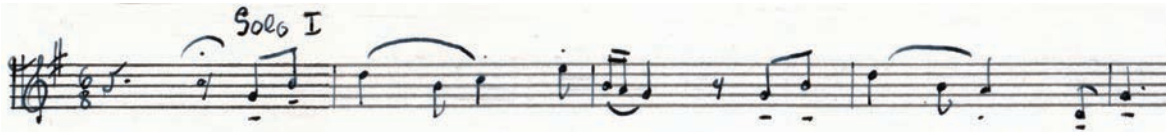


** 1 строка – аккордеон, 2 – гитара, 3–4 – рояль, 5 – Джамиля, 6 – пустая, 7–11 – струнно-смычковая группа.

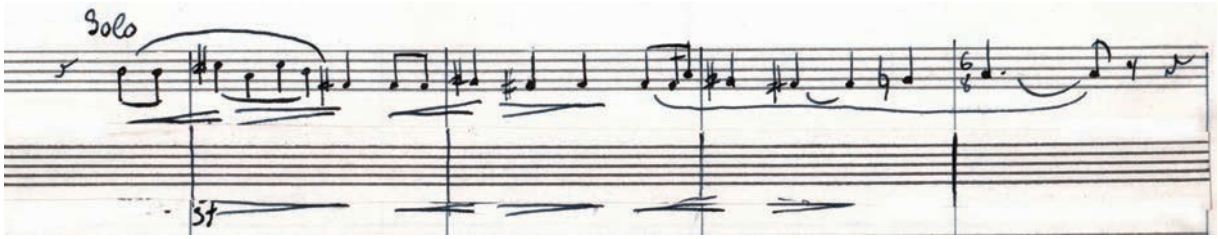
Пример 5
Тема Вступления (вариант 1)



Пример 6
«Мажорная» тема Вступления (танцевальная)



Пример 7
Вторая тема вступления, «минорная» (валторна solo)



ЛИТЕРАТУРА

1. *Чистяков Р.* К 90-летию композитора Азона Фаттаха // Музыкант–классик. 2012. № 1–2. С. 10–12.

2. *Чистяков Р.* Говорят архивы Азона Фаттаха // Музыкант–классик. 2013. № 9–10. С. 16–18.

3. *Чистяков Р.* Новые материалы о композиторе Азоне Фаттахе // Музыкант–классик. 2014. № 7–8. С. 20–23.

4. *Забавских Э.* Улыбчивая музыка // Советская музыка. 1975. № 7. С. 74–76.

5. *Викторов В.* Воспитание искусством // Дошкольное воспитание. 1978. № 12. С. 15–21.

6. *Сонин В.* Писать с уважением к маленькому слушателю (о композиторе Азоне Фаттахе) // Дошкольное воспитание. 1984. № 7. С. 88–90.

7. *Хаким С.* В его песнях – душа народа // Вечерняя Казань. 02 сентября 1983. С. 6.

8. *Чистяков Р.* Композитор Азон Фаттах и его песни // Музыкант–классик. 2012. № 1–2. С. 24–25.

REFERENCES

1. *Chistiakov R*. K 90-letiiu kompozitora Azona Fattakha [On the 90th anniversary of the composer Azon Fattah] // Muzykant–klassik [Classical musician]. 2012. № 1–2. PP. 10–12.

2. *Chistiakov R*. Govoriat arkhivy Azona Fattakha [Azon Fattah's archives speak] // Muzykant–klassik [Classical musician]. 2013. № 9–10. PP. 16–18.

3. *Chistiakov R.* Novye materialy o kompozitore Azone Fattakhe [New materials about the composer Azon Fattah] // Muzykant–klassik [Classical musician]. 2014. № 7–8. PP. 20–23.

4. *Zabavskikh E*. Ulybchivaia muzyka [Smiling music] // Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1975. № 7. PP. 74–76.

5. *Viktorov V*. Vospitanie iskusstvom [Education by Art] // Doshkol'noe vospitanie [Preschool education]. 1978. № 12. PP. 15–21.

6. *Sonin V*. Pisat' s uvazheniem k malen'komu slushateliu (o kompozitore Azone Fattakhe) [To write to a little listener with respect (about the composer Azon Fattah)] // Doshkol'noe vospitanie [Preschool education]. 1984. № 7. PP. 88–90.

7. *Khakim S*. V ego pesniakh – dusha naroda [In his songs there is the folk's soul] // Vecherniaia Kazan' [Evening Kazan]. 02 sentiabria 1983. P. 6.

8. *Chistiakov R*. Kompozitor Azon Fattakh i ego pesni [The composer Azon Fattah and his songs]// Muzykant–klassik [Classical musician]. 2012. № 1–2. PP. 24–25.

Чистяков Роман Вячеславович
аспирант кафедры теории и истории музыки
Российская государственная специализированная академия искусств
Россия, 121165, Москва,
fanddt1980@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-2679-7455

Roman V. Chistyakov
PhD student at the Department of Music Theory and History
The Russian State Specialized Academy of Arts
121165, Russia, Moscow
fanddt1980@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-2679-7455

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLODGY

УДК 78.03 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14009

Е. Э. ЛОБЗАКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ТРАНСМИССИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО РАСПЕВА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМЫ

Статья посвящена выявлению комплексного методологического подхода, позволяющего исследовать многовековую историю движения православной монодии, постоянно пульсирующей в пространстве отечественной культурной традиции и «прорастающей» в художественных объектах, детерминированных разными социально-историческими, коммуникативными, функциональными, стилевыми условиями. Показано, что сложившиеся в музыкознании методы исследования обширной проблематики, связанной с этим культурным артефактом, не позволяют в полной мере осветить процесс его трансмиссии, а также существующие многообразные авторские стратегии и методы его адаптации в области клиросной композиции, духовно-концертной и светской музыки. Возникающие в таких творческих опытах диалектически подвижные отношения религиозного и светского, вневременного и исторически преходящего, канона и стиля, «своего» и «чужого» проявляются на разных структурных уровнях – в музыкальной лексике, жанрово-стилевых характеристиках, композиции, концептуальности. Их предлагается исследовать в ракурсе межкультурных, стилевых, жанровых и текстовых взаимодействий с опорой на сложившиеся как в музыкознании, так и в других гуманитарных науках теоретические концепции. В числе таковых, например, рецептивная научная парадигма, позволяющая рассмотреть конкретные процессы восприятия и адаптации наследия иной культуры в инокультурной среде на уровне многочисленных микродиалогов; систематика принципов стилевых и жанровых взаимодействий, разработанная выдающимися отечественными музыковедами, а также принцип стилевого моделирования, развернутый в отношении анализа сочинений духовно-концертной музыки в диссертации О. Урванцевой; идеи М. Арановского, раскрывающего механизмы функционирования в ткани произведения структур, принадлежащих разным текстовым системам. Сформированный в результате методологический подход позволяет многоаспектно исследовать проблему трансмиссии древнерусского распева в отечественной музыкальной культуре.

Ключевые слова: отечественная музыкальная культура, древнерусский распев, методология, светское, религиозное, культурная трансмиссия.

Для цитирования: Лобзакова Е. Э. Трансмиссия древнерусского распева в отечественной музыкальной культуре: методология исследования проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С 65–70.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14009

E. LOBZAKOVA
Rachmaninov Rostov State Conservatory

TRANSMISSION OF ANCIENT RUSSIAN CHANT IN DOMESTIC MUSICAL CULTURE: RESEARCH METHODOLOGY ISSUE

The article is devoted to the revelation of a comprehensive methodological approach which makes it possible to study the centuries-old history of the development of the Orthodox monody constantly pulsating in the space of the Russian cultural tradition, and "germinating" in art objects determined by different socio-historical, communicative, functional, style conditions. Dialectically moving relations of aspects such as religious and sacred, timeless and historically transient, canon and style, "one's own" and "another's" appearing in such creative experiments are manifested at different structural levels like in the musical vocabulary, genre-style characteristics, composition, conceptuality. The author of the article suggests studying them in the context of intercultural, interstyle, intergenre and intertextual interactions based on theoretical concepts that have developed both in musicology and the humanities. Among them, for instance, there lies a receptive scientific paradigm which makes it possible to examine specific processes of perception and adaptation of another culture heritage to a foreign culture at the level of numerous microdialogues; a detailed taxonomy of style and genre interactions principles developed by prominent Russian musicologists, as well as the principle of style modeling developed in relation to the analysis of spiritual and concert music works in O. Urvantseva's dissertation; M. Aranovsky's ideas revealing mechanisms of functioning of some structures belonging to different text systems in a product fabric. The resulting methodological approach makes it possible to multidimensionally study the problem of transmission of the Old Russian chant in Russian musical culture.

Key words: Russian music culture, Ancient Russian chant, methodology, secular, sacred, cultural transmission.

For citation: Lobzakova E. Transmission of ancient russian chant in domestic musical culture: research methodology issue // South-Russian musical anthology. 2019.N 4. PP. 65–70.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14009

Многообразная актуализация в композиторской практике православной культовой монодии, демонстрирующей в отечественном музыкальном пространстве свой неисчерпаемый аксиологический и художественный потенциал, привела к формированию объемного пласта сочинений, специфика которых определяется характером диалога авторов с церковно-певческой традицией как корневой основой русской музыки. Знаменный распев, «переинтонируемый» в новом социокультурном, художественно-эстетическом, музыкально-языковом контексте, становится той «объединяющей интонацией», на которой выстраивается важнейшая линия музыкально-стилевого контрапункта отечественной музыки. Транслируя в культурном пространстве комплекс сущностных духовно-эстетических характеристик (онтологизм, соборность, сакральность, каноничность, символизм), древнерусская церковная монодия проявляет себя как динамический конструкт, ценность и содержательное поле которого исторически мобильны и поддаются переосмыслению в процессе создания на ее основе новых, очень разноликих в стилевом и жанровом отношениях образцов. Многократное воспроизведение во вновь продуцируемых произведениях ведет к ее постоянному варьированию в процессе трансмиссии в отечественной музыкальной культуре. Поиск многоуровневого методологического подхода, позволяющего в диахронном[1] аспекте исследовать процесс «движения» распева от средневековья к современности, и является предметом анализа в данной статье.

Вопрос «прорастания» православной культовой монодии в более поздние культурно-исторические периоды и ее адаптации в ткани вновь создаваемых художественных объектов получил разновекторное осмысление в отечественном му-

[1] О потенциале сочетания синхронического и диахронического подходов к изучению древнерусского распева см. статью автора [1].

зыкознании. Один из их них берет свои истоки в трудах выдающихся историков и теоретиков церковного пения второй половины XIX – начала XX веков: Ю. К. Арнольда, А. Д. Кастальского, В. М. Металлова, В. Ф. Одоевского, А. В. Преображенского, Д. В. Разумовского, С. В. Смоленского, сосредоточивших свои усилия на формировании в общественном сознании представлений о древнерусском распеве как важном компоненте отечественной национальной традиции и на поисках многоголосной интерпретации, сохраняющей самобытность этого феномена. В течение XX и начале XXI веков эта исследовательская линия была продолжена: в историографическом аспекте – в работах И. А. Гарднера, Н. С. Гуляницкой, И. П. Дабаевой, С. Г. Зверевой, А. Б. Ковалева, Е. М. Левашева, М. П. Рахмановой, О. А. Урванцевой, С. И. Хватовой и др.; в источниковедческом – М. В. Бражниковым, А. В. Конотопом, В. В. Протопоповым, Н. Д. Успенским, позднее М. В. Богомоловой, Е. Л. Бурилиной, И. В. Ефимовой, Н. П. Парфентьевым, Н. В. Парфентьевой, Н. Ю. Плотниковой, Г. А. Пожидаевой и др. В конце ушедшего столетия, преодолев вековой разрыв, с новой силой возобновляется дискуссия о необходимости воскрешения «первообраза» церковно-певческой традиции как идеальной мелодической модели и возвращения ее на клирос (А. А. Гвоздецкий, В. И. Мартынов, игумен Силуан (Туманов), С. И. Хватова и др.). Подчеркнем еще раз, что этот вектор исследовательской рефлексии, бесспорно важный с методологической точки зрения, связан с теорией и историей древнерусской монодии и анализом потенциальных возможностей ее вхождения в многоголосный контекст духовно-музыкальных сочинений и переложений на разных культурно-исторических этапах развития отечественной музыкальной традиции.

Музыковедческое осмысление вопросов композиторского освоения распева и путей его включения в авторско-стилевой контекст нехрамовых сочинений, в разной степени удаленных от генетического источника и приближающихся к концертной музыке, составляет другой вектор исследования поставленной проблемы. Наиболее интенсивно он представлен в работах И. В. Бровиной, Н. С. Гуляницкой, А. Б. Ковалева, Е. В. Поповой, О. А. Урванцевой, С. И. Хватовой и др., которые освещают процессы и явления, происходящие в конце XX – начале XXI веков на волне возрождения интереса композиторов к отечественной церковно-певческой традиции. Однако исследование процесса взаимодействия культовой монодии и языка современной музыкальной культуры находится в этих работах на периферии основных исследовательских интересов, сконцентрированных в основном вокруг аспектов диалектического взаимодействия канона и стиля, типологизации образцов литургической и внелитургической духовной музыки, стилистики индивидуально-авторского творчества.

Третий вектор изучения связей распева, который трактуется в качестве нормативно-аксиологической модели, осуществляющей трансмиссию в отечественной культуре, обнаруживаем, например, в исследованиях Л. Е. Астафьевой, Е. Ю. Дьяченко, Ю. А. Денисенко. Они имеют скорее философско-культурологический характер и оставляют вне поля зрения анализ специфики создания на основе (или с использованием) древнерусской монодии новых художественных объектов, а также проблемы семантической и музыкально-языковой трансформации, неизбежно возникающие в таких сочинениях. Последние аспекты, наиболее значимые в исследовании произведений, творчески «переинтонирующих» древнерусский распев, наиболее продуктивно могут быть изучены с привлечением как музыковедческих, так и опосредованно связанных с ними научно-теоретических концепций, помогающих постичь открыто диалогическую природу таких художественных опытов в ракурсе *межстилевых, межжанровых и межтекстовых* взаимодействий. Все они тесно связаны с механизмами диалога культур, и их общность определяется наличием дистанции, отделяющей одну культурную ситуацию от другой, «свое» от «чужого».

Специфику *межкультурного* диалога православной монодии с социокультурной реальностью разных эпох, с автором нового художественного объекта и его слушателем, с творческим процессом создания текста, с предыдущей и последующей традицией позволяет выявить рецептивный подход[2]. Эта методологическая стратегия, первоначально разработанная в трудах В. Изера и Х. Яусса в 60–70-х годах прошлого столетия и активно применяемая сегодня современной филологической наукой и культурологией, могла бы быть полезна при освещении таких проблем, как определение древнерусского распева в качестве ценностно-смысловой доминанты отечественной культурной традиции, специфики его адаптации в музыке других эпох, а также трансформации под его воздействием ценностного содержания последних; выявление генезиса, целей и методов рецепции православной монодии; установление причин устойчивости и популярности тех или иных культовых первоисточников в музыкальном времени и про-

[2] Более подробно о применении данного термина в музыкознании см. статью автора [2].

странстве; рассмотрение специфики создания на их основе новых художественных объектов композиторами, принадлежащими к различным эпохам и направлениям; выявление авторских стратегий освоения содержательно-смысловых и музыкально-языковых компонентов распева и возможностей слушательского отклика на них и пр.

Многократно интерпретируя древнерусский распев в создаваемых произведениях в его новых обликах и формах, феномен композиторского освоения этой вневременной национально-художественной формы принадлежит к ретроспективному стилю интерпретирующего типа (В. В. Медушевский) и в целом формируется как явление, осложненное активными *стилевыми взаимодействиями и трансформациями*. Православная культовая монодия, сохраняя свои конститутивные и атрибутивные качества, демонстрирует огромный синтезирующий потенциал, взаимодействуя с контекстом, представленным всем многообразием эпохальных и индивидуально-авторских стилей в области как духовно-музыкальных переложений[3], создаваемых в контексте религиозно-обрядовой традиции, так и сочинений духовно-концертных и светских. При этом формируемая в каждом новом объекте сложная диалектика «первичное» / «вторичное», «канон» / «стиль», «свое» / «чужое» создает целую шкалу художественных результатов, дифференцируемых по степени удаленности от «первичной модели» (А. Ф. Лосев), которая тесно связана с духовно-практической, обрядовой деятельностью: «Межстилевое взаимодействие размыкает границы стиля и приводит к непредуказанным приемам обработки текстов, к их стилевым мутациям» [4, с. 65]. Именно в силу вышесказанного стилевой фактор оказывается одним из основополагающих в исследовании процесса трансмиссии православной культовой монодии в пространстве отечественной музыкальной культуры.

Анализ его действия позволяет интерпретировать формирующиеся в новых исторических контекстах разнообразные модели стилевого смешения – от стилевой имитации (в рамках клиросных композиций и духовно-концертной музыки) до стилевого «двуязычия» бесконфликтного и конфликтного типа (в рамках как духовно-концертной, так и светской музыки), а также выяснить, каким образом разные слои образуют единую художественную систему, а не остаются конгломератом разнородных явлений. В этой связи среди научного инструментария, предлагаемого для анализа стилевых взаимодействий отечественной музыковедческой литературой[4], представляется наиболее продуктивным привлечение понятия стилевого моделирования, впервые обоснованного в диссертации О. А. Кузьменковой [5] и развитого О. А. Урванцевой [6] в отношении анализа духовно-концертной музыки XIX – XX веков. Понимаемый как творческий метод, предполагающий построение новой моделируемой системы на основе свободно избираемых автором компонентов первичной модели-образца с выбором способов моделирования, которые зависят от характера модели и сферы ее применения и назначения [там же, с. 14], принцип этот принцип позволяет оценить всю сложность и многомерность межстилевых взаимодействий и трансформаций, сопровождающихся включением элементов одной сферы (древнерусская монодия) в другую (авторский стиль).

Исследование адаптации монодии в системе авторского произведения немыслимо вне изучения проблематики *жанровых трансформаций*. Становясь жанром-элементом в новой системной жанровой целостности, древнерусский распев проявляет двойственность структуры, описанной в одной из работ М. Арановского: «Те стороны, которыми жанр соприкасается с внешним миром и которые осуществляют их взаимодействие, мы назовем внешней структурой жанра. А те стороны, которые обусловливают его имманентность и обеспечивают его устойчивость во времени, – внутренней структурой» [7, с. 10; разрядка М. Арановского. – Е. Л.]. Специфика актуализации «памяти жанра», а также характер приобретенных им новых системных связей формируются той «средой обитания», теми контекстными условиями, в которые он погружается. Последние – условия религиозно-обрядовой практики, где жанровое содержание и жанровый стиль[5] древнерусского распева сохраняют связь с церковно-певческим каноном, или условия функционирования жанров академической концертной музыки, где соединение жанровых элементов разных систем результируется в новое многомерное целое, насыщенное кон-

[3] Многообразную палитру авторских подходов, отражающих состояние гармонизаций древних мелодий как на рубеже XIX и XX веков, так и спустя столетие, освещает в своем труде Н. С. Гуляницкая [3, с. 51–101; с. 231–251].

[4] Имеются в ввиду теоретические положения и термины концепций Г. В. Григорьевой, Л. П. Казанцевой, В. Н. Холоповой, Е. И. Чигаревой, А. Г. Шнитке и др.

[5] Теория «жанрового содержания», обусловленного сферой бытования и типом аудитории, и «жанрового стиля» – особенностей музыкального языка и формы, тесно с ними связанными, разработана А. Н. Сохором [8].

центрированными художественными смыслами. Во втором случае динамика жанровой трансформации распева, детерминированная значительной вариативностью социокультурных, коммуникативных, художественных факторов, становится очень интенсивной, сопровождается деформационными процессами и зачастую приводит к изменению специфической структурной организации его элементов. Однако зачастую в таких композициях жанр-элемент (распев) и жанр-контекст (нового художественного объекта) претерпевают взаимную динамическую трансформацию: распев не только испытывает воздействие контекста светского музыкального произведения, но и, обладая трансформирующей силой, сам воздействует на таковое.

Изучение динамики «свое» / «чужое» в контексте сложной системы *межтекстовых отношений*, которые обнаруживаются в композициях, «переинтонирующих» древнерусский распев, позволяет показать стратегию и принципы работы композитора с «чужим словом», не упуская при этом из виду особенности его поэтики, уникальности художественного стиля. Методология исследования текстуальных связей позволяет унифицировать анализ произведений, разнообразных по содержанию, жанрам и формам, сфере бытования (духовная, духовно-концертная, светская музыка) в едином алгоритме, рассмотреть структурные компоненты музыкального текста с позиций адаптируемого материала – древнерусской монодии, авторского начала и формирующегося нового художественного целого. В разработке этого рода проблематики особенное значение имеет концепция М. Арановского [4], предлагающего свою систематику принципов работы с первоисточником – цитирование, метод ассоциаций, контаминация, аранжировка, амальгама[6], градуированных по степени авторского преобразования «трансплантируемого» текста. Еще более значимой в исследовании процесса трансмиссии распева представляется выдвинутая ученым идея о разных принципах текстопорождения в таких сочинениях, колеблющихся от *вариации*, которая лексически максимально приближена к заимствуемому материалу, до *деривации*, предполагающей глубокую и многостороннюю его трансформацию с выходом последней за рамки реконструирования образца: «чужой текст в процессе его обработки становится импульсом для личной творческой фантазии и приводит к появлению совершенно нового текста» [там же, с. 293].

Подводя итоги, необходимо отметить, что изучение сложной и тонкой системы жанрово-стилевых и музыкально-лексических отношений позволяет определить *смыслонесущую и смыслообразующую функции* древнерусского распева в новом художественном целом, выявить воздействие этого «микропространства» на семантические процессы в сочинении и наметить выход из «означающего» к «означаемому» произведения, то есть его смысловой системе. Данный аналитический уровень открывает возможности исследования особенностей семиозиса распева, позволяющего ему выступать инструментом символического осмысления различных онтологических и аксиологических реалий в новых историко-культурных контекстах.

[6] Синтаксически этот прием воплощается с помощью «дисперсного распределения в тексте малых единиц» [4, с. 302], в результате чего формируется «целостный сплав», не позволяющий отделить «свое» от «чужого».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лобзакова Е.* Древнерусская культовая монодия в пространстве отечественной музыкальной культуры: о двух подходах к изучению // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3 (32). С. 26–31.

2. *Лобзакова Е.* Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3 (20). С. 5–10.

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

4. *Арановский М.* Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.

5. *Кузьменкова О.* Стилевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века (симфоническая и инструментальная музыка): автореф. дис. … канд. иск. СПб, 2004. 24 с.

6. *Урванцева О.* Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских компози-

торов XIX–XX веков: автореф. дис. … докт. иск. Магнитогорск, 2011. 37 с.

7. *Арановский М.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1987. С. 35–77.

8. *Сохор А.* Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 105 с.

REFERENCES

1. *Lobzakova E*. Drevnerusskaia kul'tovaia monodiia v prostranstve otechestvennoi muzykal'noi kul'tury: o dvukh podkhodakh k izucheniiu [Ancient Russian Cult Chant Monody in the Space of Russian Musical Culture: Two Approaches to Studying] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Antology]. 2018. № 3 (32). PP. 26–31.

2. *Lobzakova E*. Retseptsiia v muzykoznanii: k voprosu ispol'zovaniia termina [Reception in Musicology: to the Question of Using the Term] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Antology]. 2015. № 3 (20). PP. 5–10.

3. *Gulianitskaia N*. Poetika muzykal'noi kompozitsii: Teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki XX veka. [Poetics of Musical Composition: Theoretical Aspects of Russian Twentieth Century Sacred Music]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury, 2002. 430 p.

4. *Aranovskii M*. Muzykal'nyi tekst: struktura i svoistva [Musical Text: Its Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.

5. *Kuz'menkova O*. Stilevoe modelirovanie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov 70–90-kh godov 20 veka (simfonicheskaia i instrumental'naia muzyka) [Style Modeling in the Works of Russian Composers of the 1970–90s (Symphonic and Instrumental Music)]: avtoref. dis. … kand. isk. St.Petersburg, 2004. 24 p.

6. *Urvantseva O*. Stilevoe modelirovanie v dukhovno-kontsertnoi muzyke russkikh kompozitorov 19–20 vekov [Style Modeling in Sacred Concert Music of Russian Composers of the 19th – 20th Centuries]: avtoref. dis. … dokt. isk. Magnitogorsk, 2011. 37 p.

7. *Aranovskii M*. Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaia situatsiia v muzyke [The Structure of the Musical Genre and the Contemporary Musical Situation] // Muzykal'nyi sovremennik [Musical Contemporary]. Vyp. 6. Moscow: Sov. kompozitor, 1987. PP. 35–77.

8. *Sokhor A*. Esteticheskaia priroda zhanra v muzyke [The Aesthetic Nature of the Genre in Music]. Moscow: Muzyka, 1968. 105 p.

Лобзакова Елена Эдуардовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки,
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова,
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
lel-22@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-0502-0954

Elena E. Lobzakova
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Music History Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
lel-22@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-0502-0954

УДК 783.2 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14010

И. П. ДАБАЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЖАНР ПРИЧАСТНОГО СТИХА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Статья посвящена характеристике сочинений русских композиторов, имеющих жанровое определение «причастный стих». Автор приводит тексты причастных стихов, взятых из Псалтири, выявляет место данного жанра в православном богослужении. Краткость текста дает возможность композиторам многократно повторять слова в своих сочинениях. Чаще всего причастные стихи состоят из двух разделов: в первом из них распевается основной текст, а во втором – слово «Аллилуйя».

В статье описывается история сокращения и вытеснения из Литургии причастного стиха духовным концертом – жанром, активно внедрявшимся в структуру православного богослужения. Светский характер стилистики духовного концерта явился причиной запрета на его исполнение во время богослужения, что дало толчок для развития жанра причастного стиха в композиторском творчестве.

К написанию причастных стихов обращались многие композиторы. Некоторые из них создавали целые циклы, в которых выдерживалась единая стилистика. Наиболее объемный – цикл причастных стихов Н. Бахметева, включающий 29 песнопений.

Некоторым причастным стихам свойственна повышенная степень экспрессии, обращение к музыкальному языку, более характерному для светских сочинений. В их ряду находятся некоторые причастны ор. 25 П. Чеснокова. Однако не все песнопения предназначались для церковного употребления. В начале XX века, в период активизации выступлений церковных коллективов в духовных концертах многие композиторы создавали сочинения для исполнения на концертных площадках.

Не всегда духовные песнопения с одинаковыми названиями принадлежат одному и тому же жанру. В статье отмечается, что сочинение Ц. Кюи «Радуйтеся праведнии о Господе» – это не субботний причастный стих, а духовный концерт, в основе которого лежат 5 стихов из 32-го псалма. Музыкальному языку данного песнопения свойственны особенности, характеризующие концертные произведения.

Ключевые слова: причастный стих, духовный концерт, Литургия, духовные композиторы, русская духовная музыка, жанр.

Для цитирования: Дабаева И. П. Жанр причастного стиха в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С 71–76. DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14010

I. DABAEVA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

GENRE OF COMMUNION ANTHEM IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS OF THE 19TH – BEGINNING 20TH CENTURY

The article characterizes the works of Russian composers, whose genre defined as «communion anthem». The author provides the texts of communion anthems from the Psalter, reveals the place of this genre in Orthodox worship. The brevity of the text allows composers to repeat the words in their compositions many times. Often communion anthems consist of two sections: chant of the main text, and chant of the word «Hallelujah».

The article describes the history of the reduction and displacement of the communion anthem from the Liturgy by a spiritual concerto – a genre that was actively introduced into the structure of Orthodox worship. The secular nature of the spiritual concerto style had contributed to the fact that its performance was banned from the divine service, which encouraged the development of the communion anthem genre.

Many composers had turned to writing communion poems. Some of them created entire cycles in which a single style was maintained. The most voluminous is the cycle of N. Bakhmetev's communion poems, which includes 29 chants.

Some communion poems are characterized by an increased degree of expression, a turn to the musical language, more characteristic for secular compositions. Among other examples are some of the songs from op. 25 by P. Chesnokov. However, not all anthems were intended for Church performance. At the beginning of the 20th century, during the period of activization of Church collectives performances in spiritual concertos many composers created compositions for concert halls.

Spiritual chants with the same names do not always belong to the same genre. The article notes that the composition of C. Cui «Rejoice in righteousness about the Lord» is not a Sabbath communion anthems, but a spiritual concerto, which is based on 5 verses from the Psalm 32. The musical language of this chant is typical for concert compositions.

Key words: communion anthem, Russian spiritual concerto, Liturgy, sacred music composers, Russian sacred music, genre.

For citation: Dabaeva I. Genre of communion anthem in the works of russian composers of the 19th – beginning 20th century // South-Russian musical anthology. 2019.N 4. PP. 71–76.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14010

Среди духовных сочинений русских композиторов немалое место занимают песнопения, жанровое определение которых сводится к словосочетанию «причастный стих». Что характерно для данного жанра, почему он привлекал внимание композиторов, претерпел ли эволюцию в процессе исторического развития? Данная статья призвана ответить на эти вопросы.

Причастный стих (или причастен) – духовное песнопение, которое звучит на Литургии в исполнении церковного хора в момент причащения священнослужителей в алтаре. Подавляющее большинство причастнов положено на тексты из Псалтири, в которых отражается общий смысл празднуемого дня: воскресным службам всего года (кроме некоторых случаев) соответствует первый стих 148-го псалма «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних», службам понедельника и праздникам свв. ангелов – четвертый стих 103-го псалма «Творяй Ангелы Своя духи и слуги Своя пламень огненный», вторника и праздникам св. Пророка, Предтечи и Крестителя Господня Иоанна (и дням памяти какого-либо святого) – 6–7 стихи 111-го псалма «В память вечную будет праведник, от слуха зла не убоится», среды и богородичным праздникам (кроме Благовещения) – четвертый стих 115-го псалма «Чашу спасения прииму, имя Господне призову», четверга и дням памяти свв. апостолов – текст, в основе которого 5 стих 18-го псалма «Во всю землю изыде вещание их и в концы вселенныя глаголы их», пятницы и дням почитания Креста Господня – седьмой стих 4-го псалма «Знаменася на нас свет лица Твоего, Господи» (реже двенадцатый стих 73-го псалма «Спасение содеял еси посреде земли, Боже»), субботы и дням памяти святых – первый стих 32-го псалма «Радуйтеся праведнии о Господе, правым подобает похвала», вторым причастным стихом субботы и заупокойной литургии является текст «Блажени, яже избрал и приял еси Господи, и память их в род и род». Православным праздникам также полагается свой причастный стих, в окончании каждого из них звучит тройное Аллилуйя. Поскольку в основе песнопения лежит краткая строка, то в авторских сочинениях она многократно повторялась, благодаря чему создавалось достаточно протяженное сочинение. Повторению подвергалось и пение слова Аллилуйя. Чаще всего причастные стихи состояли из двух разделов: первому из них соответствовал основной текст, второму – «Аллилуйя». Протяженность сочинения зависела от числа повторенных слов. К настоящему времени сохранилось большое количество причастных стихов, изданных целыми циклами на все дни, праздники или же отдельными песнопениями.

Употребление причастных стихов за богослужением имеет свою историю. Первоначально они были представлены достаточно протяженными песнопениями, продолжительность звучания которых определялась временем совершения обряда причащения. Однако в связи с внедрением в структуру богослужения жанра концерта, исполнявшегося сразу вслед за причастном, последний стал значительно сокращаться и в результате был сведен к хоровому

читку на одном аккорде, пелся в быстром темпе с припеванием в конце тройного Аллилуйя на стереотипной каденции, включавшей полный функциональный оборот: тоника, субдоминанта, доминанта, тоника.

Жанр духовного концерта, светский в стилистическом отношении, не соответствовал созданию атмосферы, необходимой для совершения богослужения, что стало причиной его запрета. Дискриминация имени жанра способствовала значительному спаду интереса композиторов к духовному концерту, а вместе с тем – усилению внимания к причастным стихам. Желание выделить эти песнопения, исполняемые в важнейший момент богослужения, повлияло на создание ярких и оригинальных сочинений, значительно отличающихся от обиходных образцов данного жанра. По своей стилистике многие из них ассоциировались с вытесненным жанром духовного концерта, а по сути – заменили его.

Была и другая причина широкого обращения к причастным стихам в композиторской практике XIX – начала XX века. Ее убедительно изложил директор Придворной певческой капеллы Н. И. Бахметев, возглавлявший коллектив в 1861–1883 годы. В предисловии к изданию своего цикла причастных стихов он подчеркивал, что каждому дню недели и православному празднику соответствуют собственные причастные стихи, которые не должны исполняться на один и тот же придворный напев, поскольку это приводит к однообразию и вызывает у регентов желание заменить их на другие песнопения – ирмосы, догматики, тропари, которые не относятся к данным праздникам. Чтобы сохранить красоту причастных стихов и их особенности, Бахметев распел каждый из них по-новому, отразив общее настроение и смысл слов. Он писал: «После многолетнего занятия Причастными, которых на круглый год имеется всего 27, я старался как можно более разнообразить каждый из них и написал все 27 Причастных на четыре голоса, для легчайшего употребления при Богослужении. Сверх того, Воскресных Причастных, употребляемых более прочих, я почел за нужно написать еще два, что составляет всего 3 Воскресных» [1, с. 1].

Циклы причастных стихов писали М. Березовский, Н. Бахметев, Г. Ломакин, Г. Львовский, Н. Римский-Корсаков, П. Чесноков, А. Никольский и другие. В сочинениях М. Березовского, Н. Бахметева, Г. Ломакина преобладает постоянное четырехголосие с включением элементов имитации, строго выдержанный метр, моноритмическая организация голосов, в ладовом отношении – гармонический минор или натуральный мажор, ясные классические каденции, сведение к минимуму внутрислоговых распевов.

Из сорока духовных сочинений, созданных Н. А. Римским-Корсаковым в период работы в Придворной певческой капелле, тринадцать относятся к жанру причастного стиха: пять воскресных причастнов «Хвалите Господа с небес», семь причастнов на все дни недели (два на пятницу) и праздничный на Вознесение Господне. Их особенность заключается в том, что они представляют собой переложения древних роспевов. Причастным стихам Римского-Корсакова свойственна опора на свободный метр, диатонику, ладовую переменность, их характеризует сочетание полифонического и аккордового складов, применение имитационного изложения, нередко переходящего в подголосочное, вариантности как основы развития музыкального материала. Черты концертного стиля проявляются в наличии диалогичности и контрастности, обнаруживающихся в выделении солистов, противопоставлении партий, сочетании сольных и групповых эпизодов.

Циклические композиции характеризуются выдержанностью стиля. Многие из них в большой степени соответствуют духу богослужения, а вместе с тем, подчеркивают особенность, важность данного момента: в них строгость изложения сочетается с некоторыми элементами, свойственными стилистике концертных жанров.

Отдельные причастны встречаются в творчестве таких композиторов, как П. Чайковский, Е. Азеев, А. Архангельский, свящ. М. Виноградов, А. Кастальский, А. Гречанинов, свящ. М. Лисицын, А. Лядов, А. Аренский, Ц. Кюи, А. Копылов, С. Ляпунов, А. Глазунов, Н. Черепнин и других. Этим песнопениям свойственен более праздничный характер по сравнению с обиходными образцами. Многие из них по своей стилистике довольно близки духовным концертам, а некоторые с полным правом можно отнести к этому жанру.

Таковы, например, Десять причастных стихов ор. 25 П. Г. Чеснокова. Жанровая основа некоторых из них ассоциируется с духовным концертом, что подчеркивается экспрессивной трактовкой канонического текста, обращением к комплексу выразительных средств, направленных на его эмоциональную передачу. В них отчетливо слышен голос композитора, его молитва, обращенная к Господу.

Оценивая причастные стихи ор. 25 Чеснокова, рецензент заявлял: «Музыкальное достоинство их неодинаково. Слабее те из них, где встречаются приемы светского хорового пения и музыка не для церкви, а скорее для салона; и луч-

шие, и более подходят те, от которых веет простотой, древними роспевами и где нет неуместных хроматизмов и сладкой гармонии» [2, с. 75]. В качестве недостатка автор отзыва отмечал излишний драматизм, присущий произведениям композитора. И сегодня многие критики также подчеркивают недопустимость преувеличенной экспрессии, наличия театральности в духовных песнопениях. С. И. Хватова, доктор искусствоведения, профессор, регент с большим стажем, констатирует факт нарушения молитвенной атмосферы, необходимой в храме, из-за внедрения в церковную службу сочинений, которым присуща светская стилистика, «нагнетание страсти» [3, с. 44]. Однако, возвращаясь в причастнам и другим аналогичным сочинениям Чеснокова, следует иметь в виду, что многие предназначались для исполнения в рамках духовных концертов, а не в храме. В них композитор использовал канонические тексты, но интерпретировал их достаточно свободно, применяя комплекс музыкальных средств, направленный на эмоциональное претворение смысла текста, подчеркивание экспрессии настроения и образных представлений. Среди таких песнопений – гимнический причастный стих «Радуйтеся праведнии о Господе» (ор. 25 № 6), восхваляющий Спасителя и выражающий безудержное состояние радости. В основе сочинения – многократно повторенные слова причастна «Радуйтеся праведнии о Господе, правым подобает похвала. Аллилуйя». Композитор создает яркую, торжественную звуковую картину благодаря необычному гармоническому решению. Все сочинение основано на перегармонизации звука «*ля*», который в тональности *A-dur* в первом разделе сначала входит в состав тоники как ее прима, затем – в трезвучие шестой ступени как терция и, наконец, – в субдоминанту в качестве квинтового тона. В следующем разделе этот звук внедряется в структуру аккордов расширенного одноименного мажоро-минорного лада. Повторяющийся тон «*ля*» воспринимается как крепкая опора, нечто главное, истинное. Помимо текста состояние радости передается благодаря мажорному ладу, преобладанию фонизма мажорных трезвучий, созданию эффекта колокольности путем переклички групп голосов, торжественности полнозвучных аккордов с колористическим наслоением тонов.

К этому же тексту обратился А. В. Никольский. Он ввел его в цикл песнопений ор. 33, состоящий из четырех концертов и названный композитором «Запричастные стихи. Оригинальные сочинения в форме концертов». В него входят следующие сочинения: «Господи, Господь наш», «Помилуй нас, Господи», «Господи, помилуй нас», «Радуйтеся, праведнии, о Господе». Таким образом, концерт, в основе которого находится текст радостно-приподнятого субботнего причастна, замыкает весь цикл, придавая ему ликующий характер. В названии цикла «Запричастные стихи» Никольский зафиксировал то, что данные песнопения должны исполняться после причастного стиха, на том месте, где полагалось петь духовный концерт. Очевидно, именно таким образом композиторы пытались завуалировать имя жанра, подвергшегося гонениям. Указание Никольского на «форму концертов» в данном произведении подчеркивает эту связь. Краткие богослужебные тексты, в том числе причастны, лежащие в основе подобных сочинений, способствовали сжатию музыкальной формы в одночастность с наличием признаков форм второго плана – двухчастных, трехчастных, рондообразных. Трансформация формы не изменяла жанровое содержание и жанровую стилистику.

Как отмечалось выше, основу причастного стиха составляет один избранный стих псалма. Так, текст субботнего причастна сводится к словам «Радуйтеся праведнии о Господе, правым подобает похвала» (первый стих 32-го псалма). Цезарю Антоновичу Кюи принадлежит сочинение с аналогичным названием, однако его жанровая природа иная: это духовный концерт, в котором композитор использует не один стих, а 5 из 22, входящих в псалом № 32. Комбинируя стихи согласно природе жанра духовного концерта, композитор создает красочную картину хваления Господа путем преобладания мажорного лада, терцового сопоставления тональностей, ярких кульминаций, перемены контрастных типов фактуры, антифонной перекличке голосов и т. д. Обратившись к духовной музыке в зрелом возрасте и написав концерты «Боже, Боже мой» (пс. 21), «Господи, да не яростию» (пс. 6), «Радуйтеся праведнии» (пс. 32), Кюи посвятил их А. Архангельскому в знак уважения выдающемуся дирижеру и композитору.

К сочинению песнопений в жанре причастного стиха в исследуемый период обращались не только столичные композиторы, но и регенты, служащие в провинциальных городах. Так, ростовскому регенту И. Ф. Коваленко принадлежит песнопение «Блажени, яже избрал» – причастный стих субботы и заупокойной литургии. На издании есть указание Санкт-Петербургского Духовно-цензурного комитета (старший цензор – архимандрит Филарет) от 31 января 1906 года о том, что это сочинение разрешено к печати и употреблению при богослужении. Его стилистика соответствует особенностям петербургской школы церковных композиторов. На эту связь

указывает и У. В. Сорокина в статье «Церковно-певческая культура Ростова-на-Дону в начале XX столетия»: «На церковно-певческую традицию южно-донского региона в начале XX столетия значительное влияние оказала духовная культура Санкт-Петербурга. Выдающиеся музыкальные деятели Ростова учились и работали в северной столице <…> Писать музыку для церкви и исполнять авторские сочинения с хором разрешалось только регентам, имеющим аттестат первой и второй степени Придворной Певческой капеллы. В Ростове этому соответствовали многие регенты: Ф. Мясников, Ф. Коваленко, К. Пигров, В. Нечаев, И. Коваленко. Они обучались у ведущих музыкантов и композиторов того времени, работавших в капелле: А. С. Аренского, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, С. М. Ляпунова» [4, с. 6]. В сочинении И. Коваленко «Блажени, яже избрал» преобладает аккордовый склад, но вместе с тем, ощущается влияние концертного жанра, что обнаруживается в проявлении различного рода контрастов: темповом (первый раздел – Andante, второй – Moderato), динамическом (использование широкой амплитуды динамических оттенков – от пианиссимо до фортиссимо, динамические нарастания и спады), фактурном (второй раздел начинается фугато). Для характеристики подобного рода организации многоголосной музыкальной ткани М. Г. Рыцарева ввела термин «концертная фактура», уточняя, что подразумевает под ним смешанный аккордово-полифонический принцип, взаимодействие аккордики и полифонии [5, с. 104]. Этот тип характерен для духовно-концертных сочинений; богослужебным песнопениям свойственно постоянное четырехголосие (термин В. В. Протопопова), выдерживаемое на всем протяжении.

К тексту причастна «Блажени, яже избрал» обращались многие другие композиторы, воплощая его в произведениях, которым свойственна повышенная степень экспрессии. Таковы сочинения Г. Львовского, свящ. М. Виноградова, В. А. Фатеева. Среди них выделяется причастен П. И. Чайковского – трехчастная развернутая композиция, в которой присутствуют все признаки жанра духовного концерта. Л. З. Корабельникова и М. П. Рахманова подчеркивают связь этого сочинения с «кантатностью» и отмечают близость к западноевропейской традиции заупокойной службы [6, с. 278]. С. В. Смоленский писал, что песнопение Чайковского «ранее, чем у нас, вошло в обиход панихиды Англиканской церкви сейчас же по получении Чайковским степени доктора в Оксфорде» [7, стлб. 1023].

Трансформация жанра причастного стиха отражает общежанровые тенденции времени, связанные с межжанровыми взаимодействиями, отчетливо проявившимися на рубеже XIX–XX веков.

Многообразие и оригинальность авторских решений причастных стихов в этот период обусловлено влиянием светской музыкальной культуры на духовную и, в целом, эстетикой романтизма со свойственным ему стремлением к индивидуализации выражения эмоций и настроений, в выдвижении на первый план чувства, исповедальной искренности, что способствовало отказу от сложившихся стереотипов. Изменениям в мировоззрении сопутствовало обновление музыкального языка и принципов формообразования, преобразование музыкального стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахметев Н.* Предисловие // 29 причастных стихов, употребляемых при Литургии на круглый год. СПб. Литография Поставщика Дома ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА. Б/г. 78 с.

2. А-з. Новые книги и музыкальные сочинения // Хоровое и регентское дело. 1910. № 1. С. 75.

3. *Хватова С.* Театральность в православном приходе // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3 (28). С. 40–46.

4. *Сорокина У.* Церковная культура Ростова-на-Дону в начале XX столетия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 3 (24). С. 5–10.

5. *Рыцарева М.* Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб: Композитор, 2006. 244 с.

6. *Корабельникова Л., Рахманова М.* Примечания // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 63. М.: Музыка, 1990. С. 276–278.

7. *Смоленский С.* О Литургии ор. 41 соч. Чайковского. Из литературных воспоминаний // Русская музыкальная газета. 1903. № 43. Стлб. 1023.

REFERENCES

1. *Bakhmetev N.* Predislovie [The preface] // 29 prichastnykh stikhov, upotreblyaemikh pri Liturgii na kruglyj god [29 Communion verses of Liturgy within the year]. St. Petersburg: Litografiya Postavchika Doma Ego Imperatorskogo velichestva. B/g. 78 p.

2. A-z. Novye knigi i muzykalnye sochineniya [New books and musical works] // Khorovoe i regentskoe delo [Choral and regent work]. 1910. № 1. P. 75.

3. *Khvatova S.* Teatral'nost' v pravoslavnom prikhode [Theatricality in Orthodox church] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian musical anthology]. 2017. № 3 (28). P. 40–46.

4. *Sorokina U.* Tserkovnaya kultura Rostova-na-Donu v nachale 20 stoletiya [Rostov-on-Don Church culture in the early 20th century] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian musical anthology]. 2016. № 3 (24). P. 5–10.

5. *Ritsareva M.* Dukhovnyj kontsert v Rossii vtoroj polovini 18 veka [Sacred music concert in Russia in the second half of the 18th century]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 244 p.

6. *Korabelnikova L., Rakhmanova M.* Primechaniya [Comments] // Chajkovskij P. I. Polnoe sobranie sochinenij [Tchaikovsky P. I. Complete works]. T. 63. Moscow: Muzyka, 1990. P. 276–278.

7. *Smolenskij S.* O Liturgii op. 41 soch. Chajkovskogo. Iz literaturnikh vospominanij [About Liturgy op. 41 by Tchaikovsky. From literary memoirs] // Russkaya muzikalnaya gazeta [Russian musical newspaper]. 1903. № 43. Stlb. 1023.

Дабаева Ирина Прокопьевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
dabaeva-music@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2462-7038

Irina P. Dabaeva
Dr. Sci. (Art), Professor at the Music Theory and Composition Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
dabaeva-music@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2462-7038

УДК 783.3 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14011

О. В. НЕМКОВА

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова

ПЛАЧ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ: СОВРЕМЕННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ ДРЕВНЕГО АПОКРИФА

В статье исследуется проблема претворения в музыке новейшего времени древнего религиозно-поэтического сюжета, запечатленного изначально в раннехристианских апокрифах, а затем в выдающихся образцах церковной поэзии, который получил наименование «Плач Пресвятой Богородицы». На основе аналитического разбора и сопоставления духовно-концертных сочинений, созданных в период с 1990-х по первое десятилетие 2000-х годов, выявляются особенности преломления традиционного и новаторского начал в музыкальном воплощении рассматриваемой образно-тематической сферы. Основной материал исследования сформирован четырьмя композициями: гармонизацией духовного стиха из старообрядческих нот XIX века «Плач Пресвятой Богородицы», выполненной ин. Иулианией (Ирина Денисова); номеров из двух масштабных кантатно-ораториальных произведений – оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) и «Русские страсти» Алексея Ларина; фрагментов хорового цикла (хоровые фрески) «Скорбящие радости Богородицы. Духовные стихи» Дмитрия Смирнова. Основной признак, влияющий на определение жанровой специфики музыкальных претворений Плача в рассматриваемых произведениях, заключен в особенностях индивидуально-творческого подхода композиторов к канонической (церковной), светской (театрально-драматической, концертной), фольклорной (духовно-религиозному народному творчеству) образно-содержательным сферам. Отмечается, что высокая степень разработанности темы Плача Богоматери в духовном стихе изначально определила поливариантность современных интерпретаций древнего сюжета от близких к православной догматике до ярко акцентирующих в создаваемом образе «языческие» черты. Подчеркивается роль Плача (объективизирующая или индивидуализирующая) в формировании авторами образно-семантического строя своих произведений – от трактовки духовного стиха как выразителя эволюционного преемства традиции «народного богословия» до придания Плачу значимости важнейшей составляющей в усложненной и многоуровневой драматургической концепции.

Ключевые слова: Плач Пресвятой Богородицы, духовно-концертная музыка новейшего времени, апокриф, религиозная поэзия, духовный стих, страстная оратория, хоровой цикл, «народное богословие».

Для цитирования: Немкова О. В. Плач Пресвятой Богородицы: современные музыкальные жанрово-стилевые прочтения древнего апокрифа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 77–84.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14011

O. NEMKOVA

Tambov State Music Pedagogical Institute named after S. Rachmaninov

THE BLESSED VIRGIN'S LAMENT: MODERN MUSICAL GENRE-STYLE INTERPRETATIONS OF THE ANCIENT APOCRYPHA

The article investigates the problem of contemporary musical realization of an ancient religious and poetic plot dating back to the early Christian Apocrypha and later imprinted in outstanding examples of Church poetry under the name "the Blessed Virgin's Lament". Based on analytical study and comparison of sacred and concert works from the 1990s to the first decade of the 2000s, the author reveals features of the refraction of traditional and innovative principles in the embodiment of the image and thematic sphere in contemporary works. The main material of the study includes four compositions: harmonization of the sacred verse from the Old Belief notes of the 19th century

"the Blessed Virgin's Lament" performed by cenobite Iuliana (Irina Denisova); numbers from two large-scale cantata-oratorio works such as oratorios "St. Matthew Passion" by Metropolitan Hilarion (Alfeev) and "Russian Passion" by Alexey Larin; fragments from a choral cycle (choral frescoes) "Grieving pleasures of the virgin. Sacred poems" by Dmitry Smirnov. The main criterion for determining the genre specific of the musical renderings of the Lament lies in peculiarities of the composers' individual creative approach to the canonical (Church), secular (theatre drama, concert), and folk (sacred and religious folk art) image and content spheres. A high degree of theme elaboration of the Blessed Virgin's Lament in the sacred verse initially determined the polyvariance of contemporary interpretations of the ancient plot from those close to Orthodox dogmatics to ones brightly emphasising pagan features in a given image. A particular attention is paid to the Lament role being either objective or individual, during the process of creating an image semantic structure in a work. The Communion verse is interpreted as an exponent of the evolutionary continuity of the "folk theology" tradition to the point of making the Lament so significant as if it were the most important constituent in a complicated and multistage drama concept.

Key words: the Blessed Virgin's Lament, contemporary sacred concert music, Apocrypha, religious poetry, sacred verse, Passion oratorio, choral cycle, "folk theology".

For citation: Nemkova O. The Blessed Virgin's Lament: modern musical genre-style interpretations of the ancient apocrypha // South-Russian musical anthology. 2019.N 4. PP. 77–84.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14011

В художественно-образной системе, сформированной христианской культурой, особое место принадлежит древнему апокрифическому сюжету, получившему наименование «Плач Пресвятой Богородицы». При этом сюжетный мотив Плача Богородицы, как актуальная и самостоятельная образно-тематическая сфера композиторского творчества новейшего времени, на сегодняшний день остается малоизученным. Направления реализации современными отечественными композиторами страстно́й богородичной (применительно к западноевропейскому искусству в статье будет применяться термин *марианской*) сюжетно-тематической образности указывают на то, что в поле исследовательского внимания необходимо включить не только Восточную, православную, но и Западную, католическую (отчасти протестантскую), христианские традиции (подробное рассмотрение вопроса об истоках и художественной эволюции Плача предпринято автором представленной статьи в работе «"Плач Пресвятой Богородицы" как феномен поэтико-музыкальной культуры Средневековья» [1]).

В обобщенном виде многовековая жанровая эволюция Плача может быть воспринята как разветвляющаяся линия, основные векторы которой сосредоточились на каноническом (церковном), светском (театрально-драматическом, концертном) и фольклорном (духовно-религиозном народном творчестве) направлениях, нередко образуя «микстовые» структуры. Общий художественный исток этих движений восходит к кондаку св. Романа Сладкопевца (греч. Ρωμανός ὁ Μελῳδός – «Роман Мелод»; ок. 490–ок. 556) «Плач Пресвятой Богородицы при Кресте» [2, с. 124–129]. Около четырех столетий спустя вдохновенное творение Мелода было «пересказано» в жанре канона Симеоном Метафрастом (греч. Συμεὼν Μεταφραστής – «Симеон Пересказчик», Симеон Магистр, Симеон Логофет; ок. 900–960), и в результате возникло, по сути, новое произведение, получившее наименование «Канон о распятии Господнем и на плач Пресвятой Богородицы» [3]. Эти два творения, кондак и канон, как книжные источники Плача впоследствии вместе с христианством широко распространились в Древней Руси[1], отозвавшись

[1] Например, уже в XII в. Даниил Паломник в своем «Хождении» прямо цитирует кондак прп. Романа. Ср.: «<…> текущи вслѣд Христа, и глаголаше, в болѣзни сердца своего слезящи: "Камо идеши, чадо мое? Что ради течение се скорое твориши? Еда другий бракъ в Кана Галилеи, да тамо тщишися, сыну и Боже мой? Не молча отъиди мене, рожшаа тя, дажь ми слово, рабѣ своей"» [4]. Или: «<…> последоваше Мария простертыми власы со инеми женами, сия вопиющи: / камо идеши, Чадо? / Чесо ради скорое течение совершаеши? / Еда другий брак паки есть в Кане Галилейстей, / и тамо ныне тщишися, да от воды им вино сотвориши ? / Иду ли с Тобою, Чадо, или паче пожду Тебе? / Даждь Ми слово, Слове <…>» [Кондак]. Русский перевод: «Мария <…> следовала (за Ним) рыдая, вместе с другими женами так вопия: "Куда Ты идешь Чадо? Для чего Ты совершаешь скорое Свое течение? Не другой ли теперь брак в Кане, не туда ли

в целом ряде новых апокрифических сюжетов (Голубиная книга, Сон Богородицы, По горам, по горам по Сионским и др.). В дальнейшем же канон Симеона Логофета, будучи включенным в богослужение (чтение на повечерии Великой Пятницы), стал излюбленным объектом «интерпретаций» в великорусском и малорусском духовных стихах[2].

Таким образом, Плач Богоматери вошел одновременно и в церковно-каноническую, и в народно-религиозную сферы бытования в зависимости от того, что́ полагалось в его основу – песни канона или духовный стих. Важно, что в обоих случаях в качестве исходного прототипа предстает греческий (византийский) образец. Последний, в свою очередь, ориентирован на Церковное Предание, связанное множеством нитей с апокрифическими источниками. В духовном стихе разработанность темы плача Богоматери настолько многопланова, что дает большое число вариантов сюжета – от находящихся в русле православной догматики до ярко акцентирующих «языческие» реминисценции.

Цель данной работы состоит в выявлении и сопоставлении базовых жанрово-стилевых свойств, присущих отдельным современным (от 1990-х до 2010-х гг.) музыкальным прочтениям «Плача Пресвятой Богородицы». Материал исследования представлен четырьмя духовно-концертными композициями: 1. «Плач Пресвятой Богородицы» из старообрядческих нот XIX века в гармонизации ин. Иулиании (Ирина Денисова) для четырехголосного смешанного хора (2010) — современная гармонизация старообрядческого духовного стиха; 2. Плач Богородицы: Ария, № 38 из части «Распятие» оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) для солистов, смешанного хора и струнного оркестра (2006) – фрагмент масштабной вокально-симфонической партитуры, ориентированной на западноевропейскую жанровую модель пассионов; 3. «Распятие», № 12 из оратории на тексты Евангелия, православные канонические и народные тексты «Русские страсти» А. Ларина для солистов, хора и ударных инструментов с возможным включением органа (1993–1994) – часть из страстно́й оратории, переосмысленной в контексте русской православной традиции; 4. «Плач Богородицы», № 5 из хоровых фресок «Скорбящие радости Богородицы. Духовные стихи» Д. Смирнова для женского голоса, саксофона-сопрано и смешанного хора (2001) – номер из хорового цикла. Порядок перечисления и дальнейшего анализа произведений определен не хронологией их создания, а, в первую очередь, жанрово-стилевыми особенностями – от решений, близких к традиционным, до наиболее новаторских.

Рассматривая гармонизацию «Плач Пресвятой Богородицы»[3] ин. Иулиании[4] в качестве художественного образца, возникшего в ходе естественной эволюции духовного стиха, мы руководствуемся, прежде всего, таким аргументом, как гармоничная сбалансированность в данной хоровой обработке церковно-догматического и фольклорного компонентов. Сам факт того, что в основу гармонизации ин. Иулиании положен старообрядческий источник, изначально определяет выдержанность и поэтики, и структуры стиха в границах, формируемых его книжными прообразами. Драматургия «словесного» действия движется от описания внешнего плана разворачивающейся сцены (ср. с началом Песни 1 Канона), через *монолог*-плач Марии, довольно сдержанный по экспрессии и степени «натурализма» в передаче испытываемых Ею страданий, к *диалогу* с Сыном, призывающим Матерь «не рыдать»: «Не рыдай Мене, Моя Мати, восстану бо из гроба. Тебе вознесу со славою, превыше всех горних и земных» (ср.: «Не рыдай Мене, Мати, <…> востану бо и прославлюся…» – ирмос 9-й песни канона Великой Субботы; «Но и воскресну, и Тебе возвеличу, яко Бог небесе и земли» – тропарь на Славу 9-й песни канона Великой Пятницы).

Речевые обороты Плача, близкие к устному народному творчеству, усиливают в звучании распеваемого слова его *русскость*, «которую <…> восприимчивая душа не спутает с особенными проявлениями христианской культуры других народов, даже самых близких по вере <…>» [5, с. 137]; «<…> Что се вижу зде, преславное видение ужасное. <…> Где Твоя доброта сокрыся, возлюбленне Сыне мой… <…> како погребу, Тя, Сыне Мой, Безсмертнаго и Предвечнаго…» . Лирическая песенность, подголосочность, вариационный способ развития материала соединены в Плаче с интонационными, фактурными, метро-

и Ты теперь спешишь, чтобы для них сделать из воды вино? Не идти ли Мне с тобою. Чадо, – или лучше Я тебя пожду? Дай мне слово, Слове <…> » [2, с. 124].

[2] Точное время появления на Руси духовного стиха не установлено. Большинство исследователей указывают на XV–XVII вв. как на наиболее вероятный период его формирования.

[3] Поэтический текст данного духовного стиха размещен, в частности, П. А. Бессоновым в его известном сборнике-исследовании духовных стихов «Калеки перехожие» [6, с. 234–236].

[4] Инокиня Иулиания (Ирина Денисова) – выпускница Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, ныне насельница и старший регент Минской Свято-Елисаветинской обители (Беларусь), автор более 150 песнопений и гармонизаций.

ритмическими, ладовыми элементами, присущими богослужебному пению. В качестве возможного жанрового прототипа произведения угадывается колыбельная песня, и совмещенность «баюкающей» умиротворенности интонаций материнской колыбельной с трагичностью запечатлеваемого мгновения привносит в поэтико-музыкальное высказывание особый внутренний эмоциональный диссонанс.

Если рассмотренная гармонизация являет собой пример эволюционного движения духовного стиха как выразителя «народного богословия» (термин Г. П. Федотова [см.: 7, с. 24]), то музыкальное претворение Плача Пресвятой Богородицы, в котором православный церковно-канонический текст применен в качестве текстовой основы номера страстно́й оратории, – явление более чем уникальное. Так, митрополитом Иларионом (Алфеевым) при создании им «Страстей по Матфею», куда вошла ария «Плач Богородицы» из части «Распятие», в качестве жанрового образца были избраны западноевропейские, а именно, как отмечает сам автор, баховские пассионы [8].

Вполне закономерно, что в «Страстях по Матфею» лютеранина И. С. Баха партия Богоматери отсутствует, однако будет уместным вспомнить, что в католическом пассионарном литургическом и паралитургическом творчестве обособление марианской драматургической сферы (включая появление вокального номера – плача Марии) к XVIII столетию – этапу расцвета жанра страстно́й оратории – стало уже весьма распространенным явлением (например, «Семь скорбей Девы Марии» А. Драги, «Иисус на Голгофе» Я. Д. Зеленки и др.). Поэтому ориентированность Пассионов митрополита Илариона на «музыкальное ви́дение баховской эпохи» [там же] вполне логично трактовать в расширительном смысле, а не только в границах вероисповедания и богослужебной практики лютеранской церкви. При этом и структурно, и содержательно оратория непосредственно пересекается с православным Последованием Страстей Христовых, на что, в частности, указывает автор: «Это богослужение иногда называют Службой двенадцати Евангелий, потому что евангельские отрывки в ней перемежаются с тропарями, стихирами и канонами, содержащими богословский комментарий к евангельскому тексту. Таким же комментарием к евангельской истории Страстей Христовых является моя музыка» [там же].

Музыка-комментарий – данная установка принципиально значима для понимания феноменологии рассматриваемого сочинения, которое митрополит Иларион, по его собственному свидетельству, воспринимает как «проект» не только музыкальный, но и миссионерский [там же]. Фресковый (очерченный крупными линиями, масштабный, ориентированный на широкую аудиторию) характер и музыкального письма, и всей драматургии «Страстей» обусловил ту особую роль, которая придана в произведении образной, эмоциональной, жанрово-стилевой контрастности и разноплановости, что в отдельные моменты звучания может быть соотнесено с кинематографической калейдоскопичностью. Плач Пресвятой Богородицы особенно показателен в том смысле, что православная каноничность вербально-текстового компонента арии[5] существенно адаптирована к ее восприятию обширной и при этом неоднородной (по возрасту, уровню образованности, мировоззрению, интересам и т. д.) слушательской аудиторией посредством привлечения актуальных и одновременно «демократичных» музыкально-языковых средств – мелодических, гармонических, метроритмических, фактурных, тембровых.

Самобытное прочтение крестобогородичной темы, также обращенное к западноевропейским пассионам как к жанровому ориентиру, представлено в «Русских страстях» Алексея Ларина. В аспекте исследуемой проблемы наиболее актуальным видится вопрос о роли Плача Богородицы и особенностях его «звучания» в многоуровневой драматургии композиции, объединившей (в опоре на глубинные основы жанра пассионов) «отечественные православные, фольклорные, театральные традиции» [9, с. 135]. Народный солирующий голос (сопрано), кроме сосредоточенного в нем мощного выразительного ресурса православной «русскости» и связанного с ней ассоциативного ряда (Заступница Усердная рода человеческого, хранительница Своего Дома – Святой Руси, России), формирует в аллюзийном пространстве оратории и более глубокие уровни «укорененности» образа в славянском религиозном сознании (Мать Сыра Земля). Необходимо отметить, что вся экспрессия Плача Богородицы в номере «Распятие», концентрированная на *оплакивании*, воплощается в единственной эмоции невыразимого материнского отчаяния. «Плачевая» интонационность вокальной линии, передающая надрывные горестные причитания с глиссандирующими «падениями» голоса на окончаниях фраз, трансформируется в плач реальный, когда вместо нотного текста на завершающих словах «Сыне мой и Боже мой…» композитор ставит ремарку: «в плаче». Подчеркнем,

[5] Текстовую основу арии составили свободно скомпонованные и частично переработанные композитором (он же автор либретто) фрагменты «Плача Пресвятой Богородицы» Симеона Логофета.

что догматически-религиозное начало предельно нивелировано в само́м народном текстовом источнике, положенном в основу Плача. Оно сведено лишь к упоминанию о тяжести «ноши крестной» и к заключительному обращению Марии к Сыну как к «Богу Своему». И все же благодаря мощному уравновешивающему «объективному» плану разворачивающегося действия, представленному строгим и драматичным хоровым звучанием (одновременно с соло) песнопения Страстной Седмицы «Днесь висит на древе», формируется особое, «соборное» акустическое пространство, в котором возникает своего рода вселенский – надвременно́й и надличностный – резонанс материнской скорби.

Многоплановость семантической концепции оратории А. Ларина применительно к трактовке крестобогородичной темы проявилась в следующей важной драматургической особенности. Будучи кульминационным, номер «Распятие» развивает, соединяет и доводит до точки наивысшего напряжения музыкальный и образно-смысловой материал, представленный до этого в начальных номерах оратории. Арка к хоровому фактурному пласту № 12, перекинутая от песнопения, в основу которого положен начальный фрагмент текста покаянного тропаря «Покаяния отверзи ми двери» (№ 3), объединяет «внутренний план», молитву, исходящую от лица «я» [10, с. 301], и соборное «мы». Аналогичным же образом Плач Богородицы предвосхищается в № 2 «Сон Богородицы», содержание которого построено на одной из многочисленных текстовых версий одноименного апокрифа о предвидении Марией страшной участи своего Сына. О данном стихе П. А. Бессонов замечал: «Нет произведения более известного всем и всюду» [цит. по: 7, с. 50]. Эта часть оратории, также близкая по характеру к плачу, сразу ярко акцентирует в выразительности экспонируемомого образа его национальные черты. Но специфика сюжета, содержащего в себе отголоски «двоеверия», с точки зрения православной догматики может быть названа наиболее «соблазнительной» и выпадающей из литургического нарратива Страстей. Неслучайно исследователь духовного стиха М. В. Медведева отметила, что «Сон Богородицы» «содержит свойственную народным плачам *заговорную* [здесь и далее курсив мой. – О. Н.] формулу, выполняющую *магическую* функцию оберега» [11, с. 52]. Однако, вопрос о «языческих» компонентах богородичного стиха не является предметом рассмотрения данной статьи и требует специального изучения.

Представляется примечательным, что сюжет «Сон Богородицы» спустя восемь лет после того, как к нему обратился А. Ларин, привлек творческое внимание еще одного российского композитора – Дмитрия Смирнова, создавшего цикл (хоровые фрески) «Скорбящие радости Богородицы» в 7-ми частях. Аналогично тому, как «Сон» и «Плач» предстают в драматургической неделимости в оратории, так и в «Скорбящих радостях» они образуют внутри цикла единый «плачевый» сюжетно-образный комплекс (№№ 4 и 5), к которому (комплексу) примыкает и часть «По горам, по горам по Сионским» (№ 2). По сути, тематика скорби Богоматери ограничена этими номерами, и только к ним, с добавлением соединяющего №№ 2 и 4 молитвенного песнопения «Мать моя, Матушка Марие» (№ 3), может быть применен термин «духовные стихи» в его общепринятом толковании[6].

Свободный авторский подход к страстно́й богородичной теме проявлен уже в названии фресок, формирующем параллели к двум марианским сюжетам – «Всех скорбящих Радость» и «Семь скорбей Девы Марии». «Синтетическое» определение жанра «Скорбящих радостей» – фрески / духовные стихи – дополняется синтезом конфессиональных стилей, а именно: включением, наряду с православными текстами, перевода католического молитвенного приношения Деве Марии[7], а также привлечением тембра солирующего саксофона-сопрано в качестве своего рода «метафизического» голоса-двойника в Плаче Богородицы. Появление партии саксофона в номере, непосредственно воплощающем момент оплакивания Матерью Сына, примечательно не только оригинальностью выбора солирующего инструмента, но и достигнутым в результате звуковым эффектом: Плач Марии, такой «земной» по интонационности и содержанию распеваемых слов (горестное прощание, основанное на жалобных взываниях и призывах о помощи: «Кто мне, Сыне, поможет в слезах? Архангел Гавриил, помоги ты мне!»), внезапно обретает иное, надмирное акустическое измерение.

---

[6] Обозначая подобным же образом тексты тропаря воскресной вечерни «Богородице Дево» (№ 1) и стихиры Сретенья Владимирской иконы Богоматери «Вострубите трубою песней» (№ 7), композитор, очевидно, не придавал понятию «духовный стих» узкого жанрового значения.

[7] Текст, положенный в основу № 6 «Молитва к Божией Матери», появился в XX столетии и принадлежит перу католической святой, сестры Фаустины Ковальской (1905–1938), будучи записанным ею в «Дневниках», где отражен личный духовный опыт монахини [12, с. 34]. Ранее в отдельных источниках [14, с. 33; 1, с. 345 и др.], вследствие неверной атрибуции, данный текст был ошибочно назван переводом католической молитвы «Salve Regina».

Итак, резюмируя, отметим следующее. Наибольшее распространение среди музыкальных воплощений Плача получил духовный стих, отмеченный, в свою очередь, развитой вербальной политекстовостью. «Традиционный» подход к творческому освоению духовного стиха, рассмотренный на примере гармонизации старообрядческого стиха «Плач Пресвятой Богородицы» ин. Иулиании (Денисовой), представлен переложениями, авторы которых стремятся к достижению гармоничного стилевого баланса между народным и церковным компонентами.

Жанровая специфика оратории (фресковая укрупненность образов, философская обобщенность семантического строя) усиливает «антропологическую» линию в трактовке исследуемого сюжета, подчеркивая не только (и, возможно, не столько) личное страдание Матери Христа, но всечеловеческую скорбь от переживаемой утраты. Избранный митрополитом Иларионом (Алфеевым) способ повествования свидетельствует о стремлении композитора через образ Богородицы осуществить в драматурги Страстей некую объединительную, надконфессиональную миссию: ария на текст православного богослужения звучит в сопровождении оркестра под жанровым «куполом», образованным католической и лютеранской традициями.

А. Лариным – «творцом своеобразной жанровой формы» (Н. С. Гуляницкая) – в Плаче Богородицы, напротив, рельефно передано народно-национальное чувствование «проживания» Страстей Христовых как исконно русской истории. В разворачивающемся ораториальном действе, отмеченном чертами театральности, достигает высокой патетичности идея соборности, транслируемая через многогранно и многопланово трактованное звучание хора – «основного носителя художественного смысла» (Л. П. Казанцева).

В композиторской трактовке Плача, представленной духовными стихами / хоровыми фресками «Скорбящие радости Богородицы» Д. Смирнова, преобладает субъективно-личностное восприятие воплощаемой темы. Концентрированность на внутреннем человеческом переживании обусловила и специфику примененных для создания образа музыкально-языковых красок (ярко индивидуализированная мелодическая интонационность, экспрессивная волнообразная громкостная динамика и подвижная агогика, прихотливая раскрепощенная ритмика, оригинальное тембровое решение – включение «голоса» солирующего саксофона и др.).

Таким образом, тема материнской скорби Марии, восходящая истоками к раннехристианским апокрифам и выдающимся образцам церковной поэзии, по сей день волнует художников и побуждает их не только к «традиционным» прочтениям древнего сюжета, но и к раскрытию новых образно-смысловых планов, включению Плача в усложненные драматургические концепции, эксперименту в сфере применяемых средств художественной выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Немкова О.* «Плач Пресвятой Богородицы» как феномен поэтико-музыкальной культуры Средневековья // Манускрипт. Научно-теоретический и прикладной журнал. Тамбов: Грамота, 2018. № 11 (97). Часть 2. С. 174–177.

2. Кондаки и икосы св. Романа Сладкопевца на некоторые дни святым, некоторые дни недели, на двунадесятые праздники и на каждый день Страстной седмицы // Пер. с древнегреч. диакона Сергия Цветкова / Преподобный Роман Сладкопевец. М.: Типогр. Л. Ф. Снегирёва, 1881. 203 с.

3. Мудрейшаго и ученнейшаго Симеона Логофета Метафраста, Слово на Плач Пресвятыя Богородицы, когда Она объяла, приняв со Креста, Честное Тело Господа нашего Иисуса: Слово // «Православный путь» (Церк.-богосл.-филос. ежегодник), прилож. к журн. «Православная Русь», 2001. Джорданвилл, 2001. С. 5–14.

4. О жертвеницѣ Аврамовѣ / Житье и хожденье Данила Русьскыя земли игумена: Подготовка текста, перевод и комментарии Г. М. Прохорова // Электронные публикации института русской литературы (Пушкинского дома) РАН // URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4934#_ednref66 (дата обращения: 12.09.2018).

5. *Корольков А.* Русскость культуры, русскость философии // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2010. Том. 11. Вып. 3. С. 136–141.

6. *Бессонов П.* Калеки перехожие: сб. стихов и исслед. П. Бессонова. М.: тип. Бахметева, 1863. Вып. 4. 328 с.

7. Федотов Г. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Вступ. ст. Н. И.

Толстого; послесл. С. Е. Никитиной; подготовка текста и коммент. А. Л. Топоркова. М.: Прогресс, Гнозис, 1991. 192 с.

8. Страсти по Матфею. Епископ Иларион (Алфеев) // URL: http://intoclassics.net/news/2016-05-06-18769 (дата обращения: 12.09.2018).

9. *Казанцева Л.* «Русские страсти» Алексея Ларина: к проблеме жанра // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 132–135.

10. *Гуляницкая Н.* Nova musica sacra: жанровая панорама // Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 298–317.

11. *Медведева М.* Духовные стихи русского народа [Ноты, текст] / М. В. Медведева. – М.: МГФЦ «Русская песня», Всеросс. муз. общ-во, 1998. 55 с.

12. Св. Сестра Фаустина Ковальская Божие милосердие в моей душе: Дневник блаженной Фаустины Ковальской / Перевод: И. Баранова. М.: Подвиг, 1993. 482 с.

13. *Свиридова А.* Образ Богоматери в хоровых циклах Ю. Фалика и Д. Смирнова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 1. С. 29–38.

REFERENCES

1. *Nemkova O.* «Plach Presviatoi Bogoroditsy» kak fenomen poetiko-muzykal'noi kul'tury Srednevekov'ia ["The Blessed Virgin's Lament" as a phenomenon of the poetical and musical culture of the Middle Ages] // Manuskript. Nauchno-teoreticheskii i prikladnoi zhurnal [Manuscript. Scientific and Applied Journal]. Tambov: Gramota, 2018. № 11 (97). Chast' 2. PP. 174–177.

2. Kondaki i ikosy sv. Romana Sladkopevtsa na nekotorye dni sviatym, nekoto-rye dni nedeli, na dvunadesiatye prazdniki i na kazhdyi den' Strastnoi sedmitsy [Kondaky and moss Roman Sweet-singer for some days of the saints, some days of the week, for the twelfth holidays and for every day of Holy Week] // per. s drevnegrech. diakona Sergiia Tsvetkova / Prepodobnyi Roman Sladkopevets [Rev. Roman the Sweet singer]. Moscow: Tipogr. L. F. Snegireva, 1881. 203 p.

3. Mudreishago i uchenneishago Simeona Logofeta Metafrasta, Slovo na Plach Presviatyia Bogoroditsy, kogda Ona ob"iala, priniav so Kresta, Chestnoe Telo Gospoda nashego Iisusa: Slovo [The Wise and the learned scientist Simeon Logofet Metafrast, the Word to the Lament of the Most Holy Theotokos, when She embraced, having accepted from the Cross, the Honest Body of our Lord Jesus: the Word] // «Pravoslavnyi put'» (Tserk.-bogosl.-filos. ezhegodnik), prilozh. k zhurn. «Pravoslavnaia Rus'» ["The Orthodox Way" (Church theology and philosophy annual), app. to the journal. "Orthodox Russia"], 2001. Dzhordanvill, 2001. PP. 5–14.

4. O zhertvenitsѣ Avramovѣ / Zhit'e i khozhden'e Danila Rus'skyia zemli igumena [About the altar Avramov / Living and walking Danilo Rus lands of the abbot]: Podgotovka teksta, perevod i kommentarii G. M. Prokhorova // Elektronnye publika-tsii instituta russkoi literatury (Pushkinskogo doma) RAN [Electronic Publications of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS] // URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4934#_ednref66 (data obrashcheniya [date of application]: 12.09.2018)

5. *Korol'kov A.* Russkost' kul'tury, russkost' filosofii [Russian culture, Russian philosophy] // Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii [Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy]. 2010. Tom. 11. Vyp. 3. PP. 136–141.

6. *Bessonov P.* Kaleki perekhozhie: sb. stikhov i issled. P. Bessonova [Cripples passers: sb. verses and research. P. Bessonova]. Moscow: tip. Bakhmeteva, 1863. Vyp. 4. 328 p.

7. *Fedotov G.* Stikhi dukhovnye (Russkaia narodnaia vera po dukhovnym stikham) [Sacred verses (Russian folk faith in sacred verses)] / Vstup. st. N. I. Tolstogo; poslesl. S. E. Nikitinoi; podgotovka teksta i komment. A. L. Toporkova. Moscow: Progress, Gnozis, 1991. 192 p.

8. Strasti po Matfeiu. Episkop Ilarion (Alfeev) [St. Matthew Passion. Bishop Hilarion (Alfeyev)] // URL: http://intoclassics.net/news/2016-05-06-18769 (data obrashcheniya [date of application]: 12.09.2018).

9. *Kazantseva L.* «Russkie strasti» Alekseia Larina: k probleme zhanra ["Russian Passion" by Alexei Larin: to the issue of the genre] // Problemy muzykal'noi nauki [Music science issues]. 2011. № 2 (9). PP. 132–135.

10. *Gulianitskaia N.* Nova musica sacra: zhanrovaia panorama [Nova musica sacra: genre panorama] // Poetika muzykal'noi kompozitsii: Teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki XX veka [The Poetics of a Musical Composition: Theoretical Aspects of Russian Sacred Music of the 20th Century]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury, 2002. PP. 298–317.

11. *Medvedeva M*. Dukhovnye stikhi russkogo naroda [Russian people's sacred verses] [Noty, tekst] / M. V. Medvedeva. Moscow: MGFTs «Russkaia pesnia»; Vseross. muz. obshchvo, 1998. 55 p.

12. Sv. Sestra Faustina Koval'skaia Bozhie miloserdie v moei dushe: Dnevnik blazhennoi Faustiny Koval'skoi [St. Sister Faustina Kowalska Divine Mercy in My Soul: Diary of Blessed Faustina Kowalska] / Perevod: I. Baranova. Moscow: Podvig, 1993. 482 p.

13. *Sviridova A*. Obraz Bogomateri v khorovykh tsiklakh Iu. Falika i D. Smirnova [The Blessed Virgin's image in choral cycles by Yu. Falik and D. Smirnov] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South Russian Musical Anthology]. 2011. № 1. PP. 29–38.

Немкова Ольга Вячеславовна
доктор искусствоведения, профессор
заведующая кафедрой хорового дирижирования
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова, проректор по научной работе,
Россия, 392000, Тамбов,
science@tgmpi.ru
ORCID 0000-0001-8268-3797

Olga V. Nemkova
Dr. Sci. (Art), Professor
Chairwoman of the Choral Conducting Department
Tambov State Music Pedagogical Institute named after S. Rachmaninov,
Vice-Rector for Research work
Russia, 392000, Tambov,
science@tgmpi.ru
ORCID 0000-0001-8268-3797

УДК: 781.4 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14012

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

О СУЩНОСТИ ПОНЯТИЯ «ДЖАЗОВАЯ ФУГА»

В статье объясняется сущность понятия «джазовая фуга». Необходимость введения данного понятия обусловлена актуальной композиторской практикой. Само явление существует на пересечении важнейших традиций джаза и академической полифонии. Словосочетание «джазовая фуга» встречалось в зарубежной и отечественной литературе, но теоретического определения и объяснения не получило до настоящего времени. Джазовые фуги обнаруживаются в творчестве многих современных композиторов, например, «Джаз-токката и фуга» К. Хартмана, «Свинговая фуга» Г. Бахлунда, «Джаз-рок фуга» О. Горчакова и др. В данных сочинениях обнаруживается общность структурных принципов, что подтверждает необходимость введения понятия «джазовая фуга».

Автор статьи анализирует актуальные современные дефиниции фуги и особенности джазовой идиоматики, проникающей в полифоническую форму. На этой основе предлагается следующее авторское определение: *джазовая фуга – современная авторская композиция, материал которой написан в модусе джазовой идиоматики при сохранении основополагающих структурных принципов фуги*. Исходя из предложенного определения, на данный момент выделяется около 150-ти сочинений, которые могут быть отнесены к джазовым фугам.

В статье анализиются особенности взаимодействия фуги с традицией «jazzing the classics». Необходимо дифференцировать авторские джазовые фуги и джазовые обработки фуг академических композиторов. В связи с вышеизложенным предлагается второе определение – *«джаззинг-фуга»* как специфический вариант версии классической фуги, оджазированной через исполнительскую интерпретацию.

В отдельную группу в работе выделены случаи незначительного использования джазовой идиоматики в фуге, в связи с чем предлагается и третье определение – *«фуга с джазовыми элементами»*. Таким образом, выстраивается комплекс из трех определений, который позволяет более гибко обобщить существующие формы взаимодействия фуги и джаза.

Ключевые слова: джазовая фуга, джаззинг-фуга, джаз, барокко-джаз, кул-джаз, третье течение, прогрессив-джаз, Темплтон, Брубек, Льюис, Горчаков.

Для цитирования: Чувилкин В. С. О сущности понятия «джазовая фуга» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 85–91.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14012

V. CHUVILKIN
Rachmaninov Rostov State Conservatory

ABOUT THE ESSENCE OF THE CONCEPT OF «JAZZ FUGUE»

The article explains the essence of the concept of “jazz fugue”. The need of introduction of this concept is due to the topical composers’ practice. The phenomenon itself exists at the intersection of the important traditions of jazz and academic polyphony. The expression “jazz fugue” was found in foreign and Russian literature, but has not yet received a theoretical definition and explanation. Jazz fugues are found in the work of modern composers: K. Hartman’s “Jazz Toccata and Fugue”, G. Bakhlund’s “Swing Fugue”, O. Gorchakov’s “Jazz Rock Fugue”, and others. These compositions reveal a commonality of structural principles, which confirms the need of introducing the “jazz fugue” concept.

The article analyzes contemporary definitions of the fugue and features of the jazz idiomatic that penetrates into the polyphonic form. On this basis the first definition of “jazz fugue” is derived: “Jazz fugue is a modern author’s composition, the material of which is written in the modus of jazz idiomatics, while maintaining the fundamental structural principles of a fugue”. At the moment, there

are about 150 works that can be attributed to jazz fugues, based on the proposed definition.

The article examines the features of the interaction of the fugue with the tradition of "jazzing the classics". It is necessary to differentiate authorial jazz-fugues and jazz arrangements of fugues of academic composers. In this regard a second definition is proposed – "jazzing-fugue" – a specific version of the jazz version of the classic fugue through a performing interpretation.

Cases of insignificant usage of jazz idiomatics in the fugue are identified as a separate group, in this respect a third definition is proposed – "fugue with jazz elements". Thus, a complex of three definitions is built, which allows more flexible generalization of the existing forms of interaction between fugue and jazz.

Key words: jazz-fugue, jazzing-fugue, jazz, baroque-jazz, cool-jazz, third stream, progressive-jazz, Templeton, Brubeck, Lewis, Gorchakov.

For citation: Chuvilkin V. About the essence of the concept of «jazz fugue» // South-Russian Musical Anthology. 2019. N 4. PP. 85–91.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14012

«Из всех форм, основанных на имитации, фуга есть самая совершенная … потому, что она соединяет в себе условия величайшей строгости и самой неограниченной свободы» [1, с. 102].

В настоящее время существует заметное многообразие пьес, сочетающих в своем музыкальном содержании и даже в названии фугу и джаз: «Джаз-токката и фуга» К. Хартмана, «Джаз-фуга» М. Нордала, «Свинговая фуга» Г. Бахлунда, «Блюз фуга» О. Горчакова и т. д. В каждом из этих наименований содержится оригинальный авторский замысел, но при этом не присутствуют очерченные интенции к соблюдению какой-либо устоявшейся традиции. Тем не менее, можно обнаружить ряд факторов, которые, по нашему мнению, подтверждают необходимость введения специального понятия «джазовая фуга». Во-первых, в рассматриваемых сочинениях ощутима внешняя общность структурных принципов – композиционная модель традиционной фуги, куда интегрируются джазовые идиоматические обороты. Во-вторых, заглавие подобных произведений (если таковое имеется) косвенно доказывает стремление авторов к синтезу джаза с данной полифонической формой.

Таким образом, цель статьи – выявить и объяснить сущность понятия «джазовая фуга», что обусловлено существующей композиторской практикой. Стоит учесть и препятствующий этому фактор, который заключается в пестроте анализируемых примеров, произрастающей из индивидуальных характеристик как самих сочинений, так и стилей их создателей.

Само выражение «джазовая фуга» уже фигурировало в музыковедческой литературе. Первое упоминание мы встречаем у У. Сарджента в его фундаментальном труде «Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика»: «Идея синтеза джаза и таких традиционных классических форм, как соната или симфония, оказалась настолько заманчивой с точки зрения перспективы создания оригинального американского стиля концертной музыки, что пренебречь ею было очень трудно. И американские композиторы начали создавать многочисленные джазовые симфонии, джазовые концерты и джазовые фуги» [2, с. 214]. Данное замечание исследователь приводит в заключении, обосновывая невозможность подобного сочетания: «…после нескольких экспериментов они обычно отказывались от этой идеи, ограничиваясь при обращении к джазовому материалу лишь чисто внешними заимствованиями» [там же]. В своей книге, написанной в 1938 году, автор вышеупомянутого труда талантливо обобщил актуальную для того времени композиторскую практику, вследствие чего точность его высказываний не вызывает никаких сомнений. Однако утверждение о том, что случаи создания джаз-фуг будут единичными, на сегодняшний день выглядит неактуальным с учетом известного немалого количества примеров в практике композиторов последующего времени.

Анализу некоторых образцов посвящен раздел диссертации Т. Стэрса «К композиционной парадигме на основе посттональности, джаза и контрапункта» [3]. В работе рассматриваются такие сочинения, как фуга из «Сотворения мира» Д. Мийо, «Фуга на боповые темы» Д. Брубека и др. Однако сам термин «джазовая фуга» здесь объяснения не получает и упоминается лишь, как высказывание саксофониста Пола Дезмонда [3, с. 274].

Другое очень важное, хотя и беглое упоминание джазовой фуги содержит кандидатская диссертация И. Васирук: «Сегодня можно говорить о джазовой фуге, в которую широко прони-

кают развитые импровизационные эпизоды…» [4, с. 69]. В данной работе приведены некоторые примеры тем фуг с четко выраженными джазовыми элементами, а в качестве показательных черт темы исследователем отмечены: «…наличие переменных ступеней («грязные ноты» в блюзовом ладу), обилие хроматизмов и различных синкоп, непрерывное ритмическое движение («развёртывание» при отсутствии «ядра»)…» [там же]. Важно заметить, что «джазовая фуга», исходя уже только из предполагаемого наименования термина, – это *синтетическая форма*, связанная с развитием двух важных линий в музыкальном искусстве: академическая полифония и джаз.

Особенности джаза в исследуемых произведениях проявляются в использовании авторами «...характерных гармонических, мелодических, ритмических, синтаксических и прочих единиц, свойственных музыкальному языку…» [5, с. 117]. Набором таковых «единиц», названных О. Коваленко «стилевыми идиомами», джазмены пользуются в импровизации. Кроме того, названный автор в своей работе наглядно демонстрирует достаточное количество подобных «идиом» [там же, с. 160].

Особенности академической полифонии заключаются в расширении структурно-композиционных средств. Именно поэтому для авторов джазовых фуг первичным был, видимо, структурный принцип традиционной барочной фуги, почерпнутый из знакомства с выдающимися образцами классического наследия, – прежде всего, с «Хорошо темперированным клавиром» И. С. Баха[1].

Большое значение имеет «общий знаменатель» всех рассматриваемых случаев – структура фуги. Наука о контрапункте, в отличие от джазовой теории, имеет богатейшую исследовательскую базу, рассматривающую фугу во всём многообразии проявлений: как «…самостоятельное по жанру музыкальное произведение…» [6, с. 9], как структуру [7, с. 47], как вид имитационного развития [8, с. 23] и т. д. Такое обилие мнений, в свою очередь, актуализирует проблему выбора определения фуги, которое следует взять за основу в дальнейшем объяснении.

Перекрестное сравнение определений фуги позволяет выделить те из них, которые удачно отражают специфические особенности анализируемой формы. Среди таковых – определение В. Фраенова, сформулированное в «Музыкальной энциклопедии»: «Фуга – форма полифонической музыки, основанная на имитационном изложении индивидуализированной темы с дальнейшими *проведениями* в разных голосах, с имитационной и (или) контрапунктической обработкой, а также (обычно) тонально-гармоническим развитием и завершением»[2] [7, с. 975].

Понятие «джазовая фуга» должно являться обобщением актуальной композиторской практики с учетом всевозможных авторских трактовок жанра: например, «Прелюдия, фуга и риффы» Л. Бернстайна, «Vendome»[3] Дж. Льюиса, «Джазовая фуга ми-бемоль мажор» Э. Маркаича и др. Опираясь на анализ содержания подобных композиций, количество которых весьма значительно (около двухсот опусов), мы предлагаем следующее определение: *Джазовая фуга – современная авторская композиция, тематический материал (тема и другие компоненты) которой выдержан в модусе джазовой идиоматики при сохранении основополагающих структурных принципов фуги.*

Джазовая фуга предстает в многообразии своих проявлений. С одной стороны, многие из академических композиторов в начале XX века оказались под сильным впечатлением от «джаза». В итоге, они нашли способ синтезировать крупнейшие достижения «родных» для них традиций полифонии с джазом[4]. Но с другой стороны, спустя пятнадцать лет образуется другая линия «джазовых фуг», выросшая в недрах искусства джазового музицирования и идущая от творчества джазменов (Пример 1). Приведенный фрагмент фуги А. Темплтона «Bach goes to town»

[1] Об особом почитании джазменами фуг И. С. Баха можно судить, например, по таким сочинениям, как «Bach goes to town» А. Темплтона или по студийным записям первого тома «Хорошо темперированного клавира» в исполнении Дж. Льюиса, Чика Кориа и др.

[2] Приведем еще несколько схожих определений. Большей лаконичностью обладает формулировка А. Должанского: «Фугой называется произведение полифонического склада, основанное на тонико-доминантовом (квинтово-имитационном) изложении и тонально-контрапунктической разработке одной темы» [9, с. 240]. И хотя данная точка зрения ограничивает форму кварто-квинтовой имитацией, в ней имеется важное указание на «полифонический склад». Видимо, в опоре на труды А. Должанского А. Чугаев приводит свою трактовку: «Фугой называется имитационно-полифоническое произведение, строение которого основано на начальном последовательном проведении темы во всех голосах и дальнейшем контрапунктическом или (в большинстве случаев) ладотональном развитии темы» [10, с. 196].

[3] Пример экспозиции фуги «Vendome» приводит Ю. Кинус [11, с. 352].

[4] Первые примеры «джазовых фуг» принадлежат перу академических композиторов: фуга из интродукции «Сотворения мира» Д. Мийо (1923 г.), «Джаз-токката и фуга» К. Хартмана (1928 г.), фуга «Crap game» из оперы «Порги и Бесс» Дж. Гершвина (1934 г.).

стал одним из первых опытов в направлении «барокко-джаз» [11, с. 302]. Практика джазменов довольно часто не обременяет себя строгим следованием структуре, вкрапляя импровизации, а в иных случаях – трактуя саму экспозицию фуги как «джазовый стандарт»[5].

Назовем и пример джазовой фуги, созданной композитором академического направления. В качестве таковой приведем «Блюз фугу» О. Горчакова из цикла «Полифонические аппликации» (1991 г.) для фортепиано. Сама тема содержит идиомы, соответствующие ладовой стилистике ранних блюзов: опора на мажорную пентатонику с включением низкой III ступени (Пример 2). Правда, стоит отметить, что сочинять джазовые фуги часто отваживаются музыканты с «двойной специализацией»[6].

Разумеется, одним лишь понятием «джазовая фуга» не ограничиваются все существующие формы взаимодействия джаза и фуги. В истории этого процесса не последнюю роль играет «jazzing the classics» – явление, в настоящее время приобретающее собственную теорию[7]. Е. Воропаева в своей диссертации дает его обстоятельное определение: «Джаззинг – особая форма взаимодействия (на уровне стиля и частично жанра) признаков *академического и джазового мышления*, направленная на функцию музыкально-языкового перевода» [12, с. 11; курсив наш. – В. Ч.].

Неверно было бы трактовать джазовую фугу как одно из проявлений джаззинга. Оджазирование фуг композиторов-классиков является другой актуальной практикой в культуре XX – XXI веков. Яркие примеры джаззинг-версий фуг И. С. Баха в исполнении Ж. Люсье, Дж. Льюиса и вокального ансамбля «Swingle singers» позволяют говорить о совершенно иной форме взаимодействия джаза и фугированных форм – «джаззинг-фуге»: *Джаззинг-фуга – специфический вариант исполнительской интерпретации классической фуги, предполагающий отход от изначальной авторской версии и привнесение в текст сочинения элементов джазовой идиоматики.*

Джаззинг-фуги, как правило, сохраняют значительную часть материала первоисточника. Например, в исполнении органной фуги соль-минор И. С. Баха (BWV 578) ансамблем «Swingle singers» основной нотный текст баховского сочинения остается в своем первоначальном виде, но предлагается иная исполнительская аранжировка – вокальный ансамбль в сопровождении ударных. Именно бит барабанов, а также специфическая манера пения без слов – «скэт»[8] – составляют джазовую идиоматику данного исполнения.

Необходимо привести еще один случай взаимодействия джаза и полифонической формы. Проникновение элементов джаза может быть настолько незначительным, что нельзя с полной уверенностью говорить о *джазовой фуге*. Например, некоторые фуги из цикла «Шесть прелюдий и фуг» М. Скорика содержат элементы, напоминающие джазовую стилистику характером синкоп в контрапункте к теме. Важнейший же элемент структуры фуги – тема – не обладает свойствами джазового ритма (Пример 3). Для подобного спорадического включения джазовых элементов в фугу следует использовать понятие *фуга с джазовыми элементами*. В таких сочинениях джазовая идиоматика присутствует, но не главенствует. Примеры подобного рода мы находим в творчестве многих композиторов XX века: у А. Шнитке в музыке к кинофильму «Спорт, спорт, спорт», у Р. Щедрина в некоторых номерах из цикла «24 прелюдии и фуги» и др.

Количественный уровень привнесения элементов джазовой идиоматики качественно влияет на особенности формы. Создается ситуация, которая требует введения и определения не одного понятия «джазовая фуга», а целого ком-

[5] Пример подобной трактовки мы находим в композиции Б. Эванса «Fudgesicle built for four» из альбома «Waltz for Debby» (1962 г.).

[6] Олег Горчаков (род. 1962 г.) окончил эстрадно-джазовое отделение Ростовского государственного музыкально-педагогического института (ныне РГК им. С. В. Рахманинова) по классу фортепиано у К. А. Назаретова (1989 г.) и по классу композиции у Г. Н. Гонтаренко (1993 г.).

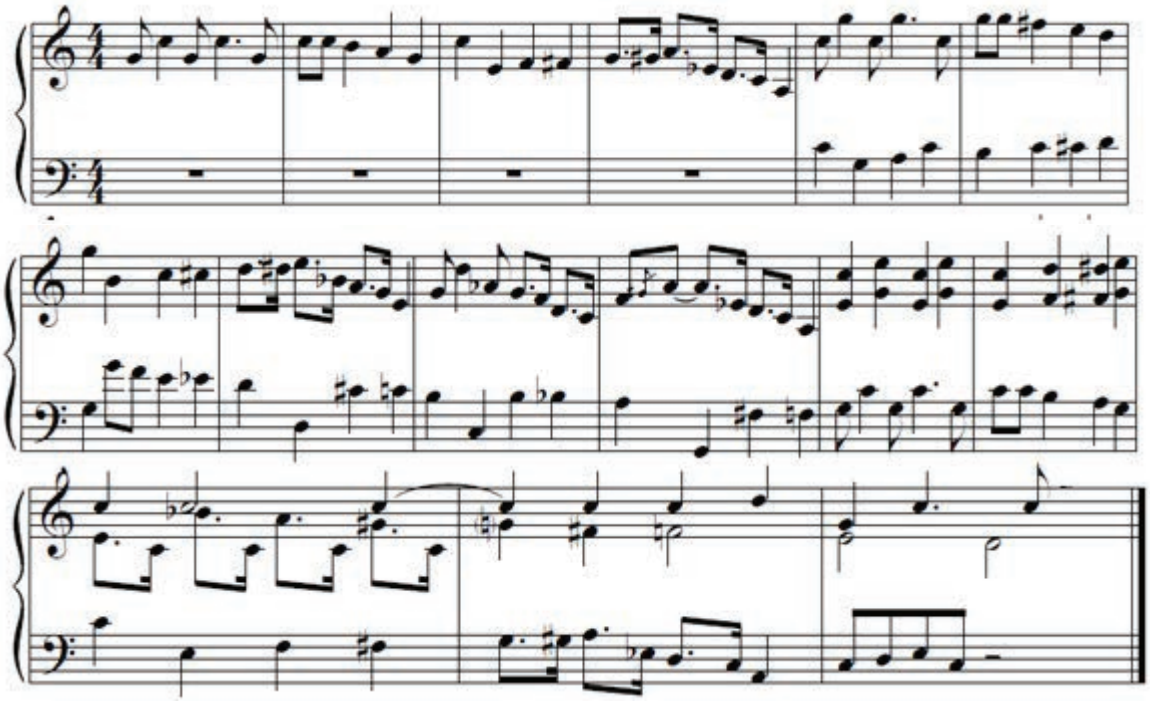
[7] «Jazzing the classics» – англоязычное понятие, введенное У. Сарджентом, в дословном переводе означает «оджазирование классики» [2, с. 33–34]. В отечественной литературе используется сокращенное наименование – джаззинг, более лаконичное, но утратившее, однако, указание на классическую музыку, что немаловажно, ведь именно об оджазировании классической музыки говорил У. Сарджент. Проблема джаззинга волновала и многих других исследователей, прежде всего, в связи с полемикой о правомерности джазовых обработок произведений классической музыки. В отечественной литературе характеристику исполнительской традиции джаззинга дают, используя такие обороты речи, как «…в джазовом духе…» [2, с. 234], «…в джазовой манере…» [13, с. 41]. Более конкретно приемы джаззинга можно объединить категорией «джазовый стиль», охватывающей важнейшие средства джаззинга: технику звукоизвлечения в вокальном и инструментальном исполнительстве, перегармонизацию, стилизацию, смену сопровождения в связи с различными жанрами и др.

[8] Скэт-сингинг (*англ.* Scat singing) – джазовая импровизация, использующая человеческий голос как инструмент, со…слогами (дуи, оол, йа, би-бап, бэм, ри-бап и т. д.) вместо слов [11, с. 485].

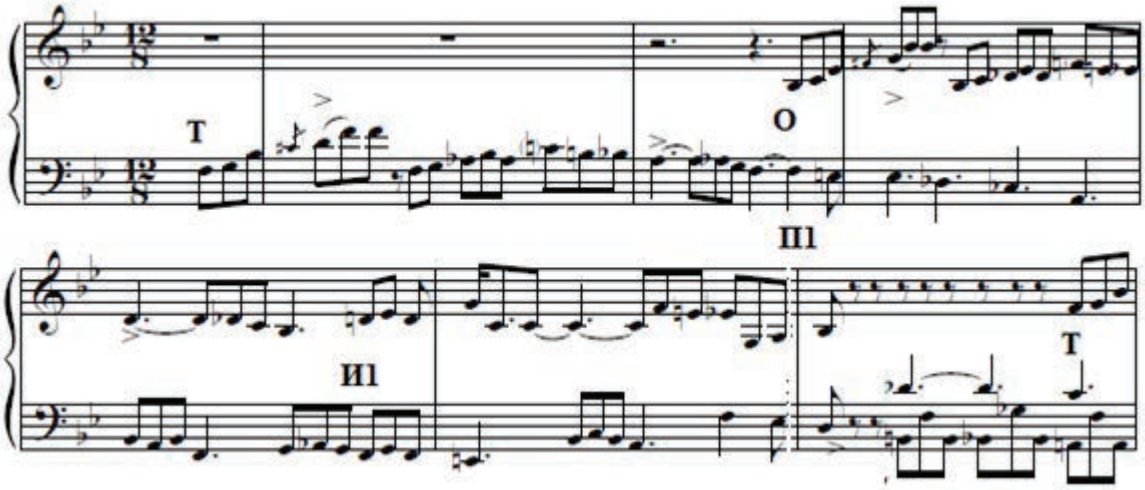
плекса понятий, обобщающих существующие формы сочетания фуги и джаза. Такие термины, как «джаззинг-фуга» или «фуга с джазовыми элементами» позволяют более конструктивно подойти ко всем видам композиций, где принципы фугированных форм (фуги или фугато) синтезируются с приемами, характерными для джазового искусства. При этом можно выделить различные степени взаимодействия джаза и фуги: от оджазированной академической фуги (джаззинг-фуга), через частичные вкрапления джаза (фуга с джазовыми элементами) к собственно *джазовой фуге.* На наш взгляд, именно *джазовая фуга* представляет собой высший уровень синтеза джаза и фугированной формы.

ПРИЛОЖЕНИЕ

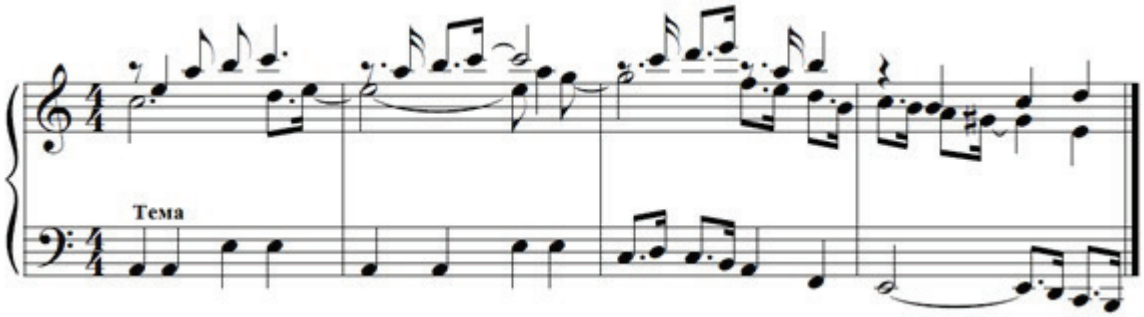
Пример 1
А. Темплтон Фуга «Bach goes to town» (тт. 1–15)



Пример 2
О. Горчаков «Блюз фуга» (тт. 1–6)



Пример 3
М. Скорик «Прелюдия и фуга Фа-мажор» (тт. 91–94)



ЛИТЕРАТУРА

1. *Бусслер Л.* Строгий стиль: учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. С. И. Танеев. М.: П. Юргенсон, 1925. 181 с.

2. *Сарджент У.* Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина; вст. ст. В. А. Ерохина; общ. ред. и ком. В. Ю. Озерова. М.: Музыка, 1987. 269 с.

3. *Sterrs T. S.* Toward a compositional paradigm based on post-tonality, jazz, and counterpoint. [Atlanta:] Georgia State University, 2013. 376 p.

4. *Васирук И.* Художественно содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: дисс. … канд. иск. Астрахань, 2008. 225 с.

5. *Коваленко О.* Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке: дисс. … канд. иск. М., 1997. 203 с.

6. *Золотарев В.* Фуга. Л.: Сов. композитор, 1932. 345 с.

7. *Фраенов В.* Фуга // Музыкальная энциклопедия / т. 5. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 975–994.

8. *Михайленко А.* Фуга как категория музыкознания // Теория фуги. Л.: ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1986. С. 10–34.

9. *Должанский А.* 24 прелюдии и фуги Шостаковича. Л.: Сов. композитор, 1970. 258 с.

10. *Чугаев А.* Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2009. 440 с.

11. *Кинус Ю.* Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 492 с.

12. *Воропаева Е.* Джаззинг как форма взаимодействия академического и «третьего» пласта в джазе: автореф. дисс. … канд. иск. Харьков, 2012. 28 с.

13. *Королёв О.* Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия. М.: Музыка, 2006. 168 с.

REFERENCES

1. *Bussler L.* Strogii stil': uchebnik prostogo i slozhnogo kontrapunkta, imitatsii, fugi i kanona v tserkovnykh ladakh [Strict style: textbook of simple and complex counterpoint, imitation, fugue and canon in church modes] / per. S. I. Taneev. Moscow: P. Iurgenson, 1925. 181 p.

2. *Sardzhent U.* Dzhaz. Genezis. Muzykal'nyi iazyk. Estetika [Jazz. Genesis. Musical language. Aesthetics] / per. s angl. M. N. Rudkovskoi i V. A. Erokhina; vst. st. V. A. Erokhina; obshch. red. i kom. V. Iu. Ozerova. Moscow: Muzyka, 1987. 269 p.

3. *Sterrs T. S.* Toward a compositional paradigm based on post-tonality, jazz, and counterpoint. [Atlanta:] Georgia State University, 2013. 376 p.

4. *Vasiruk I.* Khudozhestvenno soderzhatel'nye osobennosti fugi v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov poslednei treti 20 veka [Artistically meaningful features of the fugue in works by native composers of the last third of the 20th century]: diss. … kand. isk. Astrakhan', 2008. 225 p.

5. *Kovalenko O.* Teoreticheskie problemy stilia v dzhazovoi muzyke [Theoretical problems of style in jazz music]: diss. … kand. isk. Moscow, 1997. 203 p.

6. *Zolotarev V*. Fuga [Fugue]. Leningrad: Sov. kompozitor, 1932. 345 p.

7. *Fraenov V*. Fuga [Fugue] // Muzykal'naia entsiklopediia [Musical Encyclopedia] / t. 5. red. Iu. V. Keldysh. Moscow: Sov. entsiklopediia, 1981. PP. 975–994.

8. *Mikhailenko A*. Fuga kak kategoriia muzykoznaniia [Fugue as a category of musicology] // Teoriia fugi [Fugue theory]. Leningrad: LGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 1986. PP. 10–34.

9. *Dolzhanskii A*. 24 preliudii i fugi Shostakovicha [24 Preludes and Fugues by Shostakovich]. Leningrad: Sov. kompozitor, 1970. 258 p.

10. *Chugaev A*. Uchebnik kontrapunkta i polifonii dlia kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov [Textbook of counterpoint and polyphony for departments of composition at higher education musical institutions]. Moscow: Kompozitor, 2009. 440 p.

11. *Kinus Iu*. Dzhaz: istoki i razvitie [Jazz: Origins and Development]. Rostov n/D: Feniks, 2011. 492 p.

12. *Voropaeva E*. Dzhazzing kak forma vzaimodeistviia akademicheskogo i «tret'ego» plasta v dzhaze [Jazzing as a form of interaction between the academic and the "third" layer in jazz]: avtoref. diss. … kand. isk. Khar'kov, 2012. 28 p.

13. *Korolev O*. Kratkii entsiklopedicheskii slovar' dzhaza, rok- i pop-muzyki. Terminy i poniatiia [Brief Encyclopedic Dictionary of Jazz, Rock and Pop Music. Terms and concepts]. Moscow: Muzyka, 2006. 168 p.

Чувилкин Всеволод Станиславович
аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
chuvilkin_vsevolod@mail.ru
ORCID 0000-0002-2256-2288

Vsevolod S. Chuvilkin
PhD student at the Department of Music Theory and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
chuvilkin_vsevolod@mail.ru
ORCID 0000-0002-2256-2288

УДК 781.21 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14013

Г. Р. ТАРАЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

КОМПЬЮТЕРНАЯ МУЗЫКА И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

В статье освещаются теоретические проблемы музыкального языка в связи с появлением компьютерных программ создания музыки. Робот-композитор сегодня «сочиняет» все – от популярной музыки до сложных академических жанров (концерты, симфонии). Разработчики креативных программ освоили имитации классических композиций вычленением языковых структур музыкальных стилей. Многочисленные эксперты критически оценивают эти опыты, упрекают машинную музыку в «механистичности», «бездуховности». Но тайна шедевра находится за пределами «тела» музыки – в сфере представлений человека, психологии понимания смысла музыки. Это и проблема традиционного музыкознания, и здесь интересы математиков и музыкальных ученых пересекаются.

В статье представлен обзор научных концепций компьютерных инженеров, с 50-х годов XX века занимающихся созданием «словаря» музыкальных стилей: концепции Л. Хилера, Я. Ксенакиса, отрицавших музыкальный язык, математика и инженера Р. Зарипова, объясняющего феномен композиторского слуха как *подсознательный семантический выбор*. Описаны современные опыты раскрытия механизма имитации музыкального стиля: Д. Коупа, создавшего Симфонию № 42 В. А. Моцарта, множество дисков стилизаций и отказавшегося от задачи; Э. Ньютона-Рекса, конструирующего компьютер, способный учиться анализу шедевра. Представлен обзор идей ученых, отрицающих наличие идеальной гармонии в музыкальном тексте – композитора А. Коблякова, формулирующего наличие встроенного в человека «архетипа гармонии», и С. Дриккера, утверждающего наличие живой информации, которая существует исключительно вместе с человеком (знания, представления, суждения и весь многообразный мир чувств, который передается художественным языком в акте трансляции).

Только научное описание феномена распознавания и понимания смысла, наблюдение за эстетическими оценками смысловой интерпретации музыки способно сдвинуть проблему с места. Музыка необходима человеку в коммуникативном акте, и только человеческая ценность информации, которую она «сообщает», может быть критерием ее актуальности и ее совершенства.

Ключевые слова: креативные компьютерные программы, музыкальный язык, музыкальная семантика, музыкальная коммуникация, музыкально-семантический слух, акустическое «тело» музыки.

Для цитирования: Тараева Г. Р. Компьютерная музыка и теоретические проблемы музыкального языка // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 92–98.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14013

G. TARAEVA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

COMPUTER MUSIC AND THEORETICAL PROBLEMS OF THE MUSICAL IDIOM

The article highlights theoretical problems of the musical idiom in relation to the emergence of computer programmes for making music. Today, a robot-composer «creates» everything, from popular music to complex academic genres (concertos, symphonies). Creative programmes designers have mastered the imitation of classical compositions by selecting the linguistic structures of different musical styles. Numerous experts evaluate these experiments critically and reproach “machine-made” music in something mechanical and lack of inspiration. However, the mystery of a masterpiece lies beyond the «body» of music but in the area of human representations, and psychology of understanding the meaning of music. This is also a problem of traditional musicology where interests of mathematicians and music scholars intersect.

The article presents a review of scientific concepts of computer engineers who have been making a «dictionary» of musical styles since the 1950s. Examples are concepts by L. Hiller and Y. Xenakis who denied the musical idiom, as well as by R. Zaripov, a mathematician and engineer, who explains the phenomenon of a composer's hearing as a subconscious semantic choice. Current experiments in revealing the mechanism of the musical style imitation are also described, such as those by D. Cope who recreated W. A. Mozart's Symphony N 42, numerous stylizations and, in fact, refused the task; by E. Newton-Rex who designs a computer capable of learning the analysis of a masterpiece. There is also a review of ideas by scientists who deny the existence of ideal harmony in a musical text. For instance, the composer A. Koblyakov claims the presence of a built-in human «archetype of harmony», and S. Dricker claims the presence of information alive which exists with a person side by side only (these are knowledge, ideas, judgments the diverse world of feelings which is transmitted by the artistic idiom in an act of translation).

The process of developing the problem can be started only by some scientific description of the phenomenon of meaning recognition and understanding as well as the observation of aesthetic assessments of a semantic music interpretation. People need music in their communicative act, and only the human value of the information it «communicates» may become a criterion of its relevance and perfection.

Key words: creative computer programmes, musical idiom, musical semantics, music communication, musical semantic hearing, acoustic «body» of music.

For citation: Taraeva G. Computer music and theoretical problems of the musical language // South-Russian Musical Anthology. 2019.N 4. PP. 92–98.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14013

В разные периоды XX века и в нашем столетии музыкальный язык освещался в разных ракурсах – семиотическом, философском, с позиций теории информации. В современной культуре появился новый объект – компьютерная музыка – в связи с которым высвечиваются специфические ракурсы теоретических проблем музыкального языка.

Робот-композитор сегодня может «сочинять» самые разные типы музыкальных текстов – от популярных песен и танцевальных композиций до сложных академических жанров (концерта, поэмы, симфонии). Компьютер рассматривается как перспективный креативный инструмент в художественной сфере. С одной стороны, остается актуальным совершенствование технологии программирования. Математик-композитор продолжает поиски способов алгоритмизации музыкального текста в его художественной полноте. С другой стороны, такого специалиста интересует экспертиза компьютерного продукта, восприятие его публикой, слушателями. В сфере популярной музыки – в стиле массовой песни, диско, рекламного клипа – одобрение слушательской аудиторией фактически достигнуто. Более того, сегодня сконструированы новые электронные инструменты (устройства) – драм-машины, секвенсоры, синтезаторы, которые позволяют массовому пользователю создавать музыкальные тексты без специального музыкального образования, музыкальной грамотности.

Креативные операции в этом виде музыкального творчества достигаются перестановками и комбинированием музыкальных ячеек (паттернов), выделенными математиками-музыкантами. Для определения музыкальной продукции, созданной такой компьютерной технологией, можно употребить метафорическое словосочетание «музыкальная речь», и тогда паттерны рассматриваются как элементы «музыкального языка».

Результатом работы подобных программ является воссоздание определенного музыкального стиля. Прежде всего, этостили популярной музыки, занимающей господствующее положение в современной музыкальной культуре. В них огромную роль играет стандарт, а широкие круги слушателей удовлетворяет именно соответствие стандартам – распространенным, общепринятым образцам. Вместе с тем разработчики креативных компьютерных программ продолжают конструировать имитации стилей классической музыки. Фактически это стремление «раскрыть тайны» шедевров профессиональных композиторов, воссоздать профессиональные инструментальные жанры XVIII–XX веков. Имитация стилей Моцарта, Бетховена, Шопена, Рахманинова компьютеру подвластна, однако с компьютером, способным творить шедевр, дело

обстоит иначе – практически это пока неосуществимо сегодня.

Но, естественно, встает вопрос: какова истинная цель такого эксперимента? Сила художественного воздействия музыки – в ее человеческой аутентичности, в подлинности человеческой художественной информации. Тогда возникает один важный тезис – необходимость анализа сущности «человеческой информации» в художественном тексте. Музыкальное «высказывание» человека – автора шедевра – сегодня не познано аналитически. В нем не просто фигурируют элементы музыкального языка – паттерны, воспроизводящие единицы соответствующего музыкального текста (стиля, жанра, композитора). В музыкальном шедевре есть своя смысловая логика, художественная детерминация языковых средств – «высказанная» мысль, выраженная идея.

Актуальной проблемой становится координация математических и музыковедческих подходов к анализу классической музыки. Автору компьютерной программы и музыковеду операция анализа представляется в различных координатах. Математика-композитора интересует возможность адекватной имитации, воссоздания узнаваемого «отпечатка». Цель музыковедческого анализа – описание стиля, жанра, формы, содержания в аксиологической проекции. Музыкальной науке важна констатация художественной ценности, художественной убедительности отражения музыкой мира человека.

Нет сомнения, что эти подходы различны и дают различные результаты. Сегодня математики, конструирующие композитор-компьютер, осознают необходимость совершенствования методов и приемов анализа.

Из последних работ с компьютером можно назвать проект Jukedeck, которым руководит молодой британский композитор Эд Ньютон-Рекс. Технологическую задачу исследователь видит в том, чтобы научить компьютер «учиться» анализу, и данная задача пока остается на очень ранней стадии решения, что сам Ньютон-Рекс объясняет отсутствием убедительного ценностного описания музыкальной композиции. Объективных подходов к анализу нет. Музыка, создаваемая компьютером, находится в прямой зависимости от индивидуальных оценок и предпочтений автора программы и потребителей ее продукции. Поэтому Ньютон-Рекс отмечает: в корректировке компьютерной композиции «мы полагаемся на собственный слух (в конце концов, мы же музыканты!) и на количество скачиваний композиций с нашего сайта» [1].

Необходимость адекватного аналитического метода объяснения смысловой природы музыкального творения очевидна, и здесь уместно вспомнить некоторые вехи истории его анализа математиками.

Практика создания музыки на компьютере способствовала своеобразному «научному открытию» – декларации комбинаторной природы творческого акта. Это было, в частности, сформулировано в статье «Экспериментальная музыка – сочинение при помощи компьютера» американского композитора Л. Хиллера (Lejaren Hiller) и математика Л. Айзексона (Leonard Isaacson). Создатели легендарной «Иллиак-сюиты» еще в конце 50-х годов прошлого столетия сформулировали следующее: «…процесс возникновения музыкальной композиции поддается характеристике как серия выборов музыкальных элементов из принципиально неограниченного разнообразия музыкального сырья» [2, с. 5].

Тогда американские ученые преувеличивали возможности компьютера-творца. Они откровенно предпочитали его композитору, считая более успешным в художественном новаторстве. Причина такой оценки была сформулирована резко: в установлении порядка среди бесконечных возможностей компьютер избавлен от конвенциональных слуховых эталонов и моделей. Другими словами, первым создателям композитора-компьютера было важно уйти от традиции, отрицать художественную преемственность музыкальных стилей.

Данную позицию легко объяснить распространением в тот период музыкального авангардизма – направления в музыке, которое демонстративно нарушало амортизированные коммуникативные связи между слушателем и произведением. В указанной публикации вообще утверждалось, что смысл в музыке может быть достигнут «на пути чисто формальных процессов, в отличие от пластики или литературы» [там же, с. 9].

Многими авторами компьютерных разработок и тогда, в 50-е годы XX века, и позднее провозглашалась идея красоты математических пропорций акустического «тела» музыки. Это – концепция, альтернативная пониманию коммуникативной природы музыки, отрицание феномена музыкального языка, и она поддерживалась во второй половине XX века многими композиторами.

Французский композитор Янис Ксенакис (Iannis Xenakis) в статье «В сторону метамузыки» резко выступал против признания ее языковой природы. Ксенакис недвусмысленно отрицал понимание музыки как сообщения (message), ко-

торое композитор адресует слушателю. По его мнению, формулировки «музыка – сообщение», «музыка – коммуникация», «музыка – язык» являются бесплодными схемами, ведущими к абсурду [3, с. 166]. Для Ксенакиса музыкальное произведение было продуктом алгебры и математической логики, поэтому свои композиции (реальные, не компьютерные) он называл «стохастическими» и тщательно рассчитывал.

Сегодня такие «воинственные» лозунги остались в прошлом, в истории авангардизма. Акустическая «материя» музыки легко подвергается разнообразным подсчетам и алгоритмизации, но ее трактовка в свете теории информации способствовала укреплению представления об идеальной, духовной структуре музыки.

Начало осмыслению количественного (частотного, статистического) измерения идеальных элементов художественного текста было положено трудами французского философа и культуролога А. Моля (Abraham Moles), чья докторская диссертация называлась «Теория информации и эстетическое восприятие» («Théorie de l'information et perception esthétique», 1958 г.). Следует отметить, что пока математики далеко не продвинулись в разгадке эстетической тайны шедевра, хотя именно количественное измерение музыкальной информации и позволило создать все техническое вооружение современной музыки: электронные инструменты, цифровые аудио- и видеозаписи, компьютерные редакторы, аранжировщики и креативные программы.

Сочинение музыки компьютером, однако, до сих пор находится в сфере комбинирования структур, логика цифровых интерпретаций которых преобладает над осознанием их художественных значений, над анализом логики смыслов. Тем не менее, стоит вспомнить любопытный пример экспериментов почти полувековой давности – практические конструкции и научные исследования российского инженера Рудольфа Зарипова.

Монография Р. Зарипова называлась «Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса» (1983 г.), и в ней исследователь заявлял, что моделированию музыки на том этапе теоретического знания подвластны только простейшие творческие процессы [4]. Поиск вариантов выбора неизбежно привел Р. Зарипова к созданию частотного словаря на материале мелодий популярных песен. Любопытно, что выбор компьютером из этого «словаря» приводит к «сочинению» уже существующего текста. Из двухсот вариантов комбинаций (имитаций песенного стиля) один оказывается точной копией «Молодежной» песни И. Дунаевского. В данном случае важно понять, что подобный результат достигнут благодаря анализу, проведенному человеком с феноменальным музыкально-смысловым слухом. Р. Зарипов услышал, что задорная песня композитора является вариацией на народную песню «По Дону гуляет казак молодой», и взял ее в качестве модели, темы (subject), после чего оцифровал приемы для варьирования. Компьютерная процедура выбора и 100%-ного соответствия композиторскому «опусу» оказалась казусом из двухсот иных версий.

Знаменательно, что, выявляя инвариантные структуры и принципы их преобразования в музыкальных текстах, Р. Зарипов объясняет феномен композиторского слуха как *подсознательный семантический выбор* [5], и это также является важным открытием для креативного компьютера. Процесс выбора человеком музыкальных единиц текста управляется интуитивно осознаваемым смыслом, а не индифферентной к нему случайностью. Так стихийно и рационально неуправляемо возникают тексты, которые культура оценивает как «шедевры». Алгоритмизация данного интуитивного процесса не может быть выполнена, пока он не познан и не описан наукой и пока наукам (и математике, и музыковедению) не известно, возможно ли его познание. Во всяком случае, походы к вышеобозначенному процессу в музыковедении пока не найдены, для традиционного музыковедения это остается непосильной задачей. Здесь нужны выходы в теорию и археологию культуры, исследование социальных когнитивных конвенций.

Сегодня созданы программы робота-композитора, способного обеспечить потребности современной массовой музыкальной культуры (киномузыка, популярная песня, реклама и пр.). Но математики преследуют цели более значительные – создать «шедевры», воссоздать композиции выдающихся авторов-классиков. Возникает задача компьютерной конкуренции Баху и Вивальди, Моцарту и Шопену, Чайковскому и Рахманинову. Решается она методом имитации, для чего, естественно, производится анализ конечного продукта композитора – текста произведения.

Анализ музыки классиков проводил и американский инженер-композитор Дэвид Коуп (David Cope), который вычленял текстовые единицы для последующего компьютерного комбинирования путем перестановок. В 90-е гг. XX века он выпустил серию дисков с записью компьютерных стилизаций «Bach by Design», «Virtual Mozart», «Classical Music Composed by Computer». В 2005 году аудитории Калифорнийского университета была предложена «Симфония В. А.

Моцарта № 42», воспроизводящая музыкальный стиль выдающегося венского классика.

Подобному компьютерному творчеству неизбежно сопутствует критика. В прессе, в сетевых обсуждениях все время звучат негативные мнения – о неадекватности машинных опусов, несоизмеримости их с человеческими творениями. Реакция многих слушателей работ Коупа была резко критической. Сам композитор отмечал, что оценки порождены не эстетическими чувствами, а традиционными социально-психологическимиустановкамиипредубеждениями: слушатели возражали против его машины-композитора «Эмили Хауэлл», так как она разрушает тайную природу духовности творческого акта.

Композитор сам рассказал о слушателе, который не подозревал об авторстве компьютера, но восхитился его творением. Слушая же через некоторое время ту же музыку из альбома «Из тьмы света», объявленную опусом компьютера, он заявил, что «в ней нет эмоций, нет содержания, нет души» [цит. по: 1]. В конечном счете, Коуп пришел к пониманию бесперспективности имитации гениального творения и стал использовать свой компьютер, оснащенный языком тридцати шести композиторов прошлого, для создания собственной музыки.

Компьютерные композиции Д. Коупа выложены в Сети (около 400 образцов), и любой может слушать их, формируя собственное мнение. Пользователи оценивают их, приходя в ужас от того, что, в принципе, догадаться о компьютерном авторстве невозможно: «И это самое страшное!» [6].

Примечательно, что Дэвид Коуп подчеркивает: музыку, «сочиняемую» компьютером, создали люди, поскольку именно они анализируют сочинения и пишут программу их воссоздания на базе фактов приведенного выше анализа, который, соответственно буквальному значению слова, «производится» авторами программных разработок посредством расчленения определенных типов музыкальных текстов с выделением внутри них минимальных, структурно неразлагаемых фрагментов. Затем определяются «правила» комбинирования данных фрагментов, представляющих собой логические принципы конструирования музыкального процесса. Таким образом, компьютеру задаются эти обе координаты, и он «сочиняет» музыкальное произведение.

Для того чтобы объективно оценивать результаты, компьютерные произведения подвергают экспертизе – предъявляют слушателям, которые их принимают или отвергают, дают им положительные или отрицательные характеристики. Чрезвычайно позитивной, «валидной», надежной считается экспертиза, в ходе которой слушатели «ошибаются», другими словами, принимают компьютерную музыку за сочинения, созданные композитором.

Критика машинных музыкальных текстов, в основном, совершается по координате недостаточной «одухотворенности», «бездуховности», «обнаженной механистичности». Стремление преодолеть эти недостатки вызывает необходимость анализировать художественный потенциал музыки, созданной искусственным интеллектом.

Математический анализ музыкального текста представляет собой составление своеобразного «музыкального словаря» и «учебника правил», по которому соединяются словарные единицы. Знаменательно, что так и протекает обучение любой художественной деятельности: накопление элементов и овладение правилами их соединения. Композитора тоже учат создавать «материал» (музыкальный «тематизм») и конструировать процесс (форму композиции). И теория музыки традиционно была учением, адресованным композитору, неким руководством к сочинению музыки.

Способна ли сегодня музыкальная теория развиваться дальше, в направлении компьютерных проблем понимания и адекватного описания музыкального текста в смысловых проекциях? Может ли компьютерная музыка способствовать развитию теории музыкального смысла? Ведь техника для успешного обучения композиции человека должна быть такой, чтобы раскрыть механизм сотворения музыкального текста во всей его человеческой полноте. Коммуникативная система музыки должна быть описана именно в ракурсе значений музыкальных единиц, чтобы была понята система логики ее «высказываний» и осознана красота логики смыслов. Если теория должна раскрыть и сформулировать тайны ее эмоционального и духовного воздействия, то феномен шедевра необходимо описать.

Профессор Московской консерватории композитор А. Кобляков в многочисленных публикациях настойчиво подчеркивает, что никакие статистические, количественные подсчеты уровней связности элементов в музыкальном тексте не могут служить разгадкой тайны шедевра. Он предполагает существование некоего бессознательного «архетипа гармонии». Такая особенность или способность человека позволяет интуитивно сверять любую эстетическую информацию с этим «встроенным» эталоном по

двоичной шкале: «соответствует — не соответствует» [7, с. 199].

Обратим еще раз внимание на то, что в большинстве подобных исследований речь идет о «материальной» структуре, физическом теле музыки. Но ценность произведения искусства находится в идеальной плоскости. Авторитетный петербургский ученый А. С Дриккер называет определенный тип художественной информации «живым». Такая информация отличается от «независимой», которая может храниться вне человека; «живая» же информация, по его мнению, существует только вместе с человеком [8]. Сюда относятся знания, представления, суждения и весь многообразный мир чувств, который передается художественным языком в акте трансляции, и сегодня весь этот информационный объем науке пока недостаточно известен и понятен.

Музыкальный язык достаточно подробно описан традиционной музыкальной теорией как совокупность ее ресурсов, и эта теория всегда адресовалась композитору. Классификация систем средств в музыкальной теории опирается на практическую работу с музыкальной тканью. Такими средствами представляются правила гармонии, полифонии, форм, инструментовки. Однако сам процесс создания музыкального произведения всегда регулировался слуховым багажом композитора и его интуицией, слуховой фантазией, которые исследованы далеко не полно, а точнее сказать – совсем не исследованы.

Культурология, объясняющая многоуровневые смыслы художественных текстов литературы, обращается к понятию невербальных компонентов. В музыковедении в последнее время начинают использовать понятие «внемузыкальных» факторов в произведении. Однако в таких случаях возникают методологические сложности анализа текста. Научный предмет вообще выносится за пределы ткани, звукового «тела» произведения в сферу сведений об интересах и пристрастиях композитора, об обществе, культуре, сведений о смежных искусствах и литературе и т. п.

Это – главное: предмет анализа смысла, значения, то есть понимания и восприятия, оказывается за пределами материального тела музыки, ее письменного и звучащего текста, запечатленного в нотной записи и воспроизведенного исполнителями. И тут скрывается опасность плавной подмены анализа музыки субъективным описанием рефлексий над музыкальным текстом самого ученого. Проблема системы музыкальных средств, музыкального языка как коммуникативного объекта отодвигается на неопределенное расстояние.

Только научное описание феномена распознавания и понимания смысла, наблюдение за эстетическими оценками смысловой интерпретации музыки способно сдвинуть проблему с места. Музыка необходима человеку в коммуникативном акте, и только человеческая ценность информации, которую она «сообщает», может быть критерием ее актуальности и совершенства. Красоту формы рождает смысл.

При выявлении дефиниции структуры музыкальной интонации и исследования ее семантики наряду с проблемой адекватного выделения смысловых единиц музыкального текста не просто очень важна, но необходима реальность современных компьютерных программ, решающих проблему музыкально-речевых единиц в технологии сэмплирования. Сравнение сэмплов с мотивами, имеющими вокально-речевую природу, выливается в актуальный и перспективный подход как для теории музыкального языка, так и для развития технологий компьютерной имитации музыкального текста.

Стремление быть понятыми толкает творческие натуры на постижение истины о передаче смысла средствами музыки, приемами техники письма. С другой стороны, чудо воздействия и отражения таинств мироздания, не подлежащих вербальному «переводу», отталкивает их от жесткости понятия музыкального языка даже при всех его метафорических дефинициях. Инновации влекут в сферу иррациональной имманентной комбинаторики. Но оценка компьютерной музыки слушателями, в том числе негативные мнения, притягивают музыкознание к области изучения музыкальной коммуникации. Тайна шедевра – не в нем самом, шедевром творение называет человек, подвергающийся его информационно-художественному воздействию. Поэтому взаимные успехи музыковедов и создателей компьютерной музыки влекут их в изучение механизма порождения и функционирования в культуре смысла музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Елкина В.* Искусственный интеллект научился сочинять музыку, совсем как человек // URL: https://rb.ru/story/ai-composer/ (дата обращения: 29.11.2019).

2. *Hiller L., Isaakson L.* Experimental Music-composition with an electronic computer // Res facta. № 5. Warszawa: PWM, 1971. PP. 5–44.

3. *Xenakis I.* W strone metamuzyki // Res facta. № 4. Warszawa, PWM. 1970. PP. 166-185.

4. *Зарипов Р.* Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса. М.: Наука, 1982. 232 с.

5. *Зарипов Р.* Анализ и алгоритмизация мелодий с помощью частотных словарей интонаций // Доклады АН СССР. 1983. Т. 2. С. 303–306.

6. *Голубицкий С.* История падения музыки от Адриана Леверкюна до Дэвида Коупа // «Компьютерра». 19.12.2013. URL: http://www.computerra.ru/90320/istoriya-padeniya-muzyiki-ot-adriana-leverkyuna-do-devida-koupa/ (дата обращения: 29.11.2018).

7. *Кобляков А.* Об оценке эстетической информации // Информационная парадигма в науках о человеке. Материалы международного симпозиума. Таганрог: ТРТУ, 2000. С. 197–201.

8. *Дрикер А.* Эволюция культуры: суперцикл // Информационная парадигма в науках о человеке. Материалы международного симпозиума. Таганрог: ТРТУ, 2000. С. 43–47.

REFERENCES

1. *Elkina V.* Iskusstvennyi intellekt nauchilsia sochiniat' muzyku, sovsem kak chelovek [Artificial intelligence has learned to compose music, just like a person] // URL: https://rb.ru/story/ai-composer/ (data obrashcheniia [date of application]: 29.11.2019).

2. *Hiller L., Isaakson L.* Experimental Music-composition with an electronic computer // Res facta. № 5. Warszawa: PWM, 1971. PP. 5–44.

3. *Xenakis I.* W strone metamuzyki [Towards metamusic] // Res facta. № 4. Warszawa, PWM. 1970. PP. 166-185.

4. *Zaripov R.* Mashinnyi poisk variantov pri modelirovanii tvorcheskogo protsessa [Search engine options for modeling a creative process]. Moscow: Nauka, 1982. 232 p.

5. *Zaripov R.* Analiz i algoritmizatsiia melodii s pomoshch'iu chastotnykh slovarei intonatsii [Analysis and algorithmization of melodies using frequency dictionaries of intonations] // Doklady AN SSSR [Reports of the USSR Academy of Sciences]. 1983. T. 2. PP. 303–306.

6. *Golubitskii S.* Istoriia padeniia muzyki ot Adriana Leverkiuna do Devida Koupa [The story of the fall of music from Adrian Leverkun to David Cope] // «Komp'iuterra» ["Computerra"]. 19.12.2013. URL: http://www.computerra.ru/90320/istoriya-padeniya-muzyiki-ot-adriana-leverkyuna--do-devida-koupa/ (data obrashcheniia [date of application]: 29.11.2018).

7. *Kobliakov A.* Ob otsenke esteticheskoi informatsii [About the assessment of aesthetic information] // Informatsionnaia paradigma v naukakh o cheloveke. Materialy mezhdunarodnogo simpoziuma [Information paradigm in human sciences. Materials of the international symposium]. Taganrog: TRTU, 2000. PP. 197–201.

8. *Drikker A.* Evoliutsiia kul'tury: supertsikl [Culture Evolution: A Supercycle] // Informatsionnaia paradigma v naukakh o cheloveke. Materialy mezhdunarodnogo simpoziuma [Information paradigm in human sciences. Materials of the international symposium]. Taganrog: TRTU, 2000. PP. 43–47.

Тараева Галина Рубеновна
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
344002, Россия, Ростов-на-Дону
taragr@mail.ru
ORCID ID 0000-0002-5696-2570

Galina R. Taraeva
Dr. Sci (Art), Department of Music Theory and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
344002, Russia, Rostov-on-Don
taragr@mail.ru
ORCID ID 0000-0002-5696-2570

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

УДК 784.75 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14014

Э. С. АЛИМОВА
Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)
Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского (г. Ялта)

ГЕНЕЗИС И «ПЛАСТОВАЯ» СПЕЦИФИКА ФЕНОМЕНА «ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ»

Статья посвящена анализу феномена «вокально-инструментальный ансамбль» в общетеоретическом, историко-генетическом, историко-эволюционном и жанрово-стилевом аспектах. Автор обстоятельно характеризует важнейшие составляющие данного наименования – «ансамбль» и «вокально-инструментальный», определяя их взаимосвязь в ракурсе логического соотношения общего и особенного. Исследователем акцентируется глубинная «синкретичность» вокально-инструментального искусства, выявляется его культурный генезис (с учетом наиболее ранних образцов, относящихся к Античности и обретающих различные формы и модификации на протяжении Средних веков, Ренессансной и барочной эпох). Опираясь на прославленный музыкально-теоретический трактат позднего Средневековья «De musica» Иоанна де Грокейо (XIII век), автор отмечает явную «предрасположенность» вокально-инструментального ансамблевого музицирования к разнообразным сопряжениям и взаимодействиям с «третьим пластом» (В. Конен) европейской музыкальной культуры как отдаленным «предтечей» массовых жанров Новейшего времени. Исходя из этого, подвергаются анализу позднейшие исторические формы бытования вокально-инструментального ансамбля в недрах указанного «третьего пласта» (XV–XVII столетия). В статье освещаются историко-культурные предпосылки «возрождения» упомянутой разновидности ансамблевого искусства на рубеже XX века, констатируются ощутимые влияния блюза, поп-эстрады, джаза и других жанрово-стилевых сфер, благоприятствовавшие данному процессу. Исследователем обозначаются некоторые насущные проблемы, связанные с функционированием современных вокально-инструментальных ансамблей в условиях «академизированной» концертно-филармонической системы. В частности, подчеркивается тяготение отечественных ансамблей указанного типа к «универсализации» и комбинированию различных направлений «третьепластового» жанрово-стилевого диапазона (джаз-рок, фолк-рок, эстрадные «версии» народных песен и танцев, «адаптации» классических пьес в духе crossover и т. п.). Таким образом, углубленное изучение актуальных тенденций, присущих развитию вокально-инструментального ансамблевого музицирования в XXI столетии, представляется автору настоящей работы весьма перспективной задачей музыкальной науки.

Ключевые слова: вокально-инструментальный ансамбль, «третий пласт» музыкальной культуры, Иоанн де Грокейо, трактат «De musica», массовые музыкальные жанры XX века, вокально-инструментальное ансамблевое музицирование 1970–1990-х годов.

Для цитирования: Алимова Э. С. Генезис и «пластовая» специфика феномена «вокально-инструментальный ансамбль» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 99–105. DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14014

E. ALIMOVA
Humanitarian Pedagogical Academy (branch)
Vernadsky Crimea Federal University (Yalta)

GENESIS AND «STRATUM» SPECIFIC OF THE «VOCAL INSTRUMENTAL ENSEMBLE» PHENOMENON

The article is devoted to an analysis of the «vocal instrumental ensemble» phenomenon in theoretic, historical genetic, historical evolutional, and genre stylistic aspects. The most important components of this definition such as «ensemble» and «vocal instrumental» are characterised by the author who defines their interaction in relation to logic between the general and the particular. The researcher emphasises deep «syncretism» of vocal instrumental art and reveals its cultural genesis with regard to the earliest pieces from the antiquity which find different forms and modifications during the Middle Ages, the Renaissance, and the Baroque. By taking the illustrious musical theoretical treatise of the late Middle Ages «De musica» by Johann de Grocheio as an example to be based on, the author of the article notes an obvious «predisposition» of vocal instrumental ensemble music playing to various attends and interactions with some «third stratum» (V. Konen) in European musical culture as a distant «precursor» of popular genres in the contemporary epoch. Hence the latest historical forms of vocal instrumental ensemble from the aforesaid "third stratum" (the 15th-17th centuries) are also examined. Some historical and cultural preconditions for the «rebirth» of this ensemble art variety on the boundary of the 20th century are also stated in the article as well as influences of blues, pop-music, jazz, and other genre-stylistic spheres that favoured to this process. The researcher emphasizes some actual problems connected with the modern vocal instrumental ensembles functioning under conditions of «academised» concert philharmonic system. In particular, native ensembles of the kind are inclined to the «universality» model combining different trends of «the third stratum» genre and style range (jazz rock, folk rock, popular «versions» of various folk songs and dances, or some «adaptations» of classic pieces in a «crossover spirit», etc.). Thus, a profound study of actual tendencies inherent to the development of vocal instrumental ensemble music-playing in the 21st century seems to need further development in musicology.

Key words: vocal instrumental ensemble, «third stratum» in musical culture, Johann de Grocheio, treatise «De musica», popular genres of the 20th century music, vocal instrumental ensemble music-playing in the 1970s–1990s.

For citation: Alimova E. Genesis and "stratum" specific of the "vocal instrumental ensemble" phenomenon // South Russian Musical Anthology. 2019. N 4. PP. 99–105.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14014

Представленное в названии данной статьи понятие включает две составляющих, спаянных воедино в целостном музыкально-художественном явлении. Наиболее общим по значению здесь выступает категория «ансамбль» (фр. *ensemble* – вместе), обозначающая широкий круг явлений из разных областей человеческой культуры и цивилизации. В ряду этих значений первичными и глобальными выступают эстетико-философские: ансамбль означает соразмерность, согласованность, приуроченность элементов, образующих какую-либо целостную структуру [см.: 1].

Опускаясь «вниз» по лестнице значений понятия «ансамбль», выделим его специальную характеристику по отношению к искусству. Здесь данный феномен выступает в двух родовых отражениях – пространственном (например, архитектурный ансамбль) и временном (ансамбль исполнителей – музыкантов или актеров). Музыкальный ансамбль, находящийся на следующей ступени конкретизации значений рассматриваемого явления и понятия, означает:

1) обширную область музыкальных жанров, предназначенных для исполнения более чем одним музыкантом;

2) специальную сферу музыкального творчества и исполнительства, которая относится к разряду малых исполнительских составов (камерный ансамбль), отличающихся от оркестров и хоров [2, с. 30–34].

Вторая составляющая рассматриваемого феномена – «вокально-инструментальный» – обладает обширным кругом жанрово-стилевых воплощений, для доказательства чего достаточно сравнить оперу и ораторию с вокальной миниатюрой (романс под гитару или фортепиано, песня под баян и т. д.).

Соединение двух способов музыкально-интонационного выражения – вокального и инструментального – уходит в глубь веков. В разных исторических, национальных и «персональных» (композиторских и исполнительских) претворениях эти начала взаимодействовали по-разному в трех логических вариантах: 1) паритетно; 2) с доминированием вокально-речевого истока; 3) с приоритетом инструментальной интонации.

Этномузыковедческие разработки [3], а также исследования по медиавистике [4; 5] свидетельствуют о том, что первоначальными формами музицирования в фольклоре и «третьем пласте» (термин В. Конен; [см.: 6]) были именно коллективные. Ансамбли, которые складывались в эпоху становления светской музыкальной культуры раннего Ренессанса, были разнообразными по составу участников, но отличались соединением вокального и инструментального начал, а также ведущей ролью вербального текста с вытекающей отсюда сценической репрезентативностью.

Первые описания вокально-инструментальных форм народного и «третьепластового» музицирования содержатся в трактате «*De musica*» средневекового французского теоретика Иоанна де Грокейо (XIII столетие). Автор трактата впервые предложил классификацию бытовавших тогда музыкальных жанров, включающую три группы:

1) «...“популярную (народную) музыку” (*cantus publicus*), или “музыку бытовую, простую, связанную с народной речью, с местными отечественными традициями” (*musica vulgaris, simplex, civilis*)»;

2) «церковную» музыку;

3) «ученую» (или «сложную», «сочиненную», «упорядоченную», «следующую правилам» – [5, с. 230, 235]). Наибольший интерес здесь представляет первая группа жанров, которая не является собственно фольклорной, но и не относится к «ученой» музыке – это «…продукция особого профессионализма – шпильманского, менестрельного, основанного на устных навыках и на самобытной поэтике» [там же].

Как отмечается в исследовании И. Яркиной [7], именно в описываемую И. де Грокейо эпоху обнаруживается не только дихотомия «академического искусства» и «фольклора», но и разделение музыки на вокальную и вокально-инструментальную. Ведущей формой музицирования выступает здесь синкретическое действо, сочетающее музыку, танец, обряд – атрибуты «третьепластовой» культуры, связанной с бытом и развлечениями. Одновременно формируется «класс» народных профессионалов – создателей и исполнителей вокально-инструментальных жанров. В культуре каждого народа имеются свои персонификации подобных феноменов, начиная от античного Орфея, средневековых трубадуров и труверов, вагантов, шпильманов, российских скоморохов, армянских ашугов и заканчивая современными отечественными «бардами».

Параллельно в процессе эволюции музыкального мышления, в рамках общей тенденции к формированию так называемых «преподносимых» (*Darbietungsmusik*) жанров, постепенно вытеснявших «обиходные» (*Umgansmusik*) [8, с. 15–29], складывается специфическая ансамблевая культура, возникают разнообразные типы ансамблей, в которых интегрируются и дифференцируются вокальное и инструментальное начала интонирования. Истоки подобных ансамблей следует искать в фольклоре, который тесно взаимодействует с «третьим пластом». Ранние образцы подобных ансамблей, не укладывающихся в общепринятые жанровые схемы, описывает И. де Грокейо в уже упоминавшемся трактате. По форме бытования подобные коллективы трудно назвать музыкальными. Они основывались на синкретизме музыки, пения, танца, а творцами и исполнителями подобных действ были их участники – анонимы, как в фольклоре. Характеризуя процессы формирования подобных жанров, М. Сапонов отталкивается от неологизмов И. де Грокейо, который соотносит с *musica vulgaris* два термина – *ductia* и *cantus incertus*. В этих, как пишет М. Сапонов, «загадочных терминах» соединяющим звеном является *cantilena*, которая у И. де Грокейо означает разные типы песен (песенок), обозначаемых средневековым автором понятием *chansons* [5, с. 231]. Относительно *ductia* известно, что данный жанр обозначал пение и танец в сопровождении инструментов. По И. де Грокейо, *ductia* «воодушевляет», «увлекает сердца», а в широком смысле означает «ведение песни-танца, хоровода».

Ductia переводится на старофранцузский язык как *carole* (термин, употребляемый для обозначения любого песенно-танцевального «увеселения»), что, в конечном счете, подразумевает движение участников хороводного действа «*in ductiis et choreis*» («в дукциях и каролах»).

Нетрудно заметить, что несмотря на стилистическое разнообразие современные вокально-инструментальные ансамбли основываются именно на этой музыкально-художественной идее. Как и в XIII веке, массовый слушатель-зритель «...воспринимает словесность через пение или “омузыкаленное произнесение” <…>» [5, с. 234]; поэтому «шансонные» вставки в подобных действах оказываются близкими тем фрагментам вокально-инструментальных композиций, где из общего звукового «массива» выделяется сольный эпизод в исполнении фронтмена. Тем самым формируется историческая «арка» между шлягерами средневекового города и аналогичными им эстрадно-джазовыми ансамблями нашего времени, где «лирический репертуар» участников совпадает с «репертуаром публики», выступая «мостом между теми и другими» [там же].

Общая тенденция к академизации вокально-инструментальных ансамблей, а также процессы обособления вокальной и инструментальной сфер музицирования привели к фактическому «забвению» вышеуказанных типов музыки, возрождение которых относится лишь к Новому времени (1890-е годы). На рубеже эпох Ренессанса и барокко получили распространение так называемые «ломаные» консорты (ансамбли разного состава), в которых сочетались голоса и инструменты, но, чаще всего, преобладали «альтернативные» версии (музыка тогда могла исполняться *ad libitum* – как *sonata*, то есть играться, или *cantata*, то есть петься) либо вокальные соло с сопровождением.

Подлинный «бум» вокально-инструментального ансамбля был обусловлен, во-первых, освоением стилистики внеевропейских культур, происходившим на рубеже XIX–XX веков, во-вторых, новыми системами коммуникации, повлиявшими на творчество и исполнительство: их восприятие переместилось из концертных залов в СМИ (аудиозапись, радио, ТВ, Интернет). Возврат к «живым» формам музицирования был связан с импровизационным искусством джаза, многообразные истоки которого включают синтетические вокально-инструментальные формы музицирования (среди них особого внимания заслуживает блюз). Позднейшая «эстрадизация» джаза сопровождалась его «эстетическим раздвоением» (Т. В. Адорно; [см.: 9, с. 27–40]), вследствие чего свободное творчество исполнителей сразу же поглощалось коммерческой шоу-индустрией.

Разнообразие видов современных вокально-инструментальных ансамблей, если иметь в виду их составы и «пластовую» специфику, не означает, что они не могут быть классифицированы по ряду критериев. Главный из них – жанрово-стилевой, куда входят такие признаки, как ориентация на классическую, народную или «третьепластовую» стилистику. Другой, не менее важный критерий, вытекающий из первого, касается функционального предназначения этих жанров (состав участников, способ исполнения, концертные площадки). Наконец, при разделении на «пласты» следует учитывать и индивидуальные особенности создателей-исполнителей, участвующих в ансамблевом музицировании, которое наделено существенной особенностью – коллективным характером творческого процесса на всех его стадиях.

Наряду с жанровым, стилистическим, а также «пластовым» подразделением вокально-инструментальный ансамбль выступает и как философско-эстетический феномен, воплощенный в пришедшем из Античности понятии *musica instrumentalis* – одной из трех ипостасей музыки как когнитивного феномена, существующего в единстве с двумя другими сферами – *musica mundana* и *musica humana* (по Боэцию).

Musica instrumentalis, трактуемая в философском плане как инструмент познания человеком самого себя и мироустройства в целом, представляет собой «нижний» уровень этой триады. Разумеется, в данном контексте речь идет не об инструментах, а о концепции функционального предназначения бытующих музыкальных жанров, среди которых во все времена основополагающими были вокально-инструментальные. Посредником между «инструментальной» и «мировой» музыкой является музыка «человеческая», где воплощены представления о «...гармоничном и правильном строении души и тела человека, микрокосме, во всем подобном макрокосму» [10, с. 73].

Вокально-инструментальная музыка, как уже отмечалось, тесно связана с моторикой, в широком смысле – со стихией дансантности, что отражено практически во всей системе соответствующих жанров. Именно танцы (вспомним крылатое выражение Р. Вагнера – «Симфония выросла из танца») выступают как мобильная часть данной системы интонирования, отличаясь тем самым от песенности как стабильной, «консервативной» (О. Соколов; [см.: 11]). Неслучайно вокально-инструментальные ансамбли эстрадного типа, получившие особое распространение начиная с конца 1950-х годов, были рассчитаны на аккомпанемент танцам (по крайней мере, большинство из них, что в дальнейшем отразилось в стилистике *disco* и *hip-hop*).

Вокально-инструментальный ансамблевый «бум», охвативший музыкальную массовую культуру второй половины XX века и продолжающийся по сегодняшний день, на новом витке исторической спирали является отражением традиции полупрофессионального («третьепластового») музицирования прежних эпох, но с «поправками» на новую социальную и политическую ситуацию. Здесь можно выделить несколько тенденций, которые привели к более или менее стабильному существованию трех основных разновидностей так называемых филармонических ансамблей (в начале 1970-х годов они были включены в перечень филармонических коллективов под аббревиатурой ВИА):

1) эстрадно-джазовых ансамблей, исполнявших в «камерных» аранжировках самые разнообразные песни – от музыки к популярным кинофильмам, фрагментов из мюзиклов, джазовых «стандартов» до обработок народных мелодий в соответствующем стиле;

2) фольклорных вокально-инструментальных коллективов, воспроизводящих образцы народного музицирования в его различных национальных формах (ансамбли балалаечников, бандуристов, в Крыму – крымско-татарские и цыганские «чалы» и др.);

3) рок-групп, возникших под определяющим влиянием «The Beatles».

Все это сопровождалось формированием репертуара с подключением профессиональных композиторов и аранжировщиков, а также самыми различными синтезами и «конгломератами» (искусственными сочетаниями) различных стилистических наклонений, среди которых фигурировали джаз-рок, фанк, фолк-рок, всевозможные экспериментальные «гибриды», направленные на поиск новых саундов и сценических форм репрезентации – от «квартирников» до «стадионных шоу».

При всем разнообразии и «гибридности» форм, вокально-инструментальные ансамбли Новейшего времени в целом не утратили своей «пластовой» принадлежности. Ведь «музыкальные пласты», взаимодействуя, по словам В. Конен [6], никогда не пересекаются, сохраняют свою природу. Поэтому процессы выработки новых и реставрации «старых» форм вокально-инструментального музицирования в XX – начале XXI веков осуществлялись относительно автономно как в академической сфере, так и в фольклоре и собственно «третьепластовых» жанрах. Здесь можно привести достаточно много примеров из области академического песенно-романсового творчества, «академизированной» вокально-инструментальной музыки (с подключением таких инструментов, как баян, балалайка, гитара, домра и др.), а также репертуара фольклорных ансамблей и джазовых коллективов, сотрудничающих с вокалистами (последнее в целом классическому джазу не свойственно, за исключением скет-вокала или исполнения «evergreens» с текстами).

Следуя крылатому выражению «новое – это хорошо забытое старое», вокально-инструментальные ансамбли нашего времени в известном смысле возрождают «...старинную практику городских музыкантов XV–XVII веков, богатую инструментальную культуру ренессансного города с ее общественной открытостью и доступностью» [3, с. 107]. Упомянутые качества выступают как константные для вокально-инструментальных ансамблей всех типов – фольклоризированных, эстрадно-джазовых, рок-ансамблей. Переменными значениями при этом выступают жанрово-стилистические характеристики, связанные с функциональным предназначением (способ и обстановка исполнения, состав участников) и композиционной спецификой проекта (сборный концерт, тематический концерт с единой программой, сюита, мюзикл, рок-опера). Все перечисленные виды в совокупности репрезентируют вокально-инструментальную ансамблевую культуру, как бы возвращаясь к ее первозданным синкретическим истокам, объединяющим музыку, слово, танец, театральное действие.

Дальнейшее освещение проблематики, формулируемой в настоящей работе, предполагает аналитический обзор отдельных направлений и видов вокально-инструментальных ансамблей, а также рассмотрение творчества наиболее интересных коллективов, «иллюстрирующих» данную классификацию. Попутно здесь возникает целый ряд вопросов, связанных с музыкально-языковой сферой, что относится, в частности, к рок-направлению, которое можно считать ведущим в данной сфере. Именно рок-музыка, обладающая, по В. Зинкевичу [12], свойством «всеядности», предполагает использование мобильных и компактных исполнительских составов, первые образцы которых представлены в раннем джазе – «старшем брате» рок-музыки. Это относится, в первую очередь, к так называемому «мелодик-року», который не утрачивает связи с породившими его песенными жанрами, преломляет их воздействия в новых вариантах вокально-инструментального саунда, включающего акустические и электронные источники звучания (что значительно расширяет темброво-динамическую палитру такого рода музыки, делает ее пригодной для различных целей). В свою очередь, в орбиту вокально-инструмен-

тального музицирования вовлекаются разнообразные стили (прикладные, связанные с «культурой танцпола», автономные музыкальные, а также музыкально-театральные), функционирующие на разных уровнях современной массовой культуры.

Таким образом, несмотря на допредикативную очевидность (*Л.* Яницкий; [см.: 13]) явления и понятия «вокально-инструментальный ансамбль», в нем заключена особая смысловая специфика, репрезентируемая исторически и логически. Данный вид музицирования можно рассматривать в качестве некоего «первоисток» музыки как эстетического феномена, выступавшего первоначально в синкрезисе с другими (поэзия, танец, ритуал), а в дальнейшем выделившегося в самостоятельный жанровый тип творчества и исполнительства. Наиболее общим классификационным критерием в данной сфере является «пластовая» принадлежность (фольклор, академическая музыка, «третий пласт»), реализуемая посредством жанрово-стилевой специфики (музыкальных жанров и стилей, доминирующих в репертуаре вокально-инструментальных ансамблей разных типов). В эпоху Новейшего времени, расширившую стилевые горизонты данного вида искусства до «полюсных» пределов, вокально-инструментальный ансамбль становится одной из ведущих форм музицирования, выступая во многих случаях своеобразной альтернативой для других видов инструментальной и вокально-инструментальной музыки (симфонии, оперы), а также принимая участие в разнообразных синтезирующих процессах и «микстах».

Поэтому предпринятая в настоящей статье эскизная разработка данного понятия, как представляется, может явиться исходным моментом для изучения самых разных вокально-инструментальных феноменов, характеризуемых синтезом двух основополагающих принципов музыкального интонирования – вокального и инструментального.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Завьялова О.* Виолончельные сонаты *Л.* ван Бетховена (ансамблевые закономерности жанра): автореф. дис. … канд. иск. Киев, 2000. 19 с.

2. *Польская И.* Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: моногр. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.

3. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. *Л.*: Музыка, 1977. 280 с.

4. *Сапонов М.* Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы: [моногр.]. М.: Классика-XXI, 2004. 400 с.

5. *Сапонов М.* Неологизмы Иоанна де Грокейо // Laudamus: К 60-летию Ю. Н. Холопова: сб. ст. М.: Композитор, 1992. С. 229–235.

6. *Конен В.* Третий пласт // Советская музыка. 1990. № 4. С. 75–83.

7. *Яркина И.* Вокально-инструментальный ансамбль в стиле Funk: автореф. дис. … канд. иск. Харьков, 2016. 17 с.

8. *Besseler H.* Aufsatze zur Musikasthetik und Musikgeschichte. Leipzig: Reclam, 1978. 448 S.

9. *Адорно Т. В.* Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 472 с.

10. *Баранова Т.* О космологической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и Барокко // Традиция в истории музыкальной культуры: Античность. Средневековье. Новое время: сб. науч. тр. *Л.*: *Л*ГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1989. С. 73–83.

11. *Соколов О.* К проблеме типологии жанров // Проблемы музыки XX века: [сб. ст.]. Горький: Волго-Вятское книжн. изд-во, 1977. С. 12–58.

12. *Зинкевич В.* Отечественный рок: вчера и сегодня // Советская музыка. 1991. № 10. С. 53–57.

13. *Яницкий Л.* Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре // Критика и семиотика. 2000. Вып. 1–2. С. 170–174.

REFERENCES

1. *Zav'yalova O.* Violonchel'nye sonaty L. van Bethovena (ansambevye zakonomernosti zhanra) [Cello Sonatas by L. van Beethoven (Ensemble Laws of the Genre]: Abstract of Thesis for the Degree of Candidate of Arts. Kiev, 2000. 19 p.

2. *Pol'skaya I.* Kamernyj ansambl': istoriya, teoriya, estetika [Chamber Ensemble: History, Theory and Aesthetics]: monograph. Kharkov: Kharkov State Academy of Culture, 2001. 396 p.

3. *Asaf'ev B.* Kniga o Stravinskom [A Book about Igor Stravinsky]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 280 p.

4. *Saponov M.* Menestreli: Kniga o muzyke srednevekovoy Evropy [Minstrels: A Book about

Medieval Europe Music]: monograph. Moscow: Klassika-21 Press, 2004. 400 p.

5. *Saponov M.* Neologizmy Ioanna de Grokejo [Neologisms by Johannes de Grocheio] // Laudamus: K 60-letiyu Y. Nikolaevicha Kholopova [Laudamus: On the Sixtieth Birthday of Yu. Kholopov]. Moscow: Kompozitor Press, 1992. P. 229–235.

6. *Konen V.* Tretiy plast [The Third Stratum] // Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1990. N 4. P. 75–83.

7. *Yarkina I.* Vokal'no-instrumental'nyj ansambl' v stile Funk [Vocal-Instrumental Ensemble in the Funk Style]: Abstract of Thesis for the Degree of Candidate of Arts. Kharkov, 2016. 17 p.

8. *Besseler H.* Aufsatze zur Musikasthetik und Musikgeschichte. Leipzig: Reclam, 1978. 472 S.

9. *Adorno T. V.* Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki [Selected Works: Sociology of Music]. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya Kniga Press, 1998. 472 p.

10. *Baranova T.* O kosmologicheskoy i religioznoy kontseptsii tantsa v kul'ture Srednevekov'ya, Renessansa i Barokko [On the Cosmological and Religious Concept of Dance in the Medieval, Renaissance, and Baroque Culture] // Traditsiya v istorii muzykal'noy kul'tury: Antichnost'. Srednevekov'e. Novoe vremya [Tradition in the History of Musical Culture: Antiquity. The Middle Ages. The Modern Ages]: collected research works. Leningrad: Leningrad State N. Tscherkassov Institute of Theatre, Music and Cinematography, 1989. P. 73–83.

11. *Sokolov O.* K probleme tipologii zhanrov [Towards the Problem of Genre Typology]. Problemy muzyki XX veka [Problems of the 20th Century Music]: collected articles. Gorky: Volga-Vyatka Publishing House, 1977. PP. 12–58.

12. *Zinkevich V.* Otechestvennyj rok: vchera i segodnya [Native Rock Music: Yesterday and Present Day]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1991. N 10. PP. 53–57.

13. *Yanitskiy L.* Tsiklizatsiya kak kommunikativnaya strategiya v sovremennoy kul'ture [Cyclization as a Communicative Strategy in Contemporary Culture]. Kritika i semiotika [Criticism and Semiotics]. 2000. Issue 1–2. PP. 170–174.

Алимова Эльвина Смагиловна
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры музыкальной педагогики и исполнительства
Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)
Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского (г. Ялта)
Россия, 298635, Ялта
ibraimova-2019@inbox.ru
ORCID 0000-0001-7690-4629

Elvina S. Alimova
PhD. (Art)
Associate Professor at the Department of Music Pedagogics and Performing Art
Humanitarian Pedagogical Academy (branch)
Vernadsky Crimea Federal University (Yalta)
Russia, 298635, Yalta
ibraimova-2019@inbox.ru
ORCID 0000-0001-7690-4629

УДК 78 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14015

В. А. ЛЕОНОВ, И. Д. ПАЛКИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СУДЬБА ВУНДЕРКИНДА: ТЕРЕЗИНА ТУА

Девятнадцатый век с его демократическими тенденциями выпустил на артистические подмостки женщин, играющих на различных музыкальных инструментах. Первой знаменитостью в исполнительстве среди дам стала итальянская скрипачка Терезина Миланолло.

В статье освещается жизнь и творчество другой выдающейся итальянской скрипачки – Терезины Туа; показано значение в ее судьбе случая, проявившего себя в роли некой русской дамы-меценатки; раскрыты факты биографии жизни артистки; дано представление о денежных сборах и успехе скрипачки у публики, который вдохновил Грига на написание Сонаты для скрипки; освещены гастроли Туа в обеих частях Российской империи – как европейской, так и азиатской; приведены диаметрально противоположные отзывы Рахманинова и Иоахима об исполнительском мастерстве артистки; показаны судьбы инструментов работы Амати и Страдивари, подаренных Туа почитателями ее таланта.

Т. Туа прошла хорошую школу в Парижской консерватории у Массара, а в Германии ей давал советы сам Иоахим. Упорный труд позволил артистке избежать головокружения от успехов, столь часто губящих природный дар вундеркиндов, и с блеском выступать на сцене 40 лет. Т. Туа триумфально гастролировала в Европе и Америке много лет, стала богатой и знатной особой, была профессором в Милане и Риме. На склоне лет она отказалась от всех богатств и провела 16 лет в монастыре.

Память о Т. Туа сохранилась, в числе прочего, через ее книгу об И. Иоахиме, изданную в 1907 г. и не утратившую своей ценности до настоящего времени. Скрипка работы А. Страдивари, доставшаяся Терезине по завещанию британца Людвига Монда, находится в музее Турина, где родилась будущая знаменитость. Центральная площадь в городе Сондрио носит имя Т. Туа.

Ключевые слова: скрипичное исполнительство, концертная деятельность, Терезина Миланолло, Терезина Туа, Л. Ж. Массар.

Для цитирования: Леонов В. А., Палкина И. Д. Судьба вундеркинда: Терезина Туа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 106–111.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14015

V. LEONOV, I. PALKINA
Rachmaninov Rostov State Conservatory

A CHILD PRODIGY'S FATE: TEREZINA TUA

The 19th century, with its democratic tendencies, opened up artistic stages for women playing various musical instruments, and the first celebrity among ladies in performing art became the Italian violinist Teresina Milanollo.

This article highlights the life and artistic work of another outstanding Italian violinist Terezina Tua, it shows the significance of an incident in her fate, which manifested in a Russian lady's patronage. The artist's biographical facts are revealed as well as her fees and a great success with the public which inspired Grieg to write a sonata for violin. The author also gives some information on Tua's tours in both European and Asian parts of the Russian Empire. Another interesting aspect discussed in the article is reviews by Rachmaninov and Joachim with absolutely different opinions on the artist's performing skills. There are also facts revealing further life of the violins made by Nicola Amati and Antonio Stradivari – violins T. Tua was presented with by admirers of her talent.

T. Tua received a high-level education at the Paris Conservatory under Massard, and in Germany Joachim himself gave her significant pieces of advice. Working hard, the artist could avoid dizziness with success which is so typical of child prodigies ruining their in-born talent, and thus the violinist performed on stage with a great success for 40 years on. T. Tua triumphantly toured Europe and America for many years and became a rich and noble woman as well as Professor in Milan

and Rome. In her declining years, she abandoned her wealth and spent 16 years in a monastery.

T. Tua wrote a book about J. Joachim, which was published as early as in 1907 but it is still of great importance for musicians. The violin by A. Stradivari, which Terezina inherited from the British Ludwig Mond, is now in a museum of Turin, the violinist's home town. The central square in the town of Sondrio is named after T. Tua as well.

Key words: violin performing art, concert activity, Teresina Milanollo, Teresina Tua, L. Zh. Massar.

For citation: Leonov V., Palkina I. A child prodigy's fate: Terezina Tua // South-Russian Musical Anthology. 2019. N 4. PP. 106–111.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14015

Выдающияся таланты детей в той или иной сфере деятельности всегда привлекали к себе внимание, и особый интерес к ним возникает именно в области музыкального искусства. Происходит подобное по той причине, что далеко не каждый вундеркинд, т. е. ребенок, обладающий ярко выраженной одаренностью, становится впоследствии выдающимся исполнителем на долгие годы. Данное обстоятельство и побудило нас к освещению судьбы Т. Туа, блиставшей на мировых сценах в конце XIX – начале XX веков.

«Слыхали ль вы скрипку в руках Терезины –
В ее обнаженных и юных руках –
Когда, наклонив к ней головку Ундины,
Она свой напев пробуждает в струнах?
Глаза Терезины горят и мечтают,
И слушают песню живого смычка,
И стройные члены ее застывают –
Лишь детские плечи трепещут слегка.
Орфея-амура, Орфея-блондина
Она вам напомнит при свете огней,
И слух зачарует у вас Терезина,
И милым виденьем блеснет для очей»
[1, с. 80].

Объектом этого поэтического восторга была Maria Felicità Tua (1866–1956) – выдающаяся итальянская скрипачка, оставившая заметный след в исполнительском искусстве под именем Терезина Туа. Сейчас же ее имя в России могут вспомнить даже не все профессионалы, что и побудило авторов к написанию данной статьи.

Девятнадцатый век с его демократическими тенденциями выпустил на артистические подмостки женщин, играющих на различных музыкальных инструментах. Первой знаменитостью в исполнительстве среди дам стала итальянская скрипачка, уроженка Турина (административный центр Пьемонта) Терезина Миланолло (1827–1904). Начальное образование она получила в Италии, однако основательную школу скрипичного мастерства юная артистка приобрела в Парижской консерватории. Т. Миланолло начала гастролировать уже в 9 лет, при этом денежные сборы с ее концертов были столь же высоки, как у Н. Паганини. Несомненно, причиной успеха Миланолло было не только исполнительское мастерство, но и внешность. Девочка с лицом, словно сошедшим с иконы эпохи Возрождения, вызывала восторг. Т. Миланолло концертировала до 1857 года, когда она вышла замуж за французского ученого и генерала Теодора и прекратила публичные выступления, хотя и продолжала музицировать в узком кругу друзей.

Спустя 9 лет после окончания концертной деятельности Т. Миланолло там же, в Турине, в семье незнатного происхождения родилась Maria Felicità Tua, позже ставшая известной как Терезина Туа. Относительно даты ее появления на свет существуют определенные разночтения. В одних прижизненных источниках годом рождения называют 1867, в других – 1866. В 2008 году на доме в Турине, где жила Туа, была установлена мемориальная доска, на которой датой рождения Терезины указан 1866 год.

Отец девочки был скрипачом-дилетантом. Именно он приобщил дочь к игре на этом инструменте. Уже в шесть лет Т. Туа играла на скрипке перед городскими кафе и вскоре стала известной в Турине как девочка-вундеркинд. Затем география ее выступлений расширилась, и юная скрипачка получила признание в Пьемонте и Лигурии (области на северо-западе Италии, граничащие с Францией). Спустя несколько лет игру маленькой Терезины уже слышали не только на севере Италии, но и в Швейцарии, Франции. Выступлениям везде сопутствовал восторженный прием, который, справедливости ради надо отметить, не приносил значительного дохода, ведь при всем своем успехе Т. Туа оставалась, в общем-то, самоучкой.

В биографии и жизни юной скрипачки судьбоносную роль сыграл случай, произошедший в 1877 году. В Ницце, расположенной во Франции сравнительно недалеко от грани-

цы с Италией, игру маленькой Терезины услышала некая русская дама (ее имя история не сохранила), которая решила поддержать девочку материально и дала сумму, необходимую для оплаты обучения в Парижской консерватории у Л. Ж. Массара. Почему же в Парижскую консерваторию и именно к Массару? Будучи старейшим музыкальным учебным заведением, данная консерватория являлась на тот момент ведущей в Европе. Важной предпосылкой к лидирующему положению служило то, что каждый профессор должен был письменно зафиксировать свой метод преподавания. Следовательно, именно в Парижской консерватории были заложены основы методики обучения музыкальному мастерству.

Л. Ж. Массар (1811–1892) не являлся выдающимся скрипачом, но был великим педагогом. Его ученики составляли элиту европейского скрипичного исполнительства: Генрик Венявский, Франтишек Ондржичек, Фриц Крейслер и многие другие. Учеба у Л. Ж. Массара подняла исполнительское мастерство скрипачки-вундеркинда на высокий уровень, и через три года Туа закончила курс консерватории с наградой первой степени.

Еще в возрасте двенадцати лет, обучаясь в Париже, юная скрипачка начала покорять своим талантом Францию. Затем настал черед Испании и Италии. Испанская королева была так очарована игрой Туа, что возвела Терезину в звание придворной артистки и подарила скрипку Н. Амати, изготовленную в 1667 г. Позднее и король Италии даровал ей положение солистки придворной капеллы. Указанные звания в те времена являлись свидетельством признанного высокого профессионального уровня и служили лучшей рекламой тому или иному артисту.

Первые гастроли Т. Туа в России прошли в 1885 году [2], когда она уже получила всеобщее признание в Западной Европе. Об исполнительском мастерстве и уровне популярности уже восемнадцатилетней артистки свидетельствуют огромные сборы с гастролей: последняя поездка по Италии, перед туром в России, принесла скрипачке 221 000 франков за 112 концертов (265 200 российских рублей того времени или около 2 367 рублей за каждый концерт). Если перевести эти суммы в золотой эквивалент, то получается 308 кг золота за все указанные выступления (или 2,749 кг за каждое из них). Такие сборы до юной артистки делали только Никколо Паганини и Терезина Миланолло. Громкий успех сопутствовал Туа не только в Италии. В Берлине она дала 11 концертов с аншлагом подряд.

Во время первых гастролей в России Т. Туа играла в Петербурге, Москве, Тамбове, Ростове-на-Дону [см.: 3] и некоторых других городах, и везде слушатели принимали скрипачку с восторгом. В ее концертной программе были произведения Мендельсона, Венявского, Вьетана, Сарасате. Как уже было сказано выше, Т. Туа играла и гастролировала очень много и небезуспешно в материальном плане. Сборы от ее концертов стали столь велики, что в 1886 г., будучи 20 лет от роду, артистка купила скрипку, изготовленную А. Страдивари в 1709 году, за 250 000 долларов. Эта сумма была эквивалентна 375,72 кг золота по валютному курсу того времени.

В 1889 году Т. Туа вышла замуж за знаменитого музыкального критика, графа Франки-Верней-Валетта. Однако ставшая графиней Терезина Туа-Франки-Верней-Валетта не оставила концертную практику. Общность семейного интереса к музыке (муж артистки играл на органе) способствовала продолжению исполнительской деятельности. Однако в начале 1890-х годов судьба нанесла молодой графине два тяжелых удара: сперва ее мать покончила жизнь самоубийством, а затем умерли дети-близнецы, рожденные в браке с графом Франки-Верней-Валетта. У Терезины начался глубокий психологический кризис, и она вовсе прекратила концертную деятельность. Тем не менее, в 1895 г. скрипачка вернулась на сцену и снова вызвала восторг критики и прессы своим исполнительством.

Игра Т. Туа вдохновила Э. Грига, аккомпанировавшего скрипачке во время гастролей, на создание сонаты для скрипки. Артистизм Терезины приводил в восхищение публику Европы и Америки. Энтузиазм почитателей ее таланта был подчас столь велик, что, например, после концерта в Гельсингфорсе (ныне Хельсинки) экипаж артистки несли до гостиницы на руках.

Однако в хоре всеобщего обожания скрипачки изредка раздавались и критические голоса. Так, в 1895 г. польский импресарио Г. Лангевиц организовал гастроли Т. Туа в России. Стать партнером и концертмейстером в длительном туре предложили молодому пианисту и начинающему композитору, учителю музыки в Институте благородных девиц С. В. Рахманинову. В то время было принято, чтобы аккомпаниатор и сам исполнял несколько музыкальных номеров, дабы дать небольшую передышку солисту.

После первого концерта, состоявшегося в Лодзи, и перед концертом в Белостоке С. В. Рахманинов 9 ноября 1895 г. пишет своему другу

М. А. Слонову: «Первый концерт в Лодзи сверх ожидания провел сносно. Имел большой успех, но она, т. е. графиня Терезина Туа-Франки-Верней dela Валетти имела, конечно, больший успех. Кстати, играет она не особенно: техника из средних. Зато глазами и улыбкой играет перед публикой замечательно. Артистка она не серьезная, хотя безусловно талантливая. Но ее сладких улыбок перед публикой, ее обрываний на высоких нотах, ее фермат (на манер Мазини) все-таки без злости переносить не могу» [4, с. 247]. Трудно сказать, были ли эти слова вызваны некоторой завистью к чужому успеху или несовпадением музыкальных вкусов еще неизвестного Рахманинова и уже блиставшей в Европе и Америке скрипачкой.

Правда, есть и другое, более наглядное отношение к исполнительскому мастерству Туа. Так, глава немецкой скрипичной школы, директор Берлинской консерватории Й. Иоахим настолько высоко ценил эту артистку, что старался бывать на всех ее гастрольных концертах, проходивших в Германии. Мэтр скрипичного исполнительства в Германии ставил Туа по уровню мастерства в один ряд с Т. Миланолло.

Т. Туа обладала поразительной работоспособностью. Перечень и число ее концертов, содержащиеся в упомянутом письме С. В. Рахманинова [4], предполагают наличие огромной выносливости. К примеру, в ноябре 1895 г. выступления были в городах: Лодзь, Белосток, Гродно, Вильно, Ковно, Минск, Могилев, Москва, Смоленск, Витебск, Рига, Либава. В некоторых из них планировалось проведение двух концертов, и общее число составило 15 выступлений за месяц. Примерно такой же напряженный график предполагался и на декабрь.

Т. Туа побывала в России и позже. К примеру, в 1896 г. она с блеском играла в Ростове-на-Дону [5], а в 1898 г. добралась даже до Красноярска. Так, газета «Енисей» 3 мая 1898 г. писала: «Сегодня по приглашению куратора римско-католического костела талантливая скрипачка-солистка графиня Терезина Туа-Франки-Верней-Валетта изъявила согласие на исполнение «Страделлы» Флотова. Ее муж, граф Валетта, будет аккомпанировать ей на органе, начало мессы в 11 часов... Следующий концерт Терезины Туа состоится в красноярском городском театре 5 мая» [6].

Т. Туа продолжала успешно концертировать, обретая все новых и новых поклонников своего таланта. Так, один из них – британец Людвиг Монд – завещал ей скрипку А. Страдивари, изготовленную в 1709 г. Согласно воле покойного, инструмент был передан Туа в 1909 г., и теперь артистка играла преимущественно на этой скрипке.

Терезина Туа была в зените славы, солировала с оркестрами под управлением выдающихся дирижеров, среди которых был и А. Тосканини. Однако судьба приготовила артистке новый удар. В 1911 г. скончался граф Валетта, и Т. Туа овдовела. Это событие послужило причиной прекращения концертных выступлений скрипачки. Спустя 3 года Туа вышла замуж за графа Эмилио Квадриго де Мария Понтаскъелли. Отсутствие общего с мужем интереса к музыке и безбедная жизнь не стимулировали именитую артистку к концертной деятельности. Вероятно, сказалась и накопленная усталость за почти 40 лет очень напряженной гастрольной жизни, и Терезина прекратила свою исполнительскую практику.

После завершения концертной карьеры Т. Туа стала преподавать скрипку и альт в Миланской консерватории (1911–1924). Затем семья переехала в Рим, и Терезина уже вела работу в музыкальной академии «Санта-Чечилия». В числе ее учеников, получивших большую известность, были Луиджи Энрико Ферро и американский композитор итальянского происхождения Витторио Джаннини. В 1940 г. артистка овдовела во второй раз. Кроме того, провидение распорядилось судьбой Туа так, что она больше не имела детей.

Графиня Т. Туа Квадриго де Мария Понтаскъелли была глубоко верующим человеком. После смерти второго мужа она отказалась от всего своего немалого состояния и ушла в монастырь (a Romanel Convento delle Adoratrici perpetue del santissimo Sacramento), где провела 16 последних лет жизни и упокоилась в 1956 году в возрасте 90 лет.

Память о Т. Туа сохранилась, в числе прочего, через ее книгу об Й. Иоахиме, изданную в 1907 г. и не утратившую своей ценности до настоящего времени. Скрипка работы А. Страдивари, доставшаяся Терезине по завещанию британца Людвига Монда, находится в музее Турина, где родилась будущая знаменитость. Центральная площадь в городе Сондрио носит имя Т. Туа.

Почему артистическая судьба Т. Туа сложилась столь удачно? Ответ на этот вопрос дают слова П. И. Чайковского о вундеркиндах: «В крупных центрах за границей “знаменитых малюток” много (“Wunderkinder”, как их там называют), но в гении их не производят. Обнаружен у малютки талант – прекрасно, ребенка следует учить и учить, но тотчас выдвигать его на эстраду, показывать публике как нечто законченное, великое, кружить ему голову, приучать к легко-

му успеху – значит губить … Как ни … огромен его талант, все-таки, в конце концов, это исполнение *дилетантское*. Положим, бывают примеры, что дети в самом юном возрасте обнаруживают гениальность, – мы видим это на Моцарте, А. Рубинштейне и др., но примеры эти слишком редки и должны считаться большим исключением» [8].

Т. Туа получила хорошую школу у Массара, ей давал советы сам Иоахим, а упорный труд позволил артистке избежать головокружения от успехов, столь часто губящих природный дар вундеркиндов, и с блеском выступать на сцене 40 лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреевский С.* Терезина Туа // Стихотворения. 1878–1887. Изд. второе С.-Петербург: Типография А. С. Суворина, 1898. С. 80.
2. Хроника // Донская пчела. 1885. 10 марта.
3. *Леонов В., Палкина И.* Ростов и Новочеркасск XIX века. Хроника музыкального исполнительства. Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 1999. 168 с.
4. Рахманинов С. М. А. Слонову // Литературное наследие. Том 1. М.: Сов. композитор, 1978. С. 247–248.
5. Концерт Терезины Туа // Приазовский край. 1896. 10 марта.
6. Хроника // Енисей. 1898. 3 мая.
7. Teresina Tua. URL: http://www.books.ru/author/tua-654192 (дата обращения: 27.10.2019).
8. Яр С. У П. И. Чайковского // Одесский листок. 1893. 18 января.

REFERENCES

1. *Andreevskii S.* Terezina Tua [Teresina Tua] // Stikhotvoreniia. 1878–1887 [Stikhotvoreniia. 1878–1887]. Izd. vtoroe. St. Petersburg, Tipografiia A. S. Suvorina, 1898. S. 80.
2. Khronika [Chronicle] // Donskaia pchela [The Don bee]. 1885. 10 marta.
3. *Leonov V., Palkina I.* Rostov i Novocherkassk 19 veka. Khronika muzykal'nogo ispolnitel'stva [Rostov and Novocherkassk of the 19th century. Chronicle of musical performing art]. Rostov n/D.: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 1999. 168 p.
4. Rakhmaninov S. M. A. Slonovu [To S. M. A. Slonov] // Literaturnoe nasledie [Literary heritage]. Tom 1. M.: Sov. kompozitor, 1978. PP. 247–248.
5. Kontsert Tereziny Tua [Teresina Tua's Concert] // Priazovskii krai [The Azov region]. 1896. 10 marta.
6. Khronika [Chronicle] // Enisei [Yenisei]. 1898. 3 maia.
7. Teresina Tua. URL: http://www.books.ru/author/tua-654192 (data obrashcheniia: [date of application]: 27.10.2019).
8. *Iar S.* U P. I. Chaikovskogo [At P. I. Tchaikovsky's] // Odesskii listok [The Odessa paper]. 1893. 18 ianvaria.

Леонов Василий Анатольевич
Заслуженный артист России, доктор искусствоведения,
профессор кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Vasily A. Leonov
Honoured Artist of Russia, Dr. Sci (Art)
Professor at the Department of wind and percussion instruments
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Палкина Ирина Дмитриевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
irinapalkina1@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-4115-3241

Irina D. Palkina
PhD (Art)
Associate Professor at the Department of wind and percussion instruments
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
irinapalkina1@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-4115-3241

УДК 788.1 (07) DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14016

Д. М. МУЕДИНОВ
Крымский инженерно-педагогический университет

НЕТРАДИЦИОННАЯ ТЕХНИКА ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ ПРИ ИГРЕ НА ТРУБЕ И ЕЕ ПРЕПАРИРОВАННЫХ ВИДАХ

В статье рассматриваются экспериментальные поиски нового звучания трубы в творчестве П. Кнайта, К. Приву, Р. Мехты и особенности использования нетрадиционных приемов звукоизвлечения на трубе в современной музыке. Цель исследования – анализ техники исполнения произведений композиторов XX-XXI вв. на трубе и ее препарированных видах. Материалом исследования стали сочинения Л. Берио, П. Кнайта, К. Приву, Р. Эриксона, Х. Эгринга, Д. Эрба, Т. Мынбаева и Тэй Хонг Пака, в которых используются различные способы нетрадиционной техники игры на данном инструменте. В статье анализируются примеры комбинированного способа звукоизвлечения на подготовленном флюгельгорне с использованием кларнетного мундштука и компьютерной обработки звука *(«Allotrope» П. Кнайта).* Также раскрываются особенности исполнительской техники К. Приву при формировании акустических эффектов на трубе и их применение в экспериментальном проекте *«Ipteravox»*. Отдельно рассматриваются примеры техники исполнения «озвученного вдоха» в различных динамических градациях в опусах Р. Эриксона и Х. Эгринга. На примере «Diversion for Two» Д. Эрба показаны приемы «реверсного» использования мундштука в артикуляции с элементами речевого произношения. Анализируются фонемные структуры комбинированного звукообразования с изменяемой амплитудой тембрового вибрато в «Концерте для трубы с оркестром» Т. Мынбаева.

Ключевые слова: препарированная труба, нетрадиционные приемы игры, звукоизвлечение, артикуляция, Ch. Pruvost, P. Knight.

Для цитирования: Муединов Д. М. Нетрадиционная техника звукоизвлечения при игре на трубе и ее препарированных видах // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 112–117.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14016

D. MUEDINOV
Crimea Engineer Pedagogical University

OFF-CENTRE SOUND PRODUCING TECHNIQUES ON THE TRUMPET AND ITS PREPARED TYPES

The article deals with an experimental research of new trumpet sounds in works by P. Knight, Ch. Pruvost, R. Mehta as well as with peculiarities of off-centre sound producing techniques on the trumpet in contemporary compositions. The author aims at analysing sound producing techniques while performing compositions of the 20th-21st centuries on the trumpet and its prepared types. Such techniques are present in works by L. Berio, P. Knight, Ch. Pruvost, R. Erickson, H. Oehring, D. Erb, T. Mynbaev, and Tae Hong Park, which are taken as a practical basis for the article. The author also examines different combined ways of sound producing on the prepared flugelhorn using a clarinet mouthpiece and computer processing («Allotrope» by P. Knight). Ch. Pruvost's performing technique aimed at revealing acoustic effects of the trumpet and their use in the experimental project «Ipteravox» is under analysis. A particular attention is paid to samples of the performing "sounded breath" technique in various dynamics in works by R. Erickson and H. Oehring. Taking D. Erb's «Diversion for Two» as an example, the author shows methods of a mouthpiece reverse use in articulation with elements of verbal pronunciation. Phonemic structures of combined sound producing with variable amplitude of timbre vibrato are exemplified in «Concerto for trumpet with orchestra» by T. Mynbaev.

Key words: prepared trumpet, off-centre performing techniques, sound producing, articulation, Ch. Pruvost, P. Knight.

For citation: : Muedinov D. Off-centre sound producing techniques on the trumpet and its prepared types // South-Russian Musical Anthology. 2019. N 4. PP. 112–117.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14016

Игра на препарированной трубе[1] и использование различных ударно-шумовых приемов звукообразования в последние десятилетия стали неотъемлемой частью современной исполнительской практики. Звучание препарированного инструмента, которое Ю. Н. Холопов рассматривал «…как площадку на середине пути между обычной тоновой музыкой и "шумофонией"» [1, с. 84], в современном исполнительстве на духовых уже нельзя отнести к редким, единичным явлениям. Появилось значительное количество исполнителей, активно использующих различные варианты препарирования инструмента и отличающихся определенным радикализмом в отношении применения разнообразных ударно-шумовых эффектов. Среди наиболее известных трубачей-экспериментаторов оригинальным стилем исполнения и неординарными приемами игры заметно выделяются такие музыканты, как К. Приву (Ch. Pruvost)[2], П. Кнайт (P. Knight)[3], Р. Мехта (R. Mehta)[4] и др. Каждому из них присуще собственное своеобразное видение и понимание нового звучания трубы и индивидуальный подход к его созданию. Если К. Приву и Р. Мехта в своих экспериментах и творческих проектах делают упор на использование различных дополнительных приспособлений и предметов при игре на трубе, то П. Кнайт, опираясь на известные «расширенные способы» исполнения, применяет компьютерную обработку звука препарированного инструмента, что значительно расширяет возможности искусственного преобразования его акустических свойств.

В своем сочинении *«Аллотроп» (Allotrope) для трубы, подготовленного флюгельгорна, ноутбука, педали и усилителя* П. Кнайт демонстрирует особую изобретательность, поместив на флюгельгорн кларнетный мундштук вместо обычного[5]. Собственно, само название «Аллотроп», имеющее древнегреческие корни[6], предполагает нетрадиционное использование обычной конструкции инструментов, в результате которого они приобретают новые тембровые характеристики.

Применив в первой части произведения нестандартный мундштук на флюгельгорне, автор аналогичным образом поступает и во второй части, отказавшись от мундштука при игре на трубе. На этот раз композитор-исполнитель извлекает отдельные звуки и шумовые эффекты, вдувая воздух непосредственно в корпус инструмента в той его части, где должен находиться мундштук [4]. Используя столь необычный способ игры на двух инструментах, австралийский трубач после кратковременного извлечения различных звуков (свист, шум, продувание воздуха в инструменте и др.) предпринимает попытку преобразовать их в определенное электронно-синтезированное

[1] Препарированная, или подготовленная, труба (prepared trumpet) представляет собой преобразованную конструкцию инструмента с использованием различных дополнительных приспособлений (клаксона, трубок, шаров, инородных мундштуков и других устройств), а также удалением отдельных частей стандартной модели (мундштука, крон, вентилей) для получения новых звуковых эффектов.

[2] Кристиан Приву – современный французский трубач и композитор, специализирующийся на исполнении музыки различных стилей и направлений (от Средневековья до XXI в.). Его совместные творческие проекты с различными коллективами европейских и восточных музыкантов отличаются постоянным поиском нового звучания трубы. В своих экспериментах К. Приву часто использует трубу не как инструмент для извлечения музыкального звука, а в качестве источника ударно-шумовых эффектов.

[3] Питер Кнайт – австралийский трубач, композитор и джазовый музыкант, исследователь в области электронного синтеза звука трубы [2].

[4] Раджеш Мехта – американский трубач индийского происхождения, композитор, создатель микротоновой кулисной трубы «naga phoenix trumpet» и гибридных конструкций инструмента (drumpet), используемых для исполнения южноиндийской музыки, а также в различных инновационных проектах.

[5] Музыкант описывает свои эксперименты с чужеродным мундштуком следующим образом: «Я использую обычный кларнетный мундштук, помещая его на мундштучную трубку моего флюгельгорна. А потом продуваю его, применяя клапаны, чтобы изменить ноты, извлекая низкие гудящие звуки. Я также прижимаю трость зубами, чтобы создать хаотический визг в верхнем регистре. В дополнение, могу путем коррекции открытия клапана для слива воды на инструменте изменить гармонический звукоряд и таким образом повысить тон» [2, с. 57].

[6] Аллотро́пия (от др.-греч. allos – «другой», tropos – «поворот, свойство») – свойство некоторых химических простых тел (элементов) являться в двух или нескольких столь различных видоизменениях, что их можно принять за совершенно различные тела [3, с. 468].

созвучие с помощью микрофонов, ноутбука и многочисленных электронных устройств.

Весь процесс исполнения «Аллотропа» в авторской интерпретации занимает более восьми минут (8'21'') [4], напоминая по форме и содержанию в большей степени лабораторный электронно-акустический эксперимент, а не представление творческой работы художественно-смыслового характера. Сам автор рассматривает «Аллотроп» как важный сольный проект, позволивший ему по-новому изучить «…собственную практику, освоить новые навыки, а также новые подходы к исполнению» [2, с. 48].

С общепринятых художественно-эстетических позиций оценить индивидуальный проект П. Кнайта и уровень его творческих достижений достаточно сложно. Можно лишь подтвердить, что название «Аллотроп» соответствует содержанию произведения австралийского трубача-композитора, так как написано оно в нетрадиционной системе музыкально-художественных координат.

Овладением значительно большего количества разнообразных звукошумовых эффектов на трубе отличается исполнительский стиль К. Приву, демонстрирующего в индивидуальных проектах огромное количество способов звукоизвлечения[7]. Если в экспериментах П. Кнайта отдается предпочтение компьютерному преобразованию отдельных звуков, полученных на препарированной трубе или флюгельгорне, то К. Приву стремится к получению новых акустических эффектов на инструменте «естественным» способом. Используя отдельные «подручные средства» (резиновая трубка, клаксон), он с помощью чрезвычайно гибкого амбушюра, артикуляционного аппарата, дыхания и собственной фантазии имитирует человеческую речь, звуки дрели или ударных инструментов, работу двигателя, шум ветра и многие другие звуки природных явлений [5]. В отдельных фрагментах одновременно с шумофонией звучит естественный тон трубы, в результате чего образуется комбинированное музыкально-шумовое созвучие. Очевидно, что зафиксировать всю шумофонию в существующей нотации практически невозможно, поэтому аудиозапись является наиболее точным отражением всего арсенала нетрадиционных звуковых эффектов, исполняемых К. Приву и в полной мере продемонстрированных в собственном проекте «*Ipteravox*»[8].

Однако в репертуаре для трубы существует немало примеров более сдержанного использования нетрадиционных приемов звукоизвлечения, в которых, по сравнению с П. Кнайтом и К. Приву, количество применяемых шумовых эффектов ограничено, а отдельные звукоизобразительные элементы весьма органично вписываются в естественное звучание инструмента.

Примером оригинального использования духового инструмента с целью создания своеобразного акустического фона является «*Секвенция X*» *Л.* Берио для трубы и резонирующего фортепиано. В ней функции трубы не ограничиваются лишь исполнением солирующей партии, так как она одновременно является источником возбуждения колебательных движений струн рояля. В результате направленного воздействия звукового потока трубы непосредственно на струны и резонансную деку возникает определенный резонанс. Роль пианиста заключается в исполнении беззвучных аккордов путем нажатия клавиш инструмента без звукоизвлечения с использованием педали. Отдельные «возгласы» трубы на фортиссимо, направленные в рояль, приводят в движение освобожденные от демпферов струны, создавая мягкий, еле слышимый фон. Для его усиления *Л.* Берио предписывает использование микрофона в корпусе фортепиано, однако исполнители иногда игнорируют указания автора, чем значительно ослабляется общий акустический эффект.

Арсенал современных ударно-шумовых приемов звукообразования на трубе, используемых в исполнительской практике, отличается широким разнообразием и зависит, в первую очередь, от фантазии автора произведения. Учитывая тот факт, что звук можно получить с помощью самых различных приспособлений, ударяя по разным частям инструмента и используя отдельные его детали или посторонние предметы, количество шумовых эффектов в современном репертуаре постоянно возрастает.

Среди устоявшихся приемов шумовой группы, встречающихся в художественных произведениях, можно выделить способ извлечения звука с помощью вдыхания или выдыхания воздуха через инструмент. Громкое дыхание (*loud-breath*) или «озвученный вдох» [7, с. 135] используется (согласно авторским указаниям относительно способа извлечения звука) в достаточно виртуозном фрагменте пьесы «*Kryl*» *для трубы соло* аме-

[7] Своеобразной экспериментальной творческой лабораторией для К. Приву и его единомышленников – трубача Н. Тамура (N. Tamura), пианистки С. Фуджи (S. Fujii) и барабанщика П. Оринса (P.Orins) – стал франко-японский квартет «Kaze», в котором апробируются нетрадиционные способы звукоизвлечения и акустические шумовые эффекты [6].

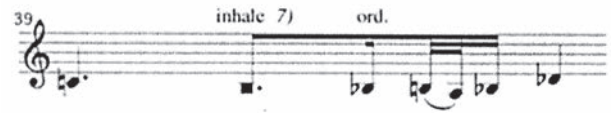
[8] Christian Pruvost. Ipteravox. Circum-Disc. CD. LX 003. France, 2009. Barcode: 3760148283464.

риканского композитора-экспериментатора и исследователя Р. Эриксона (R. Erickson).

Весьма схожий вариант трактовки вдоха применяет также немецкий композитор Х. Эгринг (H. Oehring) в насыщенном различными нетрадиционными приемами игры сочинении «*Philipp*». Автор предлагает на второй ноте (*h*) (Пример 1) осуществить «медленный вдох через трубу тихо, но слышимо» [8].

Пример 1

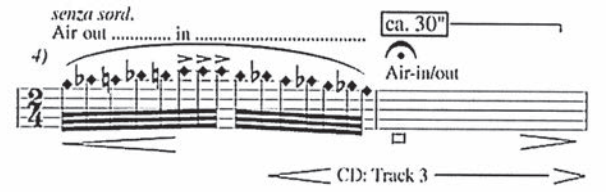
Х. Эгринг. «Philipp» для трубы соло (фрагмент)



Больше изобретательности в использовании озвученного выдоха и вдоха демонстрирует композитор и в другом фрагменте произведения (Пример 2), в котором предлагает виртуозный эпизод исполнять беззвучно на выдохе, а акценты выделять вдохом с наличием «…немного слюны между языком и твердым небом» [8]. Данный пример не единственный в сочинении Х. Эгринга.

Пример 2

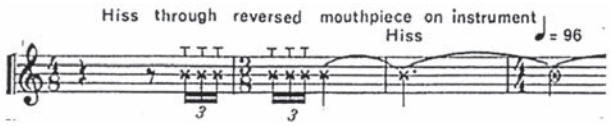
Х. Эгринг. «Philipp» для трубы соло (фрагмент)



Совершенно иной способ «реверсного» использования мундштука для артикулирования согласного звука *т* вводит американский композитор и трубач Д. Эрб (D. Erb) в «*Diversion for Two» для трубы и ударных*. В отрывке из данного сочинения (Пример 3) он указывает на необходимость извлечения звуков при произнесении согласного *т*, разместив мундштук на инструменте обратной стороной и расположив чашку на трубке корпуса.

Пример 3

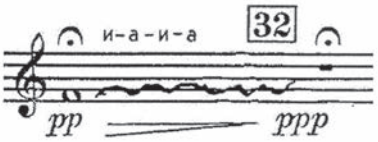
Д. Эрб. «Diversion for Two» для трубы и ударных (фрагмент)



Большим разнообразием нетрадиционных исполнительских эффектов также отличается *Концерт для трубы с оркестром* Т. Мынбаева, в котором, в частности, применяются гласные *и* и *а* не для шумового звукоизвлечения, а для комбинированного вокализированного звукообразования с изменяемой амплитудой тембрового вибрато (Пример 4). Аналогичные фонетические вариации можно обнаружить и в сочинениях К. Штокхаузена.

Пример 4

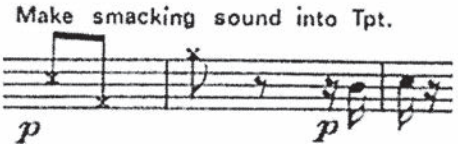
Т. Мынбаев. Концерт для трубы с оркестром (фрагмент)



Среди других приемов не менее эффектным для слушательского восприятия является имитация поцелуя, которую использует корейский композитор Тэй Хонг Пак (Tae Hong Park) в своем опусе с необычным названием «*t1» для трубы in C и электроники* (2001). Близкое к поцелую чмокание (smacking) применяет в уже упоминавшемся произведении «*Diversion for Two*» Д. Эрб (Пример 5), краткое указание которого «сделать чмокающий звук в трубу» предполагает исполнение этого приема с определенным интонированием трех звуков разной высоты.

Пример 5

Д. Эрб. «Diversion for Two» для трубы и ударных (фрагмент)



Итак, использование композиторами отдельных элементов ударной техники в произведениях для трубы отличается достаточным разнообразием, при этом встречаются и самые неожиданные способы ударной техники: удары пальцами и ладонью по раструбу, мундштуку или корпусу инструмента, «клацанье» клапанами, исполнение отдельных ритмических рисунков топотом ног и т. д.

Рассмотренные примеры использования препарированной трубы и применения ударно-шумовых эффектов свидетельствуют о достаточно широком арсенале нетрадиционных приемов игры, которые находятся в постоянном развитии. В процессе поиска нового звучания инструмента авторы стремятся использовать

различные способы подготовки трубы, изменяя или дополняя ее конструкцию отдельными предметами и приспособлениями. Результаты подобных экспериментов находятся в прямой зависимости от того, насколько тот или иной звуковой эффект отвечает художественному содержанию произведения.

В целом, использованию нетрадиционных приемов звукообразования на трубе в художественном репертуаре и их активное внедрение в исполнительскую практику является одним из факторов развития средств художественной выразительности. Расширение тембровой структуры звука на основе мультифонных способов звукоизвлечения, обогащение средств выразительности звукошумовыми и ударными эффектами, применение электронно-акустического и компьютерного синтеза звука открывают путь к созданию новой, более разнообразной звуковой палитры инструмента.

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. *Knight P. H. J.* The Intersection of Improvisation and Composition: A Music Practice in Flux: Diss. Dr. of Musical Arts. Queensland: Griffith University, 2011. 133 p.

3. Энциклопедическій словарь (в 86 томах). Томъ I (1): А – Алтай / Подъ редакціей проф. И. Е. Андриевскаго. Издатели: Ф. А. Брокгаузъ (Лейпцигъ), И. А. Ефронъ (С.-Петербургъ). СПб: Семеновская Типо-Литографія (И. А. Ефрона), 1890. 480 с.

4. *Knight P. H. J.* Peter Knight – Allotrope – Solo trumpet, prepared flugel horn, laptop electronics, pedals, amplifier. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kQgP61HavwU (date of application: 10.09.19).

5. *Tarche G*. Ipteravox [Christian Pruvost]. URL: http://www.zoonelibre.com/disques/ipteravox/ (date of application: 10.09.19).

6. *Shanley M.* Kaze: Rafale. Jazz Times. 18.10.2011. URL: https://jazztimes.com/reviews/albums/kaze-rafale/ (date of application: 14.08.19).

7. *Cherry A. K.* Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy. Diss. DMA. Cincinnati: University of Cincinnati, 2009. 315 p.

8. *Oehring H*. Philipp (Foreword W. Forman). Berlin, 2003. URL: http://www.helmutoehring.de/works/solo/Philipp/downloads/Vorwort_Bill_Phillip-Trp.pdf (date of application: 19.08.19).

REFERENCES

1. *Holopov Ju*. Vklad Kejdzha v muzykal'noe myshlenie 20 veka [Cage's contribution to the 20th-century musical thinking] / Dzhon Kejdzh. K 90-letiju so dnja rozhdenija [John Cage. On his 90th-birthday celebration]: mater. nauch. konf. Moscow: Nauch. trudy MGK, 2004. Sb. 46. PP. 79–90.

2. *Knight P. H. J.* The Intersection of Improvisation and Composition: A Music Practice in Flux: Diss. Dr. of Musical Arts. Queensland: Griffith University, 2011. 133 p.

3. Jenciklopedicheskij slovar' [Encyclopedic Dictionary] (v 86 tomah [in 86 volumes]). Tom I (1): A – Altaj / Pod redakciej prof. I. E. Andrievskago. Izdateli: F. A. Brokgauz (Lejpcig), I. A. Efron (S.-Peterburg). St. Petersburg: Semenovskaja Tipo-Litografija (I. . Efrona), 1890. 480 p.

4. *Knight P. H. J.* Peter Knight – Allotrope – Solo trumpet, prepared flugel horn, laptop electronics, pedals, amplifier. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kQgP61HavwU (date of application: 10.09.19).

5. *Tarche G*. Ipteravox [Christian Pruvost]. URL: http://www.zoonelibre.com/disques/ipteravox/ (date of application: 10.09.19).

6. *Shanley M.* Kaze: Rafale. Jazz Times. 18.10.2011. URL: https://jazztimes.com/reviews/albums/kaze-rafale/ (date of application: 14.08.19).

7. *Cherry A. K.* Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy. Diss. DMA. Cincinnati: University of Cincinnati, 2009. 315 p.

8. *Oehring H*. Philipp (Foreword W. Forman). Berlin, 2003. URL: http://www.helmutoehring.de/works/solo/Philipp/downloads/Vorwort_Bill_Phillip-Trp.pdf (date of application: 19.08.19).

Муединов Дилявер Меметович
кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой
музыкально-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет
Россия, 295015, Симферополь
d.muedinov@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8449-253X

Muedinov Dilyaver Memetovych
PhD (Art)
Head of the Musical Instrumental Art Chair
Crimea Engineer Pedagogical University
Russia, 295015, Simferopol
d.muedinov@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8449-253X

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

УДК 78 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14017

В. Д. ЗАРИЦКИЙ
Белгородский государственный институт искусств и культуры

ПОНЯТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ЕЕ РАЗВИТИЕ В ПРОЦЕССЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ И ОРКЕСТРОВЫХ ЗАНЯТИЙ

Интенсивное развитие музыкального искусства страны существенно увеличило потребность в квалифицированных, всесторонне развитых музыкантах-исполнителях. Сегодня в России повсеместно ощущается необходимость активного включения и распространения звучания духовно богатой музыки как нравственно-эстетической и мировоззренческой основы общества. В статье тезисно освещены воззрения музыкантов-исполнителей, педагогов, исследователей, таких как Э. Б. Абдуллин и Е. В. Николаева, Г. М. Коган, Л. Т. Файзрахманова, И. Э. Рахимбаева, С. В. Кириллов и др., на суть понятия «исполнительская культура» и его компоненты.

На основе анализа работ вышеуказанных исследователей определены следующие образно-художественные компоненты исполнительской деятельности музыканта: эмоциональная культура исполнения, культура звука (тон, создающий настроение и передающий теплоту, глубину, яркость и содержательность исполнения), высокий уровень музыкального мышления, умение предвосхищать музыкальные образы и воспроизводить их в своем воображении, аналитические способности, помогающие выявить стилистические особенности музыки того или иного композитора, достаточно высокий уровень технического мастерства.

Опираясь на приведенные постулаты, автор статьи устанавливает первостепенные задачи, которые должен решать музыкальный руководитель, чью функцию выполняет педагог специального класса: прививать учащимся общую и исполнительскую культуру, развивать музыкальный слух, формировать исполнительские качества, т. е. способность проникнуться музыкой и общением со слушателем, воплотить музыкальное произведение таким образом, чтобы оно оказало эстетическое и духовное воздействие на слушателя. В статье также определены роль и место коллективного (оркестрового) музицирования, а также педагогической работы в специальном классе, ее воздействие на процесс формирования исполнительской культуры.

Ключевые слова: исполнительская культура, стиль, художественный вкус, восприятие, интерпретация произведения.

Для цитирования: Зарицкий В. Д. Понятие исполнительской культуры и ее развитие в процессе индивидуальных и оркестровых занятий // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 118–124.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14017

V. ZARITSKIY
Belgorod State Institute of Arts and Culture

THE CONCEPT OF PERFORMING CULTURE AND ITS DEVELOPMENT IN THE PROCESS OF INDIVIDUAL AND ORCHESTRA LESSONS

A great development of the country's musical art has significantly increased the need for qualified, thoroughly advanced musicians. In today's Russia, there is a universal need for the popularization of intellectually wealth music as a moral, aesthetic, and worldview basis of the society. The author of

the article studies the "performing culture" concept together with its components through the opinions of music performers, teachers, researchers such as E. Abdullin and E. Nikolaeva, G. Kogan, L. Fayzrakhmanova, I. Rakhimbaeva, S. Kirillov and others.

After analysing the aforesaid researchers' works, the author determines the following image and artistic components of a musician's performing art: emotional performing culture, sound culture as a tone making mood and conveying warmth, depth, brightness, and richness of the performance, a high level of musical thinking, the ability to anticipate musical images and reproduce them in the musician's imagination, analytical abilities which help identify stylistic features of a composer's works, a rather high level of technical skills.

Based on these postulates, the author determines primary tasks which should be solved by the tutor being the Major teacher as well. These tasks are as follows: to cultivate the students' general and performing culture, to develop their ear for music, to form performing qualities, i.e. the ability to be imbued with music and communication with the listener, to embody a musical work in such a way that it has an aesthetic and spiritual impact on the listener. The author of the article also determines the role and place of different aspects such as collective (orchestral) music playing, pedagogical work in the Major class and its impact on the performing culture development.

Key words: performing culture, style, artistic taste, perception, work interpretation.

For citation: Zaritskiy V. The concept of executive culture and its development in the process of individual and orchestra lessons // South-Russian Musical Anthology. 2019. N 4. PP. 119–124.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14017

«Кем бы ни стал в дальнейшем ребенок – музыкантом или врачом, ученым или рабочим, задача педагога – воспитывать в нем творческое начало, творческое мышление. В индустриальном мире человек инстинктивно хочет творить и этому надо помочь»

К. Орф

Одной из важнейших задач современного российского общества является духовно-нравственное развитие нации, которое осуществляется во многом посредством различных видов искусства. Музыкальное искусство, по мнению большинства исследователей, является достаточно сложным многофункциональным феноменом, который обладает высоким духовным потенциалом, способным мощно воздействовать на становление внутреннего мира личности, ее духовно-нравственных и эстетических качеств [1].

Интенсивное развитие музыкального искусства страны существенно увеличило потребность в квалифицированных, всесторонне развитых музыкантах-исполнителях. Сегодня в России повсеместно ощущается необходимость активного включения и распространения звучания духовно богатой музыки как нравственно-эстетической и мировоззренческой основы общества.

Несомненно, одним из востребованных средств эмоционального воодушевления человека является духовая музыка. К сожалению, в России еще недостаточно распространены музыкальные коллективы (как профессиональные, так и любительские), исполняющие академическую и легкую классическую музыку. Тем не менее, сегодня возросла общественная потребность в количестве профессиональных музыкантов (оркестрантов) и качестве их профессиональной подготовки.

В практике образовательной деятельности музыкальному руководителю отводится главная роль. В любом процессе такого рода субъектом и объектом являются педагог и учащийся. В рамках учебных занятий и на репетициях педагог демонстрирует свою творческую состоятельность, развивает исполнительскую культуру учащихся. Тем самым, для ученика, с одной стороны, повышается эстетическая ценность произведения, углубляется его содержание, а с другой – создается собственная исполнительская трактовка, в ходе которой он овладевает образно-художественными компонентами исполнительства. Подобным образом формируется исполнительская культура, понятие которой многогранно освещено в соответствующих литературных источниках. Рассмотрим воззрения авторов на данное явление.

По мнению Э. Б. Абдуллина и Е. В. Николаевой, понятие «исполнительская культура» имеет следующие составляющие:

- наличие способностей к различным видам музыкально-исполнительской деятельности, проявление к ней интереса;
- наличие необходимых знаний в области музыкально-исполнительского искусства, а также достаточного уровня умений и навыков исполнительской деятельности, что позволяет воспроизводить произведения музыкального искусства в соответствии с их жанрово-стилистическими и образно-интонационными особенностями;
- наличие собственного представления об исполнительской интерпретации музыкальных произведений, красоте звучания;
- творческое отношение к музыкально-исполнительской деятельности;
- наличие собственных оценочных суждений в рамках анализа качества исполнения музыкальных произведений [2].

Значимость овладения образно-художественными компонентами мастерства в рамках исполнительской культуры подчеркивалась Г. М. Коганом, который утверждал, что именно культура восприятия лежит в основе всякой культуры [3].

Л. Т. Файзрахманова отмечает, что «в исполнительской культуре музыканта (солиста и оркестранта) сочетаются теоретические знания, исполнительские умения и навыки, проявляются художественный вкус, интеллектуальная и эмоциональная воспитанность, реализуется его креативный потенциал» [цит. по: 4, с. 5].

Исследователь И. Э. Рахимбаева рассматривает понятие «исполнительская культура» как «совокупность комплекса знаний в области различных видов репертуара (оркестрового, инструментального, вокально-хорового), формы, стиля, особенностей метроритма и гармонического языка, образно-эмоционального строя музыки, исполнительских умений и навыков в сочетании с опытом публичных выступлений» [цит. по: 5, с. 114].

С. В. Кириллов [8], в свою очередь, отмечает, что развитию способности к художественной исполнительской интерпретации музыкальных произведений содействует музыкальное мышление, важнейшим компонентом которого является образность. Автор указывает на то, что художественный образ представляет собой сочетание художественного смысла с материальным, чувственным, образным воплощением. Однако при этом автор уточняет, что «сложность передачи художественного образа связана, прежде всего, с поиском “золотой середины” между авторским замыслом и исполнительским видением музыканта» [6, с. 1068].

По мнению М. К. Мамардашвили, восприятие слушателями музыкального текста обусловлено степенью понимания его интерпретации музыкантом [7]. А. Б. Гольденвейзер считал, что одной из наиболее сложных задач в исполнительской деятельности является воспитание чувства стиля [3]. По мнению Д. А. Дятлова, стиль как художественный компонент исполнительской деятельности музыканта представляет собой творческий подход автора, его индивидуальную манеру восприятия и воспроизведения музыки [8].

По определению В. Н. Ражникова, «создание музыкального исполнительского образа является важным компонентом исполнительской культуры музыканта» [цит. по: 5, с. 44]. Л. И. Ямпольский отмечает, что «важное место занимает воспитание культуры звука, которая создает свой стиль исполнения и яркость звуковых красок, а в процессе занятий приобретается сочность, …начинают применяться звуковые нюансы, акцентировки и фразировки. Это позволяет исполнителю постепенно при помощи педагога стать художником своего исполнения» [9, с. 18].

Такое понятие, как «культура звука», всегда волновало и до сих пор волнует многих российских и зарубежных исследователей. Исходя из анализа литературы в области музыкальной педагогики и теории исполнительства, мы можем говорить о том, что проблема формирования культуры звука у инструментальных исполнителей на сегодняшний день разработана недостаточно, а профессиональное звучание инструмента интерпретируется музыкантами поразному. По мнению исследователя Б. А. Дикова, «…эталонная красота звучания обусловлена эмоциональным, осмысленным и выразительным исполнением, без чего невозможно раскрытие образного строя музыкального произведения, а качество извлечения звука во многом зависит от уровня развития духовно-эстетических и интеллектуальных качеств исполнителя» [10, с. 116]. «Тонкость музыкально-слуховых ощущений обусловливает более глубокое чувствование и понимание музыки, что, в свою очередь, ведет к более выразительному и высококачественному воспроизведению ее на инструменте» [там же, с. 117].

В одном из своих исследований И. Ф. Пушечников пишет, что «…музыкальный звук, являющийся средством музыкальной выразительности, имеет в своей основе взаимосвязанный

комплекс компонентов, а именно: атака звука, прекращение звука, интонация, сила звучания, агогика, исполнительские приемы и выразительные возможности и т. д.» [11, с. 101]. По его мнению, все компоненты имеют тесную взаимосвязь, и их рассмотрение по-отдельности может носить лишь условный характер, а плохое качество или отсутствие одного из них в процессе исполнения может привести к антихудожественному звучанию.

При обучении игре на музыкальном инструменте каждый педагог ставит перед собой различные задачи: одни направлены на совершенствование техники учащегося и его общей музыкальной подготовки, а другие концентрируют внимание на осмысленном музыкальном исполнении. Современная отечественная школа духового исполнительства сочетает в себе всестороннее развитие музыканта-исполнителя: высокопрофессиональное техническое мастерство и раскрытие художественного образа посредством музыкальности ученика. По словам Г. Г. Нейгауза, исполнительская культуры содержит в себе следующие компоненты: эрудиция, знания в области поэзии, художественной литературы, живописи и т. д. [цит. по: 3, с. 45].

На основе вышеизложенных представлений исполнителей, педагогов, исследователей представляется возможным определить нижеследующие образно-художественные компоненты исполнительской деятельности музыканта:

- эмоциональная культура исполнения;
- культура звука (тон, создающий настроение и передающий теплоту, глубину, яркость и содержательность исполнения);
- высокий уровень музыкального мышления;
- умение понимать и воспроизводить музыкальные образы;
- наличие аналитических способностей, помогающих выявить стилистические особенности композитора;
- достаточно высокий уровень исполнительского мастерства.

Опираясь на данные постулаты, можно определить первостепенные задачи, которые должен решать музыкальный руководитель, чью функцию выполняет педагог специального класса:

- привить учащимся общую и исполнительскую культуру;
- воспитать музыкальный слух;
- сформировать исполнительские качества, такие как способность проникнуться музыкой и общением со слушателем, воплотить музыкальное произведение таким образом, чтобы оно оказало эстетическое и духовное воздействие на слушателя.

Следовательно, воздействуя на молодого музыканта, педагог развивает не только музыкальные и творческие способности исполнителя (восприятие, художественно-образное мышление, воображение), но и его индивидуально-личностные качества (способность отразить эмоциональность содержания и художественный образ произведения), что позволяет целостно воспринимать ритм, динамику (громкостную, ритмическую и т. д.), способы звукоизвлечения и звуковедения, манеру произнесения музыкального текста, фразировку, форму произведения. Немаловажными в овладении исполнительской культурой являются и слуховые представления о звучании произведения как в целом, так и отдельных его фрагментов.

В рамках педагогических функций роль педагога определяется как воспитательная, образовательная и психологическая. Сущность данной группы функций (как одного из приемов воспитания исполнителя) заключается в реализации конкретного музыкального текста. В своей деятельности наставник занимается также организационной работой и психологической подготовкой к концертному выступлению учащихся, посредством которой осуществляется передача собственного художественного и артистического опыта на основе совместных действий музыкантов [3]. Подобная работа протекает в разных формах, и важнейшей из них является совместное исполнение.

Так, к примеру, начиная с XX в. и по настоящее время в музыкальной практике зарубежных стран получило широкое распространение детско-юношеское оркестровое музицирование, которое существует как в музыкальных, так и в общеобразовательных учреждениях и занимает ведущее место в жизни общества.

Многие методисты, теоретики и практики музыкального исполнительства утверждают, что именно детско-юношеские оркестровые коллективы начинающих музыкантов, функционирующие на постоянной основе в режиме работы средних учебно-профессиональных учреждений (музыкальных училищ, колледжей), являются эффективным средством распространения как профессионального, так и любительского оркестрового музицирования. Более того, как показывают многолетние наблюдения автора, именно наличие духового оркестра в музыкальной школе служит центром притяжения учащихся соответствующего отделения и способствует стабильности учебного процесса, предотвращая те-

кучесть обучающихся, поскольку у них возникает определенный круг общения, интересов и т. д.

Огромную роль в воспитании оркестрового коллектива играет личность руководителя. Он – педагог и воспитатель. Каждый руководитель должен стремиться к формированию всесторонне развитого молодого исполнителя. Черты характера наставника, его манера поведения, даже внешний вид – все имеет непосредственное значение в воспитательной работе. Руководителю оркестра необходимо обладать особыми чертами характера: высокими гражданскими качествами, дающими ему моральное право и внутреннюю силу влиять на мировоззрение учащихся, вести их за собой, помочь в правильном формировании их идеалов и стремлений, интересов и склонностей, чувств и характера личности.

Владение основами педагогического мастерства, развитие и совершенствование в себе способностей организатора и педагога, компетентность в своей деятельности музыканта-исполнителя и дирижера, постоянное совершенствование своего профессионального мастерства – вот наиважнейшие качества, присущие руководителю учебного оркестрового и (или) ансамблевого коллектива. Опираясь на свой опыт, педагог не должен рассчитывать на самопроизвольное воспитание детско-юношеского оркестрового коллектива. Необходимо донести до обучающихся мысль о том, что коллективное музицирование способствует воспитанию музыканта-исполнителя и помогает ему занять позицию активного гражданина своей страны. Совместное музицирование и активное взаимообогащение должны приносить радость исполнителю, а положительно-приподнятый эмоциональный настрой на репетиции и особенно концерте создает предпосылки для более эффективного педагогического воздействия.

В различных формах оркестрового музицирования содержится гармоническая основа, ритмическая пульсация, регистровые и тембровые составляющие, «скрытые» мелодические подголоски, полифонические проведения и т. д. «Метроритмическая основа музыкального движения осуществляет порядок, дисциплину, организованность процесса» [12, с. 44–46]. Единство средств музыкального исполнительства достигается благодаря сочетанию многих факторов, а именно: выразительность регистра, тембровые модуляции, динамика звука, артикуляция, которые в целом содействуют правильной передаче главной мысли у солирующего голоса или инструмента.

Таким образом, педагог является наставником, ответственным за воспитание учащегося и перспективы его творческого роста. Следовательно, такой воспитатель должен быть сам всесторонне развит: на высоком уровне владеть исполнительской техникой, иметь широкий кругозор, а также выработать необходимые педагогические приемы, так как он воздействует на музыкальный вкус учащегося, способствует выработке навыков в решении художественных задач, образно-художественных компонентов исполнительской деятельности. «Преподаватель – это помощник, педагог, наставник» [там же].

Рассматривая функции педагога-инструменталиста, можно сделать вывод о том, что он является первым помощником, правой рукой музыкального руководителя коллектива – дирижера, и большая доля ответственности за воспитание музыканта лежит именно на нем. От опыта и качества работы в специальном классе зависят перспективы творческого роста учащегося. В обязанность педагога входит разучивание партии с учениками, оказание им помощи в умении понять характер музыкального образа. Несомненно, художественные компоненты исполнительской деятельности направлены на реализацию интерпретации, а педагогические ориентированы на воспитание, обучение в процессе творческой деятельности, а также сопровождения и психологической поддержки субъект/объектных отношений.

В рамках взаимодействия субъекта и объекта отношений происходят нижеследующие процессы:

- психологическое сопровождение учащихся с целью поддержки любых инициатив в области коллективного музыкального творчества и образования;
- взаимодействие с учащимися в плане организации и реализации на сцене музыкального произведения, исходя из образовательных задач.

Преподаватель в условиях сольных или оркестровых занятий передает учащимся свой исполнительский опыт посредством психологического, аудио- и визуального контакта, и этот опыт получить другими способами невозможно, так как данный процесс базируется на тончайших нюансах совместных действий и ощущений, как педагога, так и молодых исполнителей.

Таким образом, исходя из вышеизложенного, можно сделать следующие выводы:

1) многообразие приемов развития образно-художественных компонентов в исполнительской деятельности учащегося складывается в ходе непосредственного взаимодействия с пре-

подавателем и другими исполнителями коллектива;

2) одной из ведущих функций педагога, лежащих в основе художественных и педагогических функций, является «сопровождение» как способ жизнедеятельности молодого исполнителя в условиях художественно-педагогического процесса, и данная функция реализуется посредством психологической, эмоциональной и организационной поддержки обучающихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зарицкий В., Полонский А.* Духовая музыка и общественная повестка дня в российских специализированных музыкальных изданиях. Белгород: ИПК БГИИК, 2013. 245 с.

2. *Абдуллин Э.* Теория музыкального образования: Учебник для студентов высш. пед. учебн. заведений. М.: Академия, 2004. 336 с.

3. *Валеева Ф.* Музыкальное произведение и исполнение // Вопросы фортепианного исполнительства и педагогики: сборник научных трудов; под ред. Ф. Х. Валеевой, Т. Г. Симбиревского. Волгоград: Перемена, 2005. С. 5–20.

4. *Комурджи Р.* Проблема исполнительской интерпретации музыкальных произведений. Волгоград: Перемена, 2017. 123 с.

5. Надырова Д. Работа над художественным образом музыкального произведения: Учебное пособие для студентов муз. специальностей вузов и колледжей. Казань, 2013. 243 с.

6. *Кириллов С.* Особенности формирования художественного образа в аспекте интерпретации музыкального произведения // Известия Самарского научного центра РАН. 2009. Т. 11. № 4. С. 1068–1072.

7. *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. 2-е изд. изм. и доп. / Сост. и общ. ред. Ю. П. Сенокосова. М.: Просвещение, 1992. 615 с.

8. *Дятлов Д.* Стиль как проблемное поле музыкальной интерпретации // Известия Самарского научного центра РАН. 2011. Т. 13, № 2. С. 210–214.

9. *Ямпольский А.* К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей. М.: Музыка, 1984. 118 с.

10. *Диков Б.* Методика обучения игре на кларнете. [Учеб. пособие для муз. вузов]. М.: Музыка, 1983. 192 с.

11. *Пушечников И.* Искусство игры на гобое. СПб.: Композитор, 2005. 312 с.

12. *Жукова Т.* Система анализа в работе над музыкальным произведением. М.: Музыка, 2008. 127 с.

REFERENCES

1. *Zarickij V., Polonskij A.* Duhovaja muzyka i obshhestvennaja povestka dnja v rossijskih specializirovannyh muzykal'nyh izdanijah [Brass music and the public agenda in Russian specialized music publications]. Belgorod: IPK BGIIK, 2013. 245 p.

2. *Abdullin Je.* Teorija muzykal'nogo obrazovanija [Theory of Music Education]: Uchebnik dlja studentov vyssh. ped. uchebn. zavedenij. Moscow: Akademija, 2004. 336 p.

3. *Valeeva F.* Muzykal'noe proizvedenie i ispolnenie [Musical composition and performance] // Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva i pedagogiki [Questions of piano performance and pedagogy]: sbornik nauchnyh trudov pod red. F. H. Valeevoj, T. G. Simbirevskogo. Volgograd: Peremena, 2005. PP. 5–20.

4. *Komurdzhi R.* Problema ispolnitel'skoj interpretacii muzykal'nyh proizvedenij [The Problem of Performing Interpretation of Musical Works]. Volgograd: Peremena, 2017. 123 p.

5. *Nadyrova D.* Rabota nad hudozhestvennym obrazom muzykal'nogo proizvedenija [Work on the artistic image of a musical work]: Uchebnoe posobie dlja studentov muz. special'nostej vuzov i kolledzhej. Kazan', 2013. 243 p.

6. *Kirillov S.* Osobennosti formirovanija hudozhestvennogo obraza v aspekte interpretacii muzykal'nogo proizvedenija [Features of the formation of an artistic image in the aspect of interpretation of a musical work] // Izvestija Samarskogo nauchnogo centra RAN [Bulletin of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]. 2009. T. 11. № 4. PP. 1068–1072.

7. *Mamardashvili M.* Kak ja ponimaju filosofiju [As I understand the philosophy]. 2-e izd. izm. i dop. / Sost. i obshh. red. Ju. P. Senokosova. M.: Prosveshhenie, 1992. 615 p.

8. *Djatlov D.* Stil' kak problemnoe pole muzykal'noj interpretacii [Style as a problematic field of musical interpretation] // Izvestija Samarskogo nauchnogo centra RAN [Bulletin of the

Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]. 2011. T. 13. № 2. PP. 210–214.

9. *Jampol'skij A*. K voprosu o vospitanii kul'tury zvuka u skripachej [On the issue of fostering a sound culture among violinists]. Moscow: Muzyka, 1984. 118 p.

10. *Dikov B*. Metodika obuchenija igre na klarnete [Clarinet Learning Technique]. [Ucheb. posobie dlia muz. vuzov]. Moscow: Muzyka, 1983. 192 p.

11. *Pushechnikov I*. Iskusstvo igry na goboe [Oboe art]. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 312 p.

12. *Zhukova T*. Sistema analiza v rabote nad muzykal'nym proizvedeniem [Musical analysis system]. Moscow: Muzyka, 2008. 127 p.

Зарицкий Владимир Денисович
Заслуженный артист РФ,
профессор кафедры оркестровых инструментов
Факультета исполнительского искусства
Белгородский государственный институт искусств и культуры
308033, Россия, г. Белгород
zaritskiy46@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0365-7433

Vladimir D. Zaritskiy
Honored artist of Russia
Professor at the department of orchestral instruments
Faculty of Performing Art
Belgorod state Institute of Art and Culture
308033, Russia, Belgorod
zaritskiy46@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0365-7433