ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

16+

2021'1 (42)

В НОМЕРЕ:

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

Подписной индекс 79315 в Объединенном каталоге «Пресса России»

Оформить подписку можно в любом почтовом отделении России

Цена свободная

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, доктор искусствоведения, доцент
Ответственный секретарь, технический редактор –
Наянова Влада Евгеньевна
Редактор-корректор – Кравцова Татьяна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент
Редактор-переводчик – Дуда Наталья Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент
Переводчик – Шорникова Александра Владимировна

Члены редакционной коллегии:
И. П. Дабаева, д-р иск., проф. (Россия)
В. Н. Дёмина, д-р иск., доц. (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)
В. О. Пигулевский, д-р фил., 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 (Musicology), проф. (Великобритания)
Н. Ганул, канд. иск., доц. (Беларусь)
В. Гуменная, канд. иск., проф. (Колумбия)
М. Джулиани, PhD (Musicology), проф. (Италия)
Е. Мироненко, д-р иск., проф. (Молдова)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
Н. Шиманский, д-р иск., проф. (Беларусь)
Дж. Сэмсон, PhD (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, к. 103; e-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 24.02.2021. Дата выхода 30.03.2021.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 15,9. Тираж 100.
Отпечатано в типографии ИП Зубков О. П., г. Ростов-на-Дону, ул. Лучевая, 12

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

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

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2021'1 (42)

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, Dr. Sci (Art)
Technical Editor – Vlada Nayanova
Proofreader Editor – Tatiana Kravtsova, PhD (Philology)
Editor and Translator – Natalya Duda, PhD (Art)
Translator – Alexandra Shornikova

Members of the Editorial Board:
Dr. Irina Dabayeva (Russia)
Dr. Vera Demina (Russia)
Dr. Andrey Denisov (Russia)
Dr. Elena Kiseeva (Russia)
Dr. Tatyana Naumenko (Russia)
Dr. Victor Pigulevskiy (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:

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES COMPOSERS' CREATIVITY

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

MUSIC EDUCATION

PERFORMING ART

PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Subscription number in the Unified Catalogue «Russian Press» 79315

The subscription is available at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

Смагина Е. Русская опера первой половины XIX века
в контексте художественных увлечений времени.....5
Smagina E. Russian opera of the first half of the 19th century
in the context of artistic flames of the time

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

Саржант А. Об оркестровом воплощении диалогической музыкальной
драматургии в симфонических произведениях Г. Дмитриева.....11
Sarzhant A. About the orchestral embodiment of dialogic musical drama
in the symphonic works by G. Dmitriev

Серов Ю. «Ленинградская» симфония Бориса Тищенко.....18
Serov Yu. "Leningrad" symphony by Boris Tishchenko

Лаврова С. Лиминальные пространства как метафизика бесконечности:
«Sieben Klangräume» Георга Фридриха Хааса.....25
Lavrova S. Liminal spaces as a metaphysics of infinity:
"Sieben Klangräume" by Georg Friedrich Haas

Юнусова В. Видеоряд в мультимедийных проектах Тань Дуня.....33
Yunusova V. Video in multimedia projects by Tan Dun

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Егорова М. Стихира-осмогласник св. Александру Невскому:
музыкальная форма в контексте средневековой интермедиальности.....42
Egorova M. Sticheron Octoechos for St. Alexander Nevsky:
musical form in the context of medieval intermediality

Бекетова Н. Глинка – Мусоргский: гармония и кризис русского исторического бытия.....55
Beketova N. Glinka – Mussorgsky: the harmony and crisis of the Russian historical state-of-the-art

Лобзакова Е., Порубина М. Фортепианные циклы Эрика Сати 1912–1915 годов:
музыкальные опусы или критические памфлеты?.....63
Lobzakova E., Porubina M. Eric Satie's piano cycles of 1912–1915:
musical opuses or critical pamphlets?

Блеклова М. Фортепианное творчество Алемдара Караманова: начало пути.....70
Bleklova M. The piano work by Alemdar Karamanov: A beginning of his way

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Байбикова Г. Психолого-педагогические аспекты развития аналитических способностей музыканта-исполнителя.....79
Baybikova G. Psychological and educational aspects in the development of the musician-performer's analytical abilities

Кравцова Т. Проблемы перевода англоязычных музыковедческих текстов на русский язык.....86
Kravtsova T. Problems of interpreting English-speaking studies on musicology in the Russian language

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Кемова К. Неизвестные страницы фортепианного дуэтного репертуара: сонаты Франца Зейдельмана.....95
Kemova K. Unknown piano duet repertoire: The sonatas by Franz Seydelmann

Хрулева И. Практика обучения орнаментике в трактате «Метод пения...» Парижской консерватории.....104
Khruleva I. The teaching practice of ornamentation in the treatise "A Singing Method…" of Paris Conservatoire

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ
PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE

Krylova A. The cultural and historical significance of folkloric forms of sound advertising.....113
Крылова А. Культурная и историческая значимость фольклорных форм звуковой рекламы

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Шадрина А. Деятельность К. Пигрова в качестве регента: неизвестные страницы биографии.....121
Shadrina A. K. Pigrov's work as a precentor: Unknown biography pages

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

УДК 781.5:782.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_01_05

Е. В. СМАГИНА
Волгоградский государственный институт искусств и культуры

РУССКАЯ ОПЕРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УВЛЕЧЕНИЙ ВРЕМЕНИ

Настоящая статья посвящена малоизученному наследию русской оперы первой половины XIX века. Автором указаны благоприятные историко-культурные обстоятельства, при которых происходило формирование оперного массива, а также его масштаб и влияние классических и аклассических тенденций на жанрово-стилевые искания оперы. Отмечена многочисленность композиторских персоналий, среди которых, наряду с широко известными, встречаются и забытые сегодня имена. Поэтому в научный аппарат статьи включены публикации, посвященные практически неизвестным в музыкознании оперным произведениям Д. Шелехова, Д. Струйского, А. Сапиенцы-младшего, Ф. Шольца. Развитие русской оперы анализируется с учетом своеобразия культурной жизни общества в период правления Александра I и Николая I. Автором выявлен феномен «страсти к музыке и театру», отразивший центральный вектор художественных увлечений русского общества того времени – от аристократии до самых демократических его слоев. В этой связи в статье приведены показательные суждения В. Г. Белинского и Н. В. Гоголя. В качестве фактора, благоприятствовавшего развитию оперы, отмечена роль театральной политики Александра I и Николая I, видевших в театре действенный инструмент управления общественным сознанием. Автор статьи подчеркивает значение театральных реформ императорского двора, среди которых: укрепление материальной базы российской театральной системы, стабильность финансирования и насыщенная репертуарная жизнь императорских театров. Впервые отмечено влияние на оперу традиций русской салонной культуры и феномена общественной самоорганизации, преломлением которых видится коллективный характер создания целого ряда опер первой половины XIX века (к примеру, либретто «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, «Вадима» А. Н. Верстовского, «Цыган» М. Ю. Виельгорского).

Ключевые слова: «страсть к музыке и театру», М. И. Глинка, композиторы «второго ряда», императорские театры, салон.

Для цитирования: Смагина Е. В. Русская опера первой половины XIX века в контексте художественных увлечений времени // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 5–10. DOI: 10.52469/20764766_2021_01_05

E. SMAGINA
Volgograd State Institute of Arts and Culture

RUSSIAN OPERA OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY IN THE CONTEXT OF ARTISTIC FLAMES OF THE TIME

This article is devoted to the under-examined heritage of Russian opera of the first half of the 19th century, the formation of which took place in a favorable historical and cultural context. The author points out the multitude of operas, the influence of classical and aclassical tendencies on their genre and style, as well as the numerosity of composers, among which, along with the well-known ones, there are also names that are forgotten today. Therefore, the academic apparatus of the article includes publica-

tions devoted to the operatic works of D. Shelekhov, D. Struisky, A. Sapienza Jr., F. Scholz, which are practically unknown in nowadays musicology. The process development of Russian opera is analyzed considering the specificities of the cultural life of the Alexander's and Nicholas's reign time. The author identifies the phenomenon of "passion for music and theater", which reflects the central vector of artistic interests of society: from aristocracy to the most democratic classes. In this regard, the article presents the illustrative judgments of V. G. Belinsky and N. V. Gogol. One of the major factors that favored the development of opera is the role of the theater policy of Alexander I and Nicholas I, who saw the theater as an effective tool for managing public consciousness. The importance of the theater reforms of the imperial court, the strengthening of the material base of the Russian theater system, the stability of funding and rich repertoire of the imperial theaters are emphasized. The influence of Russian salon culture traditions and of the phenomenon of social self-organization on the opera can be seen in the collective nature of the creation of a number of Russian operas of the first half of the 19th century: the libretto of "Life for the Tsar", "Ruslan and Lyudmila" by M. I. Glinka; "Vadim" by A. N. Verstovsky, "The Gypsy" by M. Yu. Vielgorsky.

Key words: "passion for music and theater", M. Glinka, composers of the "second row", imperial theaters, salon.

For citation: Smagina E. Russian opera of the fisrt half of the 19th century in the context of artistic life of the time // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 5–10.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_05

Первая половина XIX века – особый, переломный период в истории русской оперы, во многом определивший пути ее дальнейшего развития. Традиционно он разделяется на два этапа: предклассический, доглинкинский (первая треть столетия) и глинкинское время – начало эпохи национальной оперной классики, отмеченное появлением «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы», первых ее классических образцов.

Достижения оперного театра рассматриваемого периода до сих пор недостаточно изучены, но их анализ показывает, что процессы формирования самого оперного театра, становление его жанровой системы и стилевые искания отличаются неравномерностью, сложностью, разнонаправленностью векторов.

С одной стороны, указанные процессы протекали под знаком «гармонизирующих» тенденций, устремленных к полюсу классичности. Это проявилось, прежде всего, в кристаллизации ведущих жанровых моделей оперы, стабилизации ее форм и принципов драматургии на платформе симфонизации. В своих творениях М. И. Глинка привел «архитектуру» избранных им оперных жанров (жанрово-композиционные начала) и их внутреннее «пластическое» богатство (музыкальную драматургию и стилистику) к совершенным параметрам, высшей гармонии и органичности синтезируемых компонентов.

С другой стороны, в развитии русской оперы данного периода наблюдаются выраженная экспериментальность, незакрепленность жанрово-стилевых параметров, некая условность атрибуции жанра, что характеризует действие аклассических тенденций[1]. В этой связи показательно мнение М. Н. Лобановой, считающей, что подобные эпохи характеризует «вызревание в остроэкспериментальных (художественных. – Е. С.) формах сложных синтезов» [2, с. 42].

Невозможно не обратить внимания на масштаб наследия русской оперы полувекового периода. Действительно, оперный массив, представленный десятками опусов, включая так называемые гибридные жанры[2], весьма внушителен[3]. Кроме того, примечательна многочис-

[1] В качестве отдельных иллюстраций к отмеченным чертам приведем следующие примеры: К. Кавос – Ф. Антонолини «Жар-птица, или Приключения царевича Левсила» (1822) – «русская опера»; А. Н. Титов «Девичник, или Филаткина свадьба» (1805) и «Мужество киевлянина, или Вот каковы русские» (1817) – комические; Ф. Шольц «Волшебная роза» (1821) – героико-комическая; Ш. Катель – К. Кавос «Светлана, или Сто лет в один день» (1822) – волшебная опера-баллада; А. Н. Верстовский «Аскольдова могила» (1835) и А. Ф. Львов «Ундина» (1848) – романтические. Более подробно указанная тенденция освещена в публикации [1].

[2] Определение «гибридные» жанры, принадлежащее Ю. В. Келдышу [3, с. 36], охватывает значительное количество музыкально-сценических жанров, широко распространенных на русской сцене первой половины XIX века. Среди них выделим, в частности, оперу-водевиль, оперу-дивертисмент, комедию-водевиль.

[3] Хронограф русского музыкального театра первой половины XIX века, включающий сведения об оперных постановках, представлен в Хронологических

ленность композиторских фигур, вовлеченных в процесс его формирования. Наряду с именами М. И. Глинки, А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, А. Н. Титова, С. И. Давыдова, круг композиторов включает и малоизвестные, подчас забытые имена музыкантов «второго ряда». Среди них, в частности, Д. А. Шелехов, Ю. К. Арнольд, М. И. Бернард, «российские» итальянцы и немцы (к примеру, А. Сапиенца-младший и Ф. Антонолини, Ф. Шольц и Л. Маурер). В этой связи вспомним известное выражение Г. Лароша: «Что такое Верстовский, Алябьев, Львов, Даргомыжский, как не несколько дворян, занимавшихся музыкой?» [6, с. 173]. Действительно, в истории русской оперы оставили свой след и другие представители дворянских, нередко очень родовитых семейств, в частности Д. Ю. Струйский и Ф. М. Толстой, З. А. Волконская (урожденная княжна Белосельская), Мих. Ю. Виельгорский, В. Н. Кашперов[4].

Отмеченные выше интенсивность характерных для того времени оперных исканий и неугасающий на протяжении полувека интерес к данному жанру как его создателей (музыкантов, литераторов-либреттистов – преимущественно любителей, нередко даже не «второго ряда»), так и публики (столичной и провинциальной) являются отражением совершенно особого уклада русской культурной жизни первой половины XIX века.

Как показало изучение самых разнообразных источников (художественной литературы, мемуаристики, эпистолярного наследия, литературной, музыкальной и театральной критики, репертуара драматического и музыкального театра), одной из ведущих черт культурной жизни России в обозначенный период явилась, по нашему мнению, «страсть к музыке и театру». Данный феномен, практически не изученный в искусствознании, получил свое определение по названию популярной на русской сцене начала XIX века комедии неизвестного автора (1808) [11, с. 122] и стал своего рода девизом того времени. «Страсть к музыке и театру» завладевает умами и сердцами представителей самых разных слоев и прослоек русского общества в александровский и николаевский периоды отечественной истории – от аристократических до самых демократических. В этой связи показательно суждение В. Г. Белинского – знатока и «летописца» русского театра 1830–1840-х годов. В статье о московских театрах 1838 года он пишет: «В России любят театр, любят страстно. Заезжая труппа актеров, один приезжий столичный актер может пробудить сильное движение и в умах, и в сердцах, и в карманах губернского или уездного города. Театр имеет для нашего общества какую-то непобедимую, фантастическую прелесть» [12, с. 175]. Столь же примечательны наблюдения Н. В. Гоголя о меломании, охватившей в середине 1830-х годов Петербург. В своих «Петербургских записках», упоминая наиболее «востребованные» публикой оперы М. И. Глинки, Дж. Мейербера, В. Беллини, Ф. Обера и Дж. Россини, он констатирует: «…меломания более и более распространяется. Люди <…>, которых никто не подозревал в музыкальном образе мыслей, сидят неотлучно в “Жизни за царя”, “Роберте”, “Норме”, “Фенелле” и “Семирамиде”» [13, с. 174].

Отметим также, что развитие русской оперы в указанный период происходило в контексте особого отношения императорского двора к театральному искусству, что имело в целом позитивное значение. Театр в единстве главных своих ипостасей (драмы, оперы, балета) мыслился Александром I и Николаем I, продолжавшими театральную политику и линию покровительства сцене своей державной предшественницы Екатерины II, как важнейший фактор государственной культурной политики, действенный инструмент воспитания общественных нравов и объединения общества в русле концепций официальной идеологии. В этой связи вспоминаются возведение и реконструкция императорских театров в обеих российских столицах, осуществленные на средства казны (Малый и Большой театры в Москве; Александринский и Михайловский театры, перестройка Большого императорского театра в Санкт-Петербурге), а также внимание императоров к строительству городских театров в провинции[5]. Нельзя не отметить и стабильное финансирование императорских театров, что позволяло обеспечивать их чрезвычайно насыщенную репертуарную жизнь, содержать иностранные и российские труппы, осуществлять роскошные постановки, выплачивать щедрые гонорары приглашенным зарубежным звездам театральной сцены.

Следует также учесть и личный интерес обоих монархов к театральному искусству, последовательное приглашение известнейших артистов европейской оперной, балетной и драматической сцены на придворную службу[6], патрониро-

таблицах, составленных Т. В. Корженьянц [4; 5].

[4] Русское оперное наследие рассматривается автором в ряде публикаций, отдельные из которых посвящены изучению малоизвестных, забытых и считавшихся утраченными оперных произведений затронутого периода [7; 8; 9; 10].

[5] Так, известно, что Александр I выделил средства государственной казны для строительства театра в Одессе, а Николай I лично выбирал место для сооружения городского театра в Нижнем Новгороде.

[6] К примеру, главными событиями театрально-

вание, оказываемое правителями целому ряду ведущих актеров императорской драматической и музыкальной сцены[7]. В годы правления Николая I русские императорские театры становятся для европейских артистов своего рода театрально-концертной Меккой: многие из признанных знаменитостей стремятся в Россию, манящую высокими гонорарами, шансом выступать в роскошных столичных театрах и значительными профессиональными возможностями оперной, балетной и драматической императорских трупп. Думается, что немаловажную роль в притягательности русской сцены сыграл также фактор высокого статуса Артиста, сформировавшийся в царившей в русском обществе атмосфере увлечения музыкой и театром. В мемуарах александровского и николаевского времени, буквально пронизанных музыкально-театральными сюжетами, остались многочисленные свидетельства едва ли не «тотального» владычества в общественном сознании «страсти к музыке и театру» (к примеру, баталии поклонников и театральных критиков, развернувшиеся вокруг соперничества Екатерины Семеновой и легендарной французской актрисы мадемуазель Жорж, Василия Каратыгина и Петра Мочалова). Многочисленны и красочные описания премьерных спектаклей, свидетельства того, как поклонники несли на руках кареты с балеринами, упоминания огромных денежных сумм, вырученных от продажи личных вещей кумиров на аукционах или подаренных для осуществления постановки драматического спектакля, а также фантастически щедрых подношений оперным примадоннам, танцовщицам.

Чрезвычайно наглядно феномен «страсти к музыке и театру» «проступает» в тематике постановок, шедших на русской сцене в течение указанного периода[8].

Для развития музыкального и театрального искусства России в первой половине XIX века большое значение имело и проведение обоими императорами (особенно Николаем I) целого ряда реформ в сфере управления театрами. Среди них выделим такие, как учреждение Министерства Императорского Двора (1826), которому подчинялась Дирекция императорских театров, а также официальное и окончательное отделение оперной труппы от драматической (1836). Важным представляется также приглашение знатоков, специалистов театрального дела в руководящий состав Петербургского и Московского отделений указанной Дирекции[9].

В контексте затронутого круга вопросов необходимо подчеркнуть, что александровское и николаевское время отличается распространенностью всех форм и видов театральной деятельности. Широко известна популярность крепостных, домашних, учебных, затем общедоступных театров, действовавших не только в столицах, но и в отдаленных российских губерниях и уездах, а также активное развитие отечественных и зарубежных антреприз, интенсивная гастрольная деятельность, развернувшаяся на русской музыкальной и драматической сцене.

Особую роль в развитии русской оперы анализируемого периода сыграл феномен салонной культуры, широко и подробно освещенный в отечественной научной литературе. Салон и его аналоги – кружок, общество, собрания «по интересам», организуемые видными деятелями культуры, представителями знати (к примеру, «вече-

концертной жизни Петербурга 1840-х годов стали спектакли новой итальянской оперной антрепризы, с 1843 г. работавшей в структуре императорских театров. Ее солистами были европейские «звезды» первой величины: П. Виардо-Гарсиа, Дж. Рубини, А. Тамбурини, затем Дж. Гризи, Э. Фреццолини и Дж. Марио. В этой связи примечательно мнение критика из «Отечественных записок» о том, что «…теперь у нас первая итальянская опера в мире» (цит. по: [14, с. 302]).

[7] Достаточно вспомнить, к примеру, покровительство Николая I премьеру «Александринки» П. А. Каратыгину, драматургу Н. В. Кукольнику, актрисам В. В. и Н. В. Самойловым, внимание к М. И. Глинке в связи с премьерой «Жизни за царя».

[8] Приведем лишь единичные примеры из массы возможных: «Чудаки, или Сумасброды от стихотворства и музыки» (К. Кавос, Ш. Майер, комическая опера, 1809), «Актер на родине, или Прерванная свадьба» (А. А. Шаховской – А. Сапиенца-младший, водевиль, 1820), «Актеры между собой, или Первый дебют актрисы Троепольской» (Н. И. Хмельницкий, Н. В. Всеволожский, А. Н. Верстовский, Л. Маурер, водевиль, 1833), «Примадонна в Кревинкеле, или Ложная Каталани» (А. Бейерле, комическая опера, 1831), «Китайские девицы, или Три рода драматического искусства» (К. Солива, опера-дивертисмент, 1833), «Студент, артист, хорист и аферист» (Ф. А. Кони, шуточная оперетта, 1838), «Первое представление “Мельника, колдуна, обманщика и свата”» (Н. А. Полевой, комедия, 1839), «Дочь дворника, или Страсть к театру» (переводная комедия-водевиль, 1847).

[9] Примечательно, что первым Министром Двора был назначен князь П. М. Волконский – известный театрал, имевший один из самых популярных в то время домашних театров и прослуживший на этом посту свыше четверти века – до 1852 года. В Московской дирекции руководящие посты занимали А. Н. Верстовский, М. Н. Загоскин, балетмейстер-реформатор А. П. Глушковский. Широко известна обширная и плодотворная высокопрофессиональная деятельность К. Кавоса в Санкт-Петербургской дирекции императорских театров.

ра», «четверги», «воскресенья»), – представляли собой явление общественной самоорганизации, чрезвычайно характерное для времени правления Александра I и Николая I. Будучи некими центрами музыкально-художественной жизни своего времени, они нередко становились «колыбелью», творческой лабораторией оперного жанра. Хрестоматийную закрепленность имеют данные об «авторских коллективах», участвовавших в написании обеих глинкинских опер. Как известно, замысел данных произведений возник в «официально»-дружеском кругу петербургского салона В. А. Жуковского, подавшего М. И. Глинке идею создания оперы на «сусанинский сюжет». Помимо самого В. А. Жуковского, автора текста финального гимна «Славься» в честь Святой Руси (в 1830-е годы – воспитателя наследника престола), и барона Е. Ф. Розена, главного либреттиста произведения (в момент работы над оперой – секретаря наследника престола), к числу соавторов либретто «Жизни за царя» принадлежали также Н. В. Кукольник, граф В. А. Соллогуб и князь В. Ф. Одоевский. Либретто глинкинской оперы «Руслан и Людмила», значительная часть которой была создана в дружеской компании, собиравшейся у братьев Кукольников также в Петербурге, писали В. Ф. Ширков, К. А. Бахтурин, Н. В. Кукольник, Н. А. Маркевич и М. А. Гедеонов. Либретто оперы «Вадим» А. Н. Верстовского также сочинялось коллективно – С. П. Шевыревым при участии С. Т. Аксакова, А. А. Шаховского и М. Н. Загоскина. Многосоставным был и коллектив авторов, работавший над либретто оперы Мих. Ю. Виельгорского «Цыгане» во второй половине 1830-х годов и представленный именами А. С. Пушкина, В. А. Соллогуба, В. Ф. Одоевского, П. А. Вяземского, Е. Ф. Розена.

Резюмируя обозначенное выше, выскажем мнение об уникальности историко-культурного контекста периода, в рамках которого возникла исключительно благоприятная для плодотворного развития русской оперы первой половины XIX века общественная среда и духовная аура. Рожденная в атмосфере увлечения музыкой и театром, мощного подъема общественного интереса к музыкальному и драматическому искусству, русская опера, как в классических своих образцах, так и в далеких от них опусах, отразила не только лучшие стороны национального художественного гения, но и его значительный творческий потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Смагина Е. В.* Наследие русской оперы первой половины XIX века: современный взгляд // Музыковедение, 2013. № 11. С. 16–22.

2. *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М.: Советский композитор, 1990. 220 с.

3. *Келдыш Ю. В.* Оперный театр 1800–1825 годов // История русской музыки: в 10 т. Т. 4: 1800–1825. М.: Музыка, 1986. С. 25–61.

4. *Корженьянц Т. В.* Музыкальный театр (1800–1825). Хронологическая таблица // История русской музыки: в 10 т. Т. 4: 1800–1825. М.: Музыка, 1986. С. 354–406.

5. *Корженьянц Т. В.* Музыкальный театр (1826–1850). Хронологическая таблица // История русской музыки: в 10 т. Т. 5: 1826–1850. М.: Музыка, 1988. С. 458–509.

6. *Ларош Г. А.* Музыкальные очерки. Музыкальная композиция наших дней / Г. А. Ларош. Избранные статьи: в 5 вып. Вып. 1: М. И. Глинка. Л.: Музыка, 1974. С. 173–174.

7. *Смагина Е. В.* А. Сапиенца-младший и его опера «Тамерлан». К вопросу об истоках «ориентализма» в русском оперном театре XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3. С. 86–91.

8. *Смагина Е. В.* Дмитрий Алексеевич Шелехов и его опера «Женевьева Брабантская» // Старинная музыка. 2014. № 3. С. 1–8.

9. *Смагина Е. В.* Д. Ю. Струйский и его опера «Параша-сибирячка» // Музыковедение. 2014. № 4. С. 37–45.

10. *Смагина Е. В.* «Российский немец» Фридрих Шольц и его опера «Волшебная роза» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2013. № 4. С. 147–156.

11. История русского драматического театра: в 7 т. Т. 2: 1801–1825 / ред. Т. М. Родина. М.: Искусство, 1977. 556 с.

12. *Белинский В. Г.* Московский театр / Белинский В. Г. О драме и театре: в 2 т. Т. 1: 1831–1840. М.: Искусство, 1983. С. 174–180.

13. *Гоголь Н. В.* Петербургские записки 1836 года / Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в 8 т. Т. 7. М.: Правда, 1974. С. 168–182.

14. *Келдыш Ю. В.* Музыкальный театр 1826–1850 годов // История русской музыки: в 10 т. Т. 5: 1826–1850. М.: Музыка, 1988. С. 283–321.

REFERENCES

1. *Smagina E.* Nasledie russkoj opery pervoj poloviny XIX veka: sovremennyj vzglyad [The Legacy of Russian opera of the first half of the 19th century: modern view] // Muzykovedenie [Musicology]. 2013. No. 11. Pp. 16–22.

2. *Lobanova M.* Muzykal'nyj stil' i zhanr. Istoriya i sovremennost' [Musical style and genre. History and modernity]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1990. 220 p.

3. *Keldysh Yu.* Opernyj teatr 1800–1825 godov [Opera theatre of 1800–1825] // Istoriya russkoj muzyki [History of Russian music]: v 10 t. T. 4: 1800–1825. Moscow: Muzyka, 1986. Pp. 25–61.

4. *Korzheniants T.* Muzykalniy teatr [Musical theatre] (1800–1825). Hronologicheskaya tablica [Timeline] // Istoriya russkoy muzyki [History of Russian music]: v 10 t. T. 4 Moscow: Muzyka, 1986. Pp. 354–406.

5. *Korzheniants T.* Muzykalniy teatr [Musical theatre (1826–1850). Hronolo-gicheskaya tablica [Timeline] // Istoriya russkoy muzyki [History of Russian music]: v 10 t. T. 5. Moscow: Muzyka, 1988. Pp. 458–509.

6. *Larosh G.* Muzykal'nye ocherki. Muzykal'naya kompoziciya nashih dnej [Musical essays. Musical composition of our days] / G. A. Larosh. Izbrannye stat'i [Selected articles]: v 5 vyp. Vyp. 1. M. I. Glinka. Leningrad: Muzyka, 1974. Pp. 173–174.

7. *Smagina E.* A. Sapienca-mladshij i ego opera «Tamerlan». K voprosu ob istokah «orientalizma» v russkom opernom teatre 19 veka [A. Sapienza Jr. and his opera «Tamerlan»: to the question of the origins of «orientalism» at the Russian opera theater of the 19th century] // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian musical anthology]. 2019. No. 3. Pp. 86–91.

8. *Smagina E.* Dmitrij Alekseevich Shelekhov i ego opera «Zhenev'eva Brabantskaya» [Dmitry A. Shelekhov and his opera «Genevieve of Brabant»] // Starinnaya muzyka [Early music]. 2014. No. 3. Pp. 1–8.

9. *Smagina E.* D. Yu. Strujskij i ego opera «Parasha-sibiryachka» [D. Yu. Struisky and his opera «Paracha Siberian» // Muzykovedenie [Musicology]. 2014. No. 4. Pp. 37–45.

10. *Smagina E.* «Rossijskij nemec» Fridrih Shol'c i ego opera «Volshebnaya roza» [«Russian German» Friedrich Scholz and his opera «Magik rose»] // «Dom Burganova». Prostranstvo kul'tury [House of Burganov. Culture space]. 2013. No. 4. Pp. 147–156.

11. Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra [History of the Russian Drama Theater]: v 7 t. T. 2. 1801–1825 / red. T. Rodina. Moscow: Iskusstvo, 1977. 556 p.

12. *Belinskij V.* Moskovskij teatr [Moscow theatre] / Belinskij V. O drame i teatre [On drama and theater]: v 2 t. T. 1: 1831–1840. Moscow: Iskusstvo, 1983. Pp. 174–180.

13. *Gogol' N.* Peterburgskie zapiski 1836 goda [Petersburg notes of 1836] / N. Gogol'. Sobranie sochinenij [Collected works] v 8 t. T. 7. Moscow: Pravda, 1974. Pp. 168–182.

14. *Keldysh Yu.* Muzykal'nyj teatr 1826–1850 godov [Musical theatre of 1826–1850] // Istoriya russkoj muzyki [History of Russian music]: v 10 t. T. 5. 1826–1850. Moscow: Muzyka, 1988. Pp. 283–321.

Смагина Елена Владимировна
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки,
заведующая отделом организации научной и творческой работы
Волгоградский государственный институт искусств и культуры
Россия, 400001, Волгоград
evsmagina@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3090-3510

Elena V. Smagina
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music History and Theory,
Head at the Section of Organisation of Research and Artistic Work
Volgograd State Institute of Arts and Culture
Russia, 400001, Volgograd
evsmagina@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3090-3510

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES COMPOSERS' CREATIVITY

УДК 785.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_01_11

А. В. САРЖАНТ

Российская академия музыки имени Гнесиных

ОБ ОРКЕСТРОВОМ ВОПЛОЩЕНИИ ДИАЛОГИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. ДМИТРИЕВА

В статье анализируется диалогическая музыкальная драматургия, которая является одним из формообразующих принципов оркестровой ткани и позволяет лучше постигнуть содержание музыкального произведения. Данный принцип был обоснован Г. Дмитриевым в монографии «О драматургической выразительности оркестрового письма» и нашел претворение в творчестве самого композитора. В статье представлен анализ трех сочинений Г. Дмитриева, в которых диалогическая драматургия проявляется наиболее рельефно: это Вторая симфония «На поле Куликовом» (эпизод «Ноктюрн»), Третья симфония «Misterioso» и Концертная музыка для флейты и камерного оркестра «Сивилла». В этих произведениях диалогическую музыкальную драматургию составляет взаимодействие двух образов, которые характеризуются смысловой самостоятельностью и независимостью воплощающих данные образы средств выразительности, в первую очередь оркестровки. Рассматривая теоретическую основу диалогической драматургии, Г. Дмитриев выделяет некоторые условия ее успешного функционирования, и одним из этих условий является наличие моментов одновременного сочетания двух музыкальных образов, что помогает избежать рыхлости и фрагментарности изложения. Следуя теоретическим обоснованиям, в партитурах собственных сочинений композитор доводит развитие диалогичности до двуслойности, что обеспечивает цельность музыкальных процессов. Двуслойность оркестровой фактуры в сочинениях Г. Дмитриева часто основана на одновременном звучании точно ритмизованных и свободно организованных пластов, исполняемых инструментами разных оркестровых групп. Проведенный в статье анализ показывает, что принцип диалогической музыкальной драматургии применяется Г. Дмитриевым и на уровне отдельных эпизодов крупной формы, и на макроуровне как реализация общей драматургической диалектики образных сфер в масштабах произведения.

Ключевые слова: диалогическая драматургия, диалогизм, музыкальный образ, формообразующий принцип, двуслойность, оркестр, партитура, Г. Дмитриев.

Для цитирования: Саржант А. В. Об оркестровом воплощении диалогической музыкальной драматургии в симфонических произведениях Г. Дмитриева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 11–17.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_11

A. SARZHANT

Gnesins Russian Academy of Music

ABOUT THE ORCHESTRAL EMBODIMENT OF DIALOGIC MUSICAL DRAMA IN THE SYMPHONIC WORKS BY G. DMITRIEV

The article deals with dialogic musical drama, which is one of the formative principles of the orchestral texture and allows us to better comprehend the content of a musical work. This principle was justified by G. Dmitriev in the monograph "On the dramatic expressiveness of orchestral writing" and found implementation in the work of the composer himself. The work analyzes three of his compositions, where the dialogic drama is most clearly manifested: the Second Symphony "On the Kulikovo field" (episode "Nocturne"), the Third Symphony "Misterioso" and the Concert Music for flute and chamber Orchestra "Sibyl". In these works, the dialogic musical drama consists of the interaction of two images, which are characterized by the semantic autonomy and independence of the means of expression that embody these images, primarily orchestration. Considering the theoretical basis of dialogic drama, Dmitriev identifies some conditions for its successful functioning, one of which is the presence of moments of simultaneous combination of two musical images, which helps to avoid looseness and fragmentary presentation. Following the theoretical observations made, the composer leads in the scores of his own compositions the development of dialogicality to a two-layer nature, which ensures the integrity of musical processes. The two-layered orchestral texture in Dmitriev's compositions is often based on the simultaneous sound of precisely rhythmized and freely organized layers performed by instruments of different orchestral groups. The analysis carried out in the article shows that the principle of dialogic musical drama is applied by Dmitriev both at the level of individual episodes of a large form, and at the macro-level, as the implementation of the general dramatic dialectic of figurative spheres on the scale of the work.

Key words: dialogical drama, dialogue, musical image, formative principle, two-layer, orchestra, score, G. Dmitriev.

For citation: Sarzhant A. About the orchestral embodiment of dialogic musical drama in the symphonic works by G. Dmitriev // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 11–17.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_11

Под музыкальной драматургией понимается образная система музыкального произведения [1, с. 3], которая выражается в становлении, развитии, сопоставлении, столкновении музыкальных образов. Функции оркестра в музыкальной драматургии давно утверждены композиторами разных эпох, и в симфоническом творчестве некоторых из них оркестровка играет главнейшую роль. И. А. Барсова отмечает: «Стабилизировавшийся ко второй трети XIX века состав большого оркестра мыслился как целостный тембровый аппарат» [2, с. 259]. На единство двух проявлений тембра – выразительно-колористического (содержательного) и конструктивно-формообразующего (структурного) – одним из первых указал А. М. Веприк: «Единство и взаимосвязь между тембром и звуковысотным текстом существует не только в пределах изолированного музыкального отрывка, но и в развитии целого» [3, с. 102].

В 1981 году Г. Дмитриев пишет оригинальную по концепции монографию «О драматургической выразительности оркестрового письма», в которой впервые рассматривает и обосновывает такие принципы, как диалогическая драматургия, многослойная организация формы, прием авторского комментария. По мнению И. М. Шабуновой, монография Г. Дмитриева в совокупности с учебными пособиями У. Пистона «Оркестровка», Д. Клебанова «Искусство инструментовки», Г. Банщикова «Законы функциональной инструментовки» составляют целостное представление об оркестровке Нового времени, где каждый труд посвящен изучению разных аспектов [4, с. 292].

Понятие «диалог» происходит от греческого слова *dialogos*, означающего «переговоры». В противоположность монологу обязательным признаком диалога является наличие речи и контрречи, которые осуществляются попере-

менно; диалог можно также обозначить как обмен высказываниями. Обратимся к лингвистике, где высказывания разных участников разговора «настолько связаны и структурно взаимообусловлены, что их нельзя рассматривать иначе, как особое коммуникативное и структурно-грамматическое единое целое» [5, с. 111], которое принято называть диалогическим единством. Данный принцип подтверждает и С. С. Шимберг: «Изолированная реплика диалога не является достаточно самостоятельной единицей как с точки зрения формы, так и с точки зрения содержания» [6, с. 13]. Поэтому форма и содержание диалога всегда являются результатом взаимодействия двух участников или, применительно к музыке, двух музыкальных образов, и рассматривать их изолированно друг от друга недопустимо. Если слушатель не ощущает диалогической драматургии, а воспринимает содержание музыкального произведения только как экспонирование различных образов, перед ним не раскрывается суть музыкального процесса, заложенного композитором.

Г. Дмитриев считает оркестровку не просто средством музыкальной выразительности, а областью, в которой симфонические идеи кристаллизуются, находят свою *структурную* и *смысловую* законченность [7, с. 6]. Оркестровка является частью музыкально-художественного целого, одной из главных составляющих в выражении симфонических мыслей композитора. Под драматургической функцией оркестровки Г. Дмитриев понимает способность к воплощению ею музыкально-драматургического содержания [там же, с. 8]. В музыкальном произведении при этом решается художественная задача, связанная с созданием индивидуальной звучащей формы, которая отвечает замыслам композитора [там же].

Под термином «диалогическая музыкальная драматургия» Г. Дмитриев понимает «сопоставление двух ярких контрастных образов (экспонированных в соседствующих построениях), что дает толчок дальнейшему развитию, осуществляемому в процессе их чередований [7, с. 10]. Музыкальные образы должны представлять звуковые комплексы, образованные в результате дифференцированного отбора выразительных средств, и обладать смысловой самостоятельностью и независимостью.

Рассматривая диалогическую драматургию в творчестве других композиторов, в своей монографии Г. Дмитриев анализирует 2-ю часть (*Andante*) Четвертого фортепианного концерта Л. Бетховена, 4-ю часть (*Largo*) Девятой симфонии Д. Шостаковича, вторые части Второго и Третьего фортепианных концертов Б. Бартока (*Adagio* и *Adagio religioso* соответственно). Помимо сходного организующего принципа драматургии в произведениях Л. Бетховена и Д. Шостаковича, композитор отмечает и близкие особенности художественной выразительности. Так, сталкиваются активный и мягкий характеры, используются только чистые тембры, сольное звучание противопоставляется унисону контрастной группы. Но при этом достигаются различные драматургические эффекты: у Л. Бетховена качественная суть образов в процессе развития остается неизменной, а у Д. Шостаковича столкновение приводит к внутренней перестройке образов. На примере начала второй сцены из балета И. Стравинского «Поцелуй феи» Г. Дмитриев показывает, как из диалогической драматургии вытекает двуслойность. Диалогичность понимается как «слоистость горизонтально-рассредоточенных чередующихся пластов фактуры», а двуслойность представляет собой разграничение «по вертикали на два слоя, или пласта, то есть на линеарные функционально равноценные компоненты особым образом организованной фактуры» [7, с. 41–42].

В творчестве других композиторов Г. Дмитриев чаще всего отмечает диалогическую музыкальную драматургию в медленных частях циклических произведений, главным образом с участием солирующего инструмента. Именно в таких условиях данный тип драматургии получает наибольшую реализацию.

Длительное следование диалогическому принципу музыкальной драматургии приводит к фрагментарности изложения, рыхлости музыкальной формы. Поэтому, как указывает Г. Дмитриев в своем труде «О драматургической выразительности оркестрового письма», моменты «сочетания в одновременном звучании музыкальных материалов различной образной принадлежности с сохранением их индивидуальных свойств» просто необходимы для цельности музыкальных процессов [7, с. 51].

Свои наблюдения Г. Дмитриев не только подтверждает примерами из произведений других авторов, но и демонстрирует в собственных оркестровых сочинениях. Композитор использует диалогическую драматургию и на уровне отдельных эпизодов крупной формы, и на макроуровне как реализацию общей драматургической диалектики двух главных образных сфер в масштабах симфонии. В данной статье мы рассмотрим трактовку Г. Дмитриевым данного принципа на примере трех его сочинений, в которых диалогическая драматургия проявляется наиболее очевидно. Это Вторая симфония «На поле Куликовом» (эпизод «Ноктюрн»), Третья симфония «Misterioso» и Концертная музыка для флейты и камерного оркестра «Сивилла».

Одним из ярких примеров диалогической драматургии является эпизод «Ноктюрн» Второй симфонии «На поле Куликовом» – музыкальный фрагмент в медленном темпе с солирующим инструментом. В данном эпизоде соло виолончели, поддерживаемое контрабасами, сопоставляется с мелодическим построением у струнных divisi и группы духовых. Несмотря на то, что оба музыкальных образа основаны на сходных интонациях (секундово-терцовые обороты), они обладают смысловой самостоятельностью, которая достигается оркестровыми, фактурными и ритмическими средствами. Если партия солиста построена на неровных ритмах (короткий пунктир, залигованные ноты), то противопоставляемое ей мелодическое построение основано на чередовании четвертей. Партии струнных и духовых построены по принципу добавления инструментов. В вышеуказанных оркестровых группах на протяжении всего эпизода происходит постепенное «завоевание» диапазона от средне-высокого регистра к низкому, в то время как партия солирующей виолончели построена по принципу «высветления» тембра от диапазона большой октавы к напряженно звучащим звукам первой, второй и третьей октав. Если соло виолончели выступает как слово от автора, носитель субъективного начала, то многоголосное мелодическое построение у струнных и духовых приобретает значение объективного высказывания, голоса народа.

В процессе диалога музыкальные образы обогащают друг друга, что составляет важнейшую особенность драматургического развития. Взаимопроникновение элементов между двумя музыкальными образами можно отметить уже в самом начале эпизода «Ноктюрн». Так, мелодия у трубы, отмеченная выразительным ходом на уменьшенную октаву, проникает в партию солирующей виолончели, представ в уменьшении (группа из четырех шестнадцатых), а затем появляется и у деревянных духовых. Автор, оценивая произошедшие события симфонии, словно прислушивается к мнению народа.

Изменения в музыкальной драматургии вызывают внедрение в партитуру аккордов у арф и валторн (ц. 11 партитуры): группа струнных подхватывает мелодическое движение солирующей виолончели, а у медных духовых остаются характерные для обобщенного музыкального образа повторяющиеся секунды. Однако вскоре у солиста звучит первоначальная мелодия (ц. 13 партитуры), строгая метроритмическая организация которой сочетается с алеаторическими пассажами у струнных и деревянных духовых, и эти пассажи исполняются вне метра и ансамбля. У струнных повторяющиеся секундовые интонации перерастают в длинную восходящую хроматическую гамму. Но соединение двух образных сфер нельзя оценить как синтез, так как здесь не достигается фактического единства, а диалогичность переходит в двуслойность. Несмотря на то, что *crescendo* охватывает все партии оркестра (ц. 14 партитуры), на фоне струнных и деревянных духовых голос виолончели, поднимающийся в высокий регистр, звучит особенно пронзительно и ярко. Все инструменты поочередно «выключаются» (от *diminuendo* до *pianissimo*), и соло виолончели завершает второй эпизод симфонии «На поле Куликовом». Выделение тембра виолончели подчеркивает фактор инструментальной персонификации.

Два музыкальных образа эпизода «Ноктюрн» развиваются по принципу диалогической драматургии, где в контексте всей симфонии солирующая виолончель, интонационно связанная с лейттемой произведения, воспринимается как авторский комментарий. Развитие двух музыкальных образов не основано на конфликте: их взаимодействие приводит к фрагментарному объединению, а затем к выявлению еще большего контраста между ними. Данный контраст во многом вызван динамизацией каждого музыкального образа: расширяется диапазон музыкальных тем, усиливается экспрессивность звучания, уплотняется фактура второго музыкального образа. Тембровая обособленность образных сфер сохраняется даже в зоне их наложения. Несмотря на наличие солиста, эпизод «Ноктюрн» не вызывает ассоциаций с медленной частью классического концерта. Виолончель и группа струнных с духовыми выступают в роли равноценных сфер двух музыкальных образов.

Двуслойность оркестровой фактуры, которая является у Г. Дмитриева вариантом развития диалогической драматургии, часто основана на одновременном звучании точно ритмизованных и свободно организованных пластов, исполняемых инструментами разных оркестровых групп. В эпизоде «Ноктюрн» ритмически организованный пласт представлен солирующей виолончелью и группой медных духовых, которая используется композитором в таком варианте для равновесия звучания, а свободно организованный пласт – это группы струнных и деревянных духовых. Среди ударных инструментов встречаются оба вида организации звучания. Смысл такой оркестровой организации материала состоит в балансе уровня звучаний между этими пластами. Отметим, что данная оркестровая находка фигурирует не только во Второй симфонии, но и в Третьей, а также в симфонической хронике «Киев» и может считаться характерной чертой стиля композитора.

Если в Первой симфонии композитора по сложившейся традиции на протяжении всей 1-й части выдерживаются 22 инструментальные партии (когда у инструментов отсутствует музыкальный материал – проставляются паузы), то во Второй симфонии Г. Дмитриев организовывает партитуру по-другому. Он выписывает только те оркестровые группы (или подгруппы), которые задействованы в музыкальном изложении материала произведения, и даже первая страница не является исключением. Таким образом, получается зримая картина, подчеркивающая взаимодействие (сопоставление, диалогичность, наслоение) оркестровых групп и солирующих инструментов, мышление композитора пластами, а не всей вертикалью партитуры. Введение в оркестровую партитуру симфонии «На поле Куликовом» графических фигур круга (ц. 14 партитуры) и «лучей солнца» (ц. 16 партитуры) также подчеркивает особое отношение композитора к тому, как должна выглядеть партитура. В последней трети XX столетия все оркестровые средства, в том числе те, которые в середине века являлись экспериментальными, приобретают «неоднозначность своего семантического истолкования» [4, с. 201]. И Г. Дмитриеву важно, чтобы слушатели и исполнители правильно увидели и поняли драматургическую логику его сочинений.

Еще один яркий пример использования композитором диалогической драматургии представлен в его Третьей симфонии «Misterioso». Здесь она разыгрывается между субъективным «микромиром», его духовными поисками, и попытками познать сакральный «макромир», отраженный посредством активно-действенной образно-тематической сферы. Субъективная сфера, связанная с лейттемой, выражается через выделение сольных тембров или показ определенных партий группы инструментов (унисон альтов, фортепиано, английский рожок и др.). Активно-действенная сфера характеризуется многоголосной свободно организованной фактурой, продемонстрированной тембрами всей группы струнных, деревянных и медных духовых инструментов.

Представленная в экспозиции Третьей симфонии диалогичность проецируется на драматургию остальной части симфонии, реализуясь на макроуровне всей формы. Большие тематические построения зоны разработки, связанные с развитием лейттематизма, прерываются крупным алеаторическим эпизодом (с ц. 16 до ц. 19), в котором охватываются все группы оркестра, включая ударные, и фактура достигает 43 голосов. Как уже было сказано, специфика диалогической драматургии приводит к достижению двуслойности, которая наиболее органично воспринимается на завершающем этапе формы. Композитор вводит соединение ритмически организованного и свободного музыкальных пластов в репризе всей симфонии (ц. 32): различные варианты лейтмотива звучат на фоне алеаторического материала у струнной группы. Кода (ц. 37) начинается с лейттематизма у кларнетов и медных духовых, потом алеаторические пассажи сначала вводятся у флейт и кларнетов, затем переходят к фаготам, позже добавляются гобои. После временного вытеснения свободно организованного материала (алеаторика охватывает только отдельные партии инструментов, а не всю группу целиком) активно-действенная образная сфера заявляет о себе в кульминационном окончании симфонии на *fortissimo*, в котором задействованы все группы оркестра (ц. 42). Завершается произведение «тихими» отголосками лейтмотива у разных инструментов без использования принципов алеаторики.

В оркестровых tutti Г. Дмитриев организует всю вертикаль партитуры по принципу алеаторики или пуантилистических звукоточек, а также использует прием *glissando* и tremolo. В результате точная звуковысотность не вычленяется слухом, создается сонорный эффект. «В сонорной музыке тембр выступает в качестве центральной музыкально-эстетической категории художественной концепции, утверждающей самоценность звуковой красочности» [4, с. 235], – именно так можно трактовать оркестровые сонорные tutti Г. Дмитриева, в которых все оркестровые группы воспринимаются не дифференцированно, а как единая многокрасочная вертикаль. Сам композитор понимает сонористику как «тип музыкального мышления, абсолютизирующий колористическую сторону различных звучаний» [7, с. 112]. Вариативность построений сонорных tutti Г. Дмитриева воспринимается как потоки звуков и вибрирующие комплексы.

В творчестве композитора есть произведение, в котором принцип диалогической драматургии становится как бы «возведенным в степень», – это Концертная музыка для флейты и камерного оркестра «Сивилла». Здесь данный принцип проявляется в сопоставлении в соседних построениях сольных и оркестровых фактур, тем с явной мелодической природой и сонорных или сложно организованных полифонических пластов. Так, после начальной темы солирующей флейты, словно рождаясь из ее кульминационного взлета к максимальной ритмической плотности и нюансу *f*, возникает контрастный, ритмически разреженный и очень тихий (нюанс *pp*) полимелодический пласт, воспринимаемый на слух как сонорный.

«Сивилла» имеет одночастную структуру: «Развитие ее “сюжета”, в котором созерцательная отстраненность “вещих слов” сменяется таинственными “зовами природы”, а динамичная игра – громыхающе-агрессивным нарастанием, устремлено к коде с ее детски-простодушной, грустной мелодией, бесконечно насвистываемой флейтой piccolo. <…> Разнообразие интонационного рисунка и ритмики, виртуозное инструментальное письмо, чрезвычайно дифференцированная и полифонизированная ткань, которая как бы пульсирует, разрежаясь и сгущаясь, – все в пьесе “работает” на единый звуковой образ» [8, с. 6].

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Не отрицая яркой индивидуальности оркестровых стилей разных композиторов, Г. Дмитриев в своей монографии «О драматургической выразительности оркестрового письма» показывает, что есть принципы оркестровой драматургии, характерные для музыкального искусства в целом. Диалогическую музыкальную драматургию составляет взаимодействие двух образов, которые характеризуются смысловой самостоятельностью и независимостью воплощающих данные образы средств выразительности, в первую очередь оркестровки. Диалогическая музыкальная драматургия является действенным формообразующим приемом, что находит подтверждение и в партитурах оркестровых произведений самого композитора, который использует диалогическую драматургию и на уровне отдельных эпизодов крупной формы, и на макроуровне как реализацию общей драматургической диалектики двух главных образных сфер в масштабах всего произведения. Рассматривая теоретическую основу диалогической драматургии, Г. Дмитриев выделяет некоторые условия ее успешного функционирования, одним из которых является наличие моментов одновременного сочетания двух музыкальных образов, что помогает избежать рыхлости и фрагментарности изложения. Следуя теоретическим обоснованиям, в партитурах собственных сочинений композитор доводит развитие диалогичности до двуслойности, что обеспечивает цельность музыкальных процессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Чернова Т. Ю.* Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.

2. *Барсова И. А.* Камерный оркестр Пауля Хиндемита // Музыка и современность: сборник статей / ред.-сост. Д. В. Фришман. М.: Музыка, 1975. Вып. 9. С. 226–261.

3. *Веприк А. М.* Трактовка инструментов оркестра. М.: Музгиз, 1961. 302 с.

4. *Шабунова И. М.* Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2017. 336 с.

5. *Зиньковская А. В.* Диалог в драматургическом тексте и его сценической реализации: структура и особенности функционирования // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 2. С. 110–113.

6. *Шимберг С. С.* Функциональный диапазон вопросительного высказывания в современном английском диалогическом дискурсе: автореф. дис. … канд. филолог. наук: 10.02.04. СПб., 1998. 24 с.

7. *Дмитриев Г. П.* О драматургической выразительности оркестрового письма. М.: Сов. композитор, 1981. 176 с.

8. *Прицкер М. И.* Больше доверять интуиции? // Советская музыка. 1988. № 8. URL: http://www.gdmitriev.ru/bibliography/?r92_page=3&r92_id=115 (дата обращения: 11.02.2021).

REFERENCES

1. *Chernova T.* Dramaturgiya v instrumentalnoy muzyke [Dramaturgy in instrumental music]. Moscow: Muzyka, 1984. 144 p.

2. *Barsova I.* Kamernyy orkestr Paulya Khindemita [Paul Hindemith’s Chamber orchestra] // Muzyka i sovremennost’: sbornik statei [Music and Modernity: collection of articles]. Moscow: Muzyka, 1975. Vyp. 9. Pp. 226–261.

3. *Veprik A.* Traktovka instrumentov orchestra [Interpretation of the instruments of Orchestra]. Moscow: Muzgiz, 1961. 302 p.

4. *Shabunova I.* Instrumenty i orkestr v evropeyskoy muzykalnoy kulture [Instruments and orchestra in European musical culture]: ucheb. posobie [textbook]. Saint-Petersburg: Lan, 2017. 336 p.

5. *Zinkovskaya A.* Dialog v dramaturgicheskom tekste i ego stsenicheskoy realizatsii: struktura i osobennosti funktsionirovaniya [Dialogue in the dramatic text and its stage realization: structure and features of functioning] // Kulturnaya zhizn Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]. 2008. No. 2. Pp. 110–113.

6. *Shimberg S*. Funktsionalnyy diapazon voprositelnogo vyskazyvaniya v sovremennom angliyskom dialogicheskom diskurse [Functional range of the question statement in modern English dialogical discourse]: Abstract of Thesis for the degree of Ph.D.: 10.02.04. Saint-Petersburg, 1998. 24 p.

7. *Dmitriev G.* O dpamaturgicheskoy vyrazitelnosti orchestrovogo pis'ma [About dramatic expressiveness of orchestral writing]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1981. 176 p.

8. *Pritsker M.* Bol'she doveriat' intuitsii? [Trust your intuition more?] // Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1988. No. 8. URL: http://www.gdmitriev.ru/bibliography/?r92_page=3&r92_id=115 (date of application: 11.02.2021).

Саржант Александр Владимирович
аспирант кафедры теории музыки,
преподаватель кафедры компьютерной музыки
Российская Академия музыки имени Гнесиных
Россия, 121069, Москва
sarjzant@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1359-216X

Aleksandr V. Sarzhant
Postgraduate student at the Music Theory Department,
Lecturer at the Department of Computer Music
Gnesins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
sarjzant@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1359-216X

УДК 785.11.04 DOI: 10.52469/20764766_2021_01_18

Ю. Э. СЕРОВ
Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М. П. Мусоргского

«ЛЕНИНГРАДСКАЯ» СИМФОНИЯ БОРИСА ТИЩЕНКО

В творчестве выдающегося симфониста XX века Бориса Тищенко программный и непрограммный симфонизм занимают примерно равные позиции. Программность, заключенная в слове, литературе и поэзии, ставшая важнейшей композиторской линией Б. Тищенко, развивалась параллельно его «чистому» симфонизму. В статье анализируется симфония «Хроника блокады», сочиненная композитором на основе его музыки к постановке по стихотворениям блокадной поры и наполненная как зримой театральностью, так и сквозной симфонической драматургией. Сочинение Б. Тищенко уникально в своем роде: это не просто симфония, связанная с войной, но монументальное музыкальное полотно, в котором война, разрушения, смерть, преодоление и победа описаны композитором буквально, шаг за шагом. Б. Тищенко вглядывается в лицо войны, зверское и беспощадное, имея в своем распоряжении колоссальный по составу симфонический оркестр. Музыке многое доступно в изображении окружающего мира, и Б. Тищенко пользуется этими ее возможностями в полной мере. В произведении также немало перекличек с Седьмой «Ленинградской» симфонией Дмитрия Шостаковича.

Б. Тищенко – симфонист огромного масштаба, и одно из самых важных и сильных его качеств – логика драматургии, которая, как мы видим на примере «Хроники блокады», может создавать самые различные музыкальные формы. Б. Тищенко не считал свои программные симфонии полноценными и не давал им порядкового номера в своем каталоге. Но именно они, и прежде всего «Хроника блокады», подготовили, предвосхитили появление главного детища композитора – Хорео-симфонической циклиады «Беатриче» («Данте-симфонии»). Автор статьи указывает на то, что две обозначенные выше линии симфонического творчества Б. Тищенко взаимно обогащались, подпитывали друг друга, и именно программность стала основой «Данте-симфонии» – сочинения, которое сам автор считал своим композиторским итогом, самым грандиозным жизненным свершением.

Ключевые слова: Борис Тищенко, программная симфония, симфонический оркестр, Дмитрий Шостакович, блокада Ленинграда, «сонорные приметы».

Для цитирования: Серов Ю. Э. «Ленинградская» симфония Бориса Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 18–24.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_18

Yu. SEROV
St. Petersburg Mussorgsky Music College

"LENINGRAD" SYMPHONY BY BORIS TISHCHENKO

In the music of an outstanding composer of the second half of the 20th century Boris Tishchenko, program and non-program symphonism occupy approximately equal positions. The programmatic nature of the literary and poetic word became one of the most important elements of Tishchenko's works, developing alongside his "pure" symphonic style. The article examines the symphony *The Chronicle of the Blockade*, which is based on his piece for stage and is filled with both visible theatricality and symphonic drama. Music of *The Chronicle of the Blockade* contains vivid non-musical associations and, despite the fact that the symphony does not have a specific program, its content is extremely bright and prominent. Tishchenko's work is unique, it is not just a symphony associated with the war, it is a monumental musical canvas in which war, destruction, death, overcoming and victory are described

by the composer literally, step by step. Tishchenko looks into the face of war, brutal and merciless, having at his disposal a colossal symphony orchestra. Much is available in music when it comes to portrayal of the surrounding world, and Tishchenko uses the full extent of its possibilities. The work also contains many parallels with Dmitry Shostakovich's *Leningrad* symphony.

Tishchenko is a symphonist of a huge scale, and one of his most important and strong sides is his understanding of drama, which, as we can see on the example of *The Chronicle of the Blockade*, can create a variety of musical forms. Tishchenko did not consider his program symphonies to be full-fledged and did not give them a serial number in his catalog. But it was them, and above all – *The Chronicle of the Blockade*, which prepared the creation of the composer's main work — *The Choreo-symphonic Cycliade Beatrice (Dante Symphonies)*. In the piece, "pure" and programmatic symphonic styles came together and merged in an amazing unity, turning out to differ only in the most insignificant details.

Key words: Boris Tishchenko, program symphony, symphony orchestra, Dmitry Shostakovich, blockade of Leningrad, "sonoric omens".

For citation: Serov Yu. "Leningrad" symphony by Boris Tishchenko // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 18–24.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_18

В 1984 году Арсений Сагальчик[1] поставил в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола спектакль «Такая длинная зима» по стихотворениям Юрия Воронова[2] с музыкой Бориса Тищенко. Ю. Воронов оказался в осажденном Ленинграде 12-летним мальчишкой, пробыл в городе все 900 дней блокады. Большая часть его стихотворного творчества связана с воспоминаниями о чудовищных испытаниях, выпавших на долю ленинградцев в годы войны: «Какая длинная зима, / Как время медленно крадется!.. / В ночи ни люди, ни дома / Не знают, кто из них проснется». Много позже А. Сагальчик говорил о постановке: «Когда-то мы делали спектакль "Такая длинная зима" – про блокаду, по стихам Воронова. <…> В его стихах не было ничего, кроме фактологии и возвышенности[3]. Но Боря написал музыку – "Голод". Актеры выходили и просто слушали, потому что в его музыке было столько муки блокады, что мы с актерами не могли дотянуться. Может быть, это – память о Седьмой симфонии Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, учителя Бориса Ивановича Тищенко. Не знаю, обиделся ли когда-то Март Китаев или нет, но на афише спектакля "Такая длинная зима" Тищенко стоял вторым после постановщика. Он был самостоятельным автором» [2].

Музыка к спектаклю действительно получилась очень сильной, драматичной, предельно разнообразной и цельной по содержанию. Кульминации настолько значительны, что кажется – больше уже и невозможно, длительные динамические нарастания изматывают, они выходит за рамки спектакля, за пределы драматической сцены, зрительного зала, музыка говорит о глобальных бедах – зле, насилии, жестокости, человеческом горе, но и о непомерном людском мужестве и стойкости. В этом же году композитор на основе партитуры к спектаклю создал симфонию «Хроника блокады»[4], которую посвятил замечательному советскому детскому писателю Леониду Пантелееву[5], также пережившему блокаду Ленинграда.

[1] Сагальчик Арсений Овсеевич (1938–2015). Окончил Белорусский государственный театрально-художественный институт (1960, режиссерское отделение) и Высшие режиссерские курсы ГИТИСа им. А. В. Луначарского (1967). Поставил несколько десятков спектаклей в ведущих театрах СССР. С 2007 по 2015 годы являлся главным режиссером Санкт-Петербургского ТЮЗа им. А. А. Брянцева.

[2] Воронов Юрий Петрович (1929–1993) – выпускник факультета журналистики Ленинградского университета. Сделал серьезную карьеру в комсомольских и партийных структурах, вершиной чего стало заведование отделом культуры ЦК КПСС в 1986–1988 годах. Работал редактором газеты «Смена», главным редактором журнала «Знамя», в 1988–1990 годах являлся главным редактором «Литературной газеты».

[3] В другой своей заметке в «Петербургском театральном журнале» [1] Арсений Сагальчик вспоминал, что от некоторых слов и стихов в спектакле «Такая длинная зима» у него бежали «мурашки по телу» и «комок в горле стоял». Очевидно, что в блокадных стихотворениях Ю. Воронова была своя сила и своя глубина.

[4] Тищенко Б. И. «Хроника блокады»: симфония для большого симфонического оркестра, соч. 92 (1984).

[5] Леонид Пантелеев (Алексей Иванович

Образы симфонии заставляют вспомнить о целом ряде сочинений XX века на военную тематику: «Военный реквием» Б. Бриттена, Седьмая симфония Д. Шостаковича, «Реквием» самого Б. Тищенко на слова А. Ахматовой. В советском симфоническом каталоге 1980-х гг. время от времени появлялись «военные» симфонии: таковы, прежде всего, Семнадцатая («Память», 1984) и Восемнадцатая («Война – жестче нету слова», 1984) симфонии М. Вайнберга, отблески боев в Крыму звучат в «Севастопольской» (1980) Б. Чайковского. Но сочинение Б. Тищенко уникально в своем роде. Это не просто симфония, связанная с войной, это монументальное музыкальное полотно, в котором война, разрушения, смерть, преодоление и победа описаны композитором буквально, шаг за шагом. Б. Тищенко вглядывается в лицо войны, зверское и беспощадное, имея в своем распоряжении лишь симфонический оркестр (правда, колоссальный по составу: на сцене, кроме всех прочих, 11 исполнителей на различных ударных инструментах, и в партитуре есть места, где они играют одновременно). Присутствие «Ленинградской» симфонии Д. Шостаковича ощущается очень сильно, впору говорить о посвящении мастеру[6]. Кажется, что Б. Тищенко просто не мог не написать свою «военную» симфонию, а уж образцом для него здесь мог стать только Д. Шостакович. Для ленинградца Б. Тищенко слишком многое сошлось, сфокусировалось на блокадной теме, а юношеские стихотворения Юрия Воронова лишь послужили детонатором, раскрепостили творческую фантазию, трансформировали ее в симфоническую энергию.

Музыка «Хроники блокады» содержит яркие внемузыкальные ассоциации, и, несмотря на то, что симфония не имеет конкретной программы, ее содержательный план настолько ярок и рельефен, что не нуждается в специальных пояснениях. Название сочинения («Хроника») во многом определяет и композиционный замысел произведения, в котором нет деления на части – перед слушателем проносятся картины блокадных лет, с пронзительной ясностью воскрешая в памяти трагические сцены голода, нашествия фашистов. Автор впоследствии говорил об одиннадцати эпизодах, составивших основу сочинения, которое было создано для спектакля А. Сагальчика.

Очень важную мысль, имеющую непосредственное отношение к «Хронике блокады» и шире – ко всему программному симфонизму Бориса Тищенко, высказал друг и летописец музыкальной жизни композитора Михаил Бялик: «В композиторской среде негласно существует пренебрежительное отношение к подобной [программной] музыке как якобы более низкому, по сравнению с “чистой” музыкой, роду творчества (возможно, сказывается задержавшееся в памяти раздражение от того, как в приснопамятном 1948-м партия усиленно поощряла и насаждала программность). Тищенко далек от злопамятства и снобизма <…> созданная в 1984 году на основе музыки к театрально-поэтической композиции симфония “Хроника блокады” с поразительной достоверностью воплотила сонорные приметы быта военного Ленинграда и через них – чувствования его защитников и самый дух героического города» [3]. Среди самых важных слов этой точной характеристики ленинградского-петербургского критика и музыковеда — «отсутствие снобизма» и «сонорные приметы быта военного Ленинграда». Все это мы очень ясно ощущаем в произведении Б. Тищенко.

Симфония Б. Тищенко – действительно хроники: картины блокадных будней, идущие одна за другой с кинематографической отчетливостью. Произведение открывается фанфарами медных духовых, которые повторяются трижды, постепенно затихая. В конце сочинения, в кульминации они вновь зазвучат, но уже как всепобеждающее ликование, как гимн защитникам города. Возникающая отчетливая репризность, связанная с попевкой валторн и труб, заставляет говорить если не о монотематизме, то о более пристальном внимании автора именно к этой теме: данная репризность становится важной в структуре «Хроники блокады». Следующий эпизод очень интересно и детально выписан композитором (Б. Тищенко – максималист, он работает над партитурой к спектаклю настолько кропотливо и тщательно, что, «войдя» в симфонию, «прикладная» музыка оказывается там на своем месте, уже при самом рождении она готова к полноценной оркестровой жизни). Разделенные на множество мелких групп скрипки играют флажолетами определенные ритмические фигуры (у всех разные), бесконечно повторяя их. Впоследствии эти ритмы подхватываются высокими деревянными духовыми. На этом свистящем фоне, в котором можно услышать шумы эфиров, далекие радиопозывные, стук аппаратов Морзе, включается аудиозапись с людскими криками, пулеметными очередями,

Еремеев, 1908–1987) – ленинградский писатель, на чьих повестях выросло не одно поколение советских детей. Без излишней политики и дидактики, без ненужных упрощений писал увлекательно и человечески трогательно.

[6] Тищенко рассказывал, что исполнение Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича, которое он слушал в эвакуации по радио еще совсем ребенком, – одно из самых сильных музыкальных впечатлений всей его жизни.

шумом падающих бомб. Одновременно вступают десятки ударных инструментов самых разных тембров и приемов звукоизвлечения. Возникает почти зримая картина разрушений, хаоса и ужаса, смятения и смерти, и из этой картины постепенно у низких духовых и виолончелей с контрабасами вычленяется тяжелая поступь солдатских колонн, уходящих на передовую. Сама графика партитуры вызывает восхищение сочетанием абсолютно разных, традиционных и современных, приемов оркестровой звукописи.

На фоне глухих четвертей иногда возникают характерные ритмические фигуры, вплотную подводящие к следующему разделу, который начинается пустыми застывшими звучаниями у низких струнных и духовых и в котором слышны обрывки скрипичных мелодий, позвякивания колокольчиков, длинные ноты валторн. Это и есть тот самый голод, о котором говорил в интервью А. Сагальчик, та самая застывшая, леденящая душу картина блокадной зимы. Постепенно звуковой материал начинает трансформироваться, появляется теплый, живой тематизм у скрипок, а затем на фоне свистящего тремоло высоких струнных английский рожок интонирует новую тему, растворяющуюся в мертвенно-холодных пассажах высоких деревянных духовых.

Следующий эпизод, подготавливающий своим появлением центральный, самый действенный разработочный раздел симфонии, – «нашествие». Появляется танцевальность (переменные 9/8, 6/8, 3/4), скрипки с сурдинами, а затем и деревянные духовые играют повторяющуюся трогательную триольную мелодию, которую перебивают всхлипывающие вертикальные аккорды оркестра. Звучность постепенно усиливается, фразы становятся короче и взволнованнее – идеальный и очень красивый в своей печальной обреченности переход от застывшего оцепенения к монументальному оркестровому действу.

В теме нашествия (Б. Тищенко сознательно идет по пути Д. Шостаковича, указывая на Седьмую симфонию со всей определенностью: ему нужна эта перекличка, эта ассоциация с самым сильным его музыкальным впечатлением от музыки военной поры) литавры, малый барабан и том-томы сознают необходимое ритмическое нагнетание – лязг немецких гусениц, непреклонное движение механизированных колонн, в то время как у остального оркестра – единые мелодический рисунок и жесткие пунктиры. Постепенно звучность достигает невиданных размеров, длительное нагнетание становится невыносимым. В ход идут все возможные для увеличения силы оркестра средства, сам оркестр разрастается до циклопических размеров.

Обрываясь в наивысшей кульминационной точке, «нашествие» уступает место скорбным струнным (Andante mesto), плачу – выразительному итогу действия разрушительных сил, не менее сильному по своему эмоциональному воздействию, чем предыдущая лавина, столь длительно и беспощадно надвигавшаяся на слушателя. В первый раз в симфонии струнная группа выступает в своем родовом обличье – насыщенно, выразительно, певуче, сильно, очень «по-человечески». А следующий эпизод и вовсе неожиданный, возможно, уникальный во всем симфоническом творчестве Бориса Тищенко: звучит щемящий, ностальгически-отстраненный от всего суетного вальс – печальный и неправдоподобно красивый, в чистом и незамутненном до миноре. Вальс можно было бы принять за сочинение Евгения Доги или Андрея Петрова, но его автор – Борис Тищенко, и лишь сокращение тактов в периодах (чтобы квадратность не была такой уж откровенной) говорит о легком преломлении традиций. Основная тема звучит у двух кларнетов, ее подхватывают флейты и гобои на легком и мягком аккомпанементе струнных.

Вслед за вальсом начинается заключительная часть симфонии: возникает еще одна фанфара валторн – активная, взлетающая, зовущая к борьбе (шесть валторн в унисон – призыв действительно очень убедительный), и результатом ее как раз становится развернутая сцена освободительной битвы с унисонными пунктирами-скачками и могучими героическими темами у медных духовых. Эта симфоническая картина могла бы стать превосходной иллюстрацией к какому-нибудь военному фильму: захватывающий поединок огромных танковых колонн, столкновение армий, перемещения человеческих масс. Валторновая фанфара постепенно овладевает всем оркестром, завоевывая свое место победителя и расчищая дорогу заключительному эпизоду драмы – эпилогу и коде.

На звуковой вершине этой битвы, на кульминации, как освобождение, как преодоление появляются фанфары из начала симфонии, они сливаются с шумами праздничного салюта, выписанного у группы ударных с невероятной точностью и изобретательностью. Теперь эти фанфары скандирует весь оркестр по всей вертикали партитуры. Возникает очевидная репризность, замыкается круг ассоциаций и череда хроник, цикл музыкальных картин. Могучие аккорды оркестра, длительное время выдержанные автором в статичном чистом До-мажорном звучании, кажется, ставят точку, но на смену им приходит еще один эпизод, уже точно последний: из тишины вновь возникает вальс – как воспомина-

ние, как светлая печаль, как образ прошедшего, которое невозможно стереть из памяти.

Несмотря на своеобразную форму «Хроники блокады», на наличие ряда сменяющих друг друга эпизодов, не создается ощущения сюитности. Логика развития побеждает возможную раздробленность, материал постоянно обновляется и неукоснительно движется к могучей развязке, не теряя напряжения и целостности. Картины блокадных будней достаточно разнообразны: застывшие в холоде и голоде, в оцепенении и ужасе от всего происходящего пейзажи ленинградских улиц; дьявольское шествие немецких колонн, неумолимое в своей железной поступи; патефонная пластинка с трогательным вальсочком из прежней жизни; шум могучей и беспощадной битвы за город; радостный победный салют и ликование выбежавших на улицы людей. Б. Тищенко подробно, технически изощренно и последовательно раскрывает в музыкальных картинах жизнь блокадного Ленинграда. И вдруг оказывается, что цепь исторических событий сама закручивает симфоническую спираль, что логика жизни становится логикой музыкальной формы – одно продолжает и дополняет другое. Б. Тищенко достаточно прямодушен, даже непосредственен в своем прочтении блокадной хроники, и эти его качества также помогают выстроить симфонию без излишнего глубокомыслия, без искусственности. Б. Тищенко – симфонист огромного масштаба, и одно из самых важных и сильных его качеств — логика драматургии, которая, как мы видим на примере «Хроники блокады», может создавать самые различные музыкальные формы. «Поток музыки Тищенко <…> заключает в себе огромную энергию непрерывного изменения, развития, обновления» [4, с. 79], его изобретательность в этом «потоке музыки» невероятно инициативна.

Б. Тищенко не считал свои программные симфонии полноценными и не давал им порядкового номера в своем каталоге. Но именно они, и прежде всего «Хроника блокады», подготовили, предвосхитили появление главного детища композитора – хорео-симфонической циклиады «Беатриче» («Данте-симфонии»). Музыке многое доступно в изображении окружающего мира, и Б. Тищенко пользуется этой ее «суперсилой». Сочетание масштабного и эпического с любовной детализацией, с вниманием к каждой оркестровой мелочи, невероятная логика развития тематизма, в которой даже «поток сознания» оказывается тщательно продуманным, многочисленные инструментальные «фокусы», активное внедрение неоркестровых звучаний в музыкальную ткань и внемузыкальных ассоциаций в план партитуры – все это примечательные стороны тищенковской симфонической программности, отражение его новой стилистики. Композитор привносит в театральную музыку логику и качества большого симфонизма (принципы развития тематизма и построения формы, наличие длительных кульминационных разделов, тембровое разнообразие, которое иногда представляется излишним в прикладной музыке, наконец, оркестровые трудности и связанные с ними проблемы исполнения и записи), а взамен получает возможность постоянно обновлять свое симфоническое мышление, экспериментировать, переносить яркие театральные находки в область «серьезной» музыки («превращая театральную музыку в симфоническую, ты придаешь ей физиономию» [1]) и, что кажется невероятным для Б. Тищенко, становиться более демократичным.

Подлинная оригинальность, как известно, проявляется не столько в несходстве с другими, сколько в сходстве с собой. По меткому определению Б. Каца, «постоянное сходство с собой – один из факторов, делающих творчество Тищенко глубоко оригинальным явлением современной музыки» [5, с. 149]. О. Гладкова заявляет о почти портретной схожести тищенковских произведений: «Трудно представить художника, который всю жизнь рисовал бы только автопортреты <…> Музыка Тищенко – именно автопортрет, каким бы ни был заголовок сочинения» [6, с. 102]. Так какое же место занимает «Хроника блокады» в череде этих автопортретов, какое сходство с самим собой являет его «Ленинградская» симфония? Нам представляется, что программность, заключенная в слове, в литературе, ставшая важнейшей линией симфонического творчества Б. Тищенко, развивалась параллельно его «чистому» симфонизму. Линии эти взаимно обогащались, подпитывали друг друга, и именно программность стала основой «Данте-симфоний» – сочинения, которое он сам считал своим композиторским итогом, самым грандиозным жизненным свершением. В «Данте-симфониях» чистый и программный симфонизм композитора сошлись, слились в удивительном единстве. Основополагающим в портрете Б. Тищенко-симфониста нам представляется его стремление к поиску и обновлению самого себя, к развитию своих идей, к воплощению в звуках волнующих его тем, к максимальному использованию дарованных ему возможностей. И в этом заключен ответ на поставленный выше вопрос.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сагальчик А. О.* Моя потеря // Петербургский театральный журнал. 2002. № 2. URL: http://ptj.spb.ru/archive/28/ideal-28/moya-poterya (дата обращения: 13.01.2021).

2. *Дмитриевская М. Ю.* Все, что связано с Борисом, у меня в си-бемоль миноре. Беседа с Борисом Тищенко // Петербургский театральный журнал. 1999. № 18–19. URL: http://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/vse-chto-svyazano-sborisom-umenya-vsibemol-minoreraquo (дата обращения: 30.12.2020).

3. *Бялик М. Г.* «Рай» Бориса Тищенко. URL: https://www.belcanto.ru/09042602.html (дата обращения: 14.01.2021).

4. *Бялик М. Г.* Борис Тищенко // Музыка России: сб. ст. / сост. А. В. Григорьева. М.: Сов. композитор, 1982. Вып. 4. С. 71–87.

5. *Кац Б. А.* О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. *Л.*: Сов. композитор, 1986. 168 с.

6. *Гладкова О. И.* Борис Тищенко. Постскриптум к симфонии: «Ярославна», хореографические размышления // Гладкова О. И. XXI век. Музыка: Силуэты петербургских композиторов. СПб.: Музыка, 2007. С. 100–136.

7. *Арановский М. Г.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. *Л.*: Сов. композитор, 1979. 287 с.

8. *Лемэр Ф. Ш.* Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза / пер. Г. А. Серовой. СПб.: Гиперион, 2003. 528 с.

9. *Холопова В. Н.* Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 56–71.

REFERENCES

1. *Sagal'chik A.* Moya poterya [My loss] // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal [Petersburg theater magazine]. 2002. No. 2. URL: http://ptj.spb.ru/archive/28/ideal-28/moya-poterya (date of application: 13.01.2021)

2. *Dmitrievskaja M.* Vse, chto svyazano s Borisom, u menya v si-bemol' minore. Beseda s Borisom Tishchenko [Everything related to Boris is in B flat minor. Conversation with Boris Tishchenko] // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal [Petersburg theater magazine]. 1999. No. 18–19. URL: http://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/vse-chto-svyazano-sborisom-umenya-vsibemol-minoreraquo (date of application: 30.12.2020).

3. *Byalik M.* «Raj» Borisa Tishchenko ["Paradise" by Boris Tishchenko] // belcanto.ru. URL: https://www.belcanto.ru/09042602.html (date of application: 14.01.2021).

4. *Byalik M.* Boris Tishchenko // Muzyka Rossii [Music of Russia]: sb. st. / sost. A. Grigor'eva. Moscow: Sov. kompozitor, 1982. Vyp. 4. Pp. 71–87.

5. *Kac B.* O muzyke Borisa Tishchenko: Opyt kriticheskogo issledovaniya [On Boris Tishchenko's Music: A Trial of Critical Research]. Leningrad: Sov. kompozitor, 1986. 168 p.

6. *Gladkova O.* Boris Tishchenko. Postskriptum k simfonii: «Yaroslavna», horeograficheskie razmyshleniya [Boris Tishchenko. Postscript to the symphony: *Yaroslavna*, choreographic reflections] // Gladkova O. 21 vek. Muzyka: Siluety peterburgskih kompozitorov [21 Century. Music: Silhouettes of Petersburg composers]. Saint-Petersburg: Muzyka, 2007. Pp. 100–136.

7. *Aranovskij M.* Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 gg. [Symphonic Searches: The Problem of the Symphony Genre in Soviet Music of 1960–1975]. Leningrad: Sov. kompozitor, 1979. 287 p.

8. *Lemer F.* Muzyka 20 veka v Rossii i v respublikah byvshego Sovetskogo Soyuza [Music of the 20th century in Russia and in the republics of the former Soviet Union / trans. G. Serovoj]. Saint-Petersburg: Giperion, 2003. 528 p.

9. *Holopova V.* Boris Tishchenko: rel'efy spontannosti na fone racionalizma [Boris Tishchenko: reliefs of spontaneity against the background of rationalism] // Muzyka iz byvshego SSSR [Music from the former USSR]: sb. st. / red.-sost. V. Cenova. Moscow: Kompozitor, 1994. Vyp. 1. Pp. 56–71.

Серов Юрий Эдуардович
художественный руководитель и дирижер
Санкт-Петербургского молодежного симфонического оркестра имени М. П. Мусоргского
Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М. П. Мусоргского, директор
Россия, 191028, Санкт-Петербург
serov@nflowers.ru
ORCID: 0000-0001-8276-1898

Yuri E. Serov
Artistic Director and Conductor of St. Petersburg M. Mussorgsky Youth Symphony Orchestra
St. Petersburg M. Mussorgsky Music College, Director
Russia, 191028, St. Petersburg
serov@nflowers.ru
ORCID: 0000-0001-8276-1898

УДК 7.01 DOI: 10.52469/20764766_2021_01_25

С. В. ЛАВРОВА
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

ЛИМИНАЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВА КАК МЕТАФИЗИКА БЕСКОНЕЧНОСТИ: «SIEBEN KLANGRÄUME» ГЕОРГА ФРИДРИХА ХААСА

Статья посвящена композиции Георга Фридриха Хааса *Sieben klangräume* – «Семь пространств», созданных как «обрамление» к существующим фрагментам «Реквиема» В. А. Моцарта, несомненно принадлежащим великому композитору. В *Sieben Klangräume* Хаас воссоздает лиминальное пространство мнимой тишины, обрамляющее моцартовский «Реквием». Здесь представлена в ощутимом звуковом качестве «слышимая» тишина, которая окружает «звучащие» фрагменты «Реквиема» и формирует его «сопровождение» из отрезков молчания как звуковых образов неминуемо надвигающейся бездны смерти. Хаас инкрустирует *Sieben Klangräume* в общий контекст композиции, не пытаясь каким-либо образом соответствовать музыкальному стилю Моцарта, избегая как стилизации, так и прямого цитирования. При этом содержание каждого из семи разделов дополнено и расширено за счет текстов, относящихся к обстоятельствам последнего года жизни композитора. Хааса увлекает трансгрессивный (пограничный) опыт мультисенсорного восприятия. Коннотации света и темноты для него – не просто дополнительный эффект, а нечто неизмеримо большее. В *Sieben Klangräume* свет и тьма представлены не в буквальном физическом качестве, подобно Третьему струнному квартету Хааса, но как экзистенциальные символы жизни и смерти. «Реквием» – последнее моцартовское сочинение, которое так и не было завершено автором, вследствие чего смерть Моцарта приобрела мистический и фатальный оттенок. Это обстоятельство становится для Хааса отправным моментом его замысла. Семь мистических лиминальных звуковых пространств, разворачивающихся между фрагментами «Реквиема», содержат, помимо текстовых ссылок на эту музыку, специфические разрывы, которые, в свою очередь, служат проводниками основополагающего композиционного принципа дискретности.

Ключевые слова: Георг Фридрих Хаас, «Sieben Klangräume», лиминальное пространство, трансгрессия, «Реквием» В. А. Моцарта.

Для цитирования: Лаврова С. В. Лиминальные пространства как метафизика бесконечности: «Sieben Klangräume» Георга Фридриха Хааса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 25–32.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_25

S. LAVROVA
A. Vaganova Russian Ballet Academy

LIMINAL SPACES AS A METAPHYSICS OF INFINITY: "SIEBEN KLANGRÄUME" BY GEORG FRIEDRICH HAAS

The article is devoted to the composition of Georg Friedrich Haas *Sieben Klangräume* – Seven spaces created as "framing" to the existing fragments of Mozart's Requiem that belong to the composer. In *Sieben Klangräume*, Haas recreates the liminal space of imaginary silence that frames Mozart's Requiem. The composer presented silence as an "audible", tangible sound quality that surrounds the "sounding" fragments of Mozart's Requiem and frames them with segments of silence as sound images of an impending death. Haas encrusted his *Sieben Klangräume* into the general context of the composition, without trying to correspond with the musical style of Mozart in any way, avoiding both stylization and direct quotation, with the intention of supplementing and expanding the content of the sections with texts related to the circumstances of the composer's life at that time. The composer is fas-

cinated by the transgressive (borderline) experience of multisensory perception. In *Sieben Klangräume* light and darkness are not represented in a literal physical quality, as, for example, in his *Third String Quartet*, but as existential symbols of life and death. The Requiem turned out to be the last work that was never completed by the composer, which gave the death of the composer mystical and fatal connotations. For Haas it became the starting point of his Seven spaces – mystical liminal soundscapes that unfold between fragments of the music of Mozart's Requiem, and, in addition to textual references to the composer's music, also contain gaps that serve as carriers of the fundamental compositional principle of discreteness.

Key words: Georg Friedrich Haas, "Sieben Klangräume", liminal space, transgression, "Requiem" by W. A. Mozart.

For citation: Lavrova S. Liminal spaces as a metaphysics of infinity: "Sieben Klangräume" by Georg Friedrich Haas // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 25–32.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_25

Георг Фридрих Хаас – композитор, чье творчество, равно как и музыка французского спектралиста Жерара Гризе, определявшего ее сущность как лиминальную (то есть пороговую), обращено к идее трансгрессии. Трансгрессия – это жест, обращенный к пределу. В данном понятии устраняется сама возможность противопоставления внешнего и внутреннего: противоречия удерживаются в состоянии напряжения, через которое открывается пространство «контаминации парадоксального». По словам Ж. Батая, трансгрессия снимает запрет, не уничтожая его, чем обеспечивает возможность пребывания на пределе [1, с. 117].

У Гризе лиминальность – это пороговое состояние звука, от его зарождения в тишине и до звукоявления (эпифании). Звук в спектралистском представлении способен пересекать временные слои, которые образуются вследствие многомерности временного континуума, от микро- до макроуровня. У Гризе музыка выступает в роли медиума – посредника между мирами: беззвучием и внутренним миром звука, обусловленным границами его же собственного времени. Лиминальное письмо стремится к интеграции элементов спектра и к переключению планов звукового восприятия.

Очевидно, что в этой системе координат время и пространство в музыке неразделимы: звуковые события организуются в акустическом пространстве, обусловленном временными рамками. Цикл Гризе, названный композитором «Акустические пространства» («Espaces Acoustiques»), образует лиминальные пограничные пространства, которые выходят за границы звукового микромира в открытое пространство. Французский композитор писал о существовании трех форм времени – сжатого времени микромира (времени звуковой волны), адекватного времени существования малых форм жизни птиц и насекомых; растянутого времени макромира – времени звезд; а также того, что находится на их границе: времени человеческого мира – восприятия физических процессов дыхания и речи [2, с. 253].

Хааса увлекает трансгрессивный опыт мультисенсорного восприятия, возможность коннотаций света и темноты – не просто какой-либо дополнительный эффект, а нечто неизмеримо большее. Интерпретации тьмы и света мы воспринимаем как определенный стимул чувственного восприятия музыки, как попытку намеренно воссоздать то, что у современных людей в основном утрачено, – полную темноту. Учитывая, что и свет, и звук являются результатом вибраций: первый – видимой (вибрации электромагнитного спектра), а второй – воспринимаемой слухом, их параллели приобретают эмпирические обоснования. Так, в Третьем квартете «In ij. Noct» Хааса одна из частей исполняется в полной темноте. Композитор стремится к лиминальному пространству, которое оказывается на границе между публичным и частным при звучании музыки без каких бы то ни было световых ориентиров, когда каждый слушатель движется за звуком буквально вслепую, а каждый из исполнителей нащупывает координационные точки ансамбля. Для музыкантов играть в темноте – это значит полагаться только на свою память, абстрагироваться от любых внешних стимулов и сигналов, размечать воображаемые точки на виртуальной карте партитуры. Цитата из Дже-

зуальдо в «In ij. Noct» – лишь одна из фаз, через которую проходит музыка. Она фокусирует внимание слушателя на охватившей концертное пространство кромешной тьме, в которой, при отсутствии визуальных стимулов, каждый шорох становится физически ощутимым.

И. Кант описывал это имманентное представление – точки и воображаемые фазы как трансцендентное, то, что предшествует чувственному опыту и делает этот опыт возможным. В первую очередь, это пространство и время, которые существуют в нас изначально как система координат, вне которой представить что-либо невозможно. «Каким же должно быть представление о пространстве, чтобы такое знание о нем было возможно?» – вопрошает Кант во Введении к «Критике чистого разума». Ответ гласит: «Оно должно быть первоначально созерцанием, так как из одного только понятия нельзя вывести положения, выходящие за его пределы, между тем, мы встречаем это в геометрии» [3]. Указанное «первоначальное созерцание» имеет самое непосредственное отношение к музыке Хааса.

В *Sieben Klangräume* Хаас воссоздал лиминальное пространство мнимой тишины, обрамляющее «Реквием» Моцарта. «Для меня Бог – это Моцарт» [4], – говорил Хаас в преддверии премьеры *Sieben Klangräume* в 2006 году. Композитор представил в ощутимом звуковом качестве «слышимую» тишину, которая окружает «звучащие» фрагменты «Реквиема» Моцарта, и создал обрамление из отрезков молчания как звуковых образов неминуемо надвигающейся бездны смерти.

Семь мистических лиминальных звуковых пространств, разворачивающихся между фрагментами музыки «Реквиема» Моцарта, содержат, помимо текстовых ссылок на музыку композитора, ощутимые разрывы, которые, в свою очередь, служат проводниками основополагающего композиционного принципа дискретности.

Sieben Klangräume подобно особому опыту путешествия из микромира звука в макропространство Вселенной. В «Espaces Acoustiques» Гризе этот принцип лиминальности также оказывается связанным с двумя слоями времени: настоящего и вечности.

Фрагментированный материал моцартовского «Реквиема» в таком контексте стал новой версией, отличной от традиционной, наиболее часто исполняемой, созданной Зюсмайером и Эйблером вскоре после смерти Моцарта. Хаас взял за основу партитуру, лежавшую у смертного одра Моцарта в ночь на 5 декабря 1791 года. Между отдельными фрагментами частей «Sequenz» и «Offertorium» были «вкраплены» семь Klangräume («звуковых пространств»), созданных Хаасом. Что же касается моцартовского материала, то здесь можно услышать фрагменты основных голосов от «Dies irae» до «Hostias», наряду с восемью подлинно моцартовскими тактами «Lacrymosa», словно парящими в воздухе. Слушателю остается только удивляться, с одной стороны, тому, что так много материала осталось в воображении композитора, ожидая момента фиксации, а с другой стороны, тому, что этот материал, не реализованный в силу жизненных обстоятельств, получил гипотетическое развитие в доработке Зюсмайера и Эйблера после смерти композитора.

Судить о том, насколько этот законченный текст был адекватен первоначальному замыслу композитора, предлагается слушателю *Sieben Klangräume.* Кроме того, ему предстоит поразиться устрашающей задаче завершения этого пунктирно очерченного шедевра, стоявшей перед 25-летним Зюсмайером в начале 1792 года.

Семь пространств *Sieben Klangräume* пересекает временная ось, в которой время представлено по обе стороны оси координат. Настоящее время в концепции Хааса дуалистично: одно его представление – это умирающий Моцарт, сочиняющий свой «Реквием», другое – это «настоящее время» Хааса, создающего проекцию вечности, в которой леденящий холод и щемящая боль утраты образуют точку пересечения между двумя траекториями бесконечно ускользающего настоящего.

Ключом к пониманию этого «настоящего» для Хааса становится эссе «Интервал и время» Бернда Алоиза Циммермана, и, хотя ни одной ссылки в теоретических работах Хааса на этот текст мы не найдем, но все же связь с циммермановской концепцией «шарообразного времени» очевидна: «Интервал воспринимается как по вертикали, так и по горизонтали. Все это возможно лишь во времени. Значение времени как основной формы восприятия интервала и музыки вообще становится здесь особенно ясным. В возможности спроецировать интервал как на вертикаль, так и на горизонталь время, – вследствие элементарной связи интервала и времени, – предстает проецируемым в обе стороны» [5, с. 92]. Так возникает идея «постоянного настоящего», в которой, по словам Эзры Паунда, «все эпохи – в настоящем... будущее проявляется в сознании лишь немногих... это относится прежде всего к литературе, где истинное время независимо от кажущегося, и многие умершие являются современниками наших внуков» [5, с. 107].

В лиминальном пространстве *Sieben Klangräume* Моцарт оказывается современником Хааса. В качестве внемузыкальной ссылки Хаас

использовал текст письма, согласно которому в год смерти Моцарта (1791) его назначили первым помощником престарелого соборного капельмейстера Л. Хофмана с перспективой стать его преемником в соборе святого Стефана. В историческом контексте этот текст звучит с оттенком горького сарказма, очевидного для слушателя, которому известны события 1791 года, свершившиеся в жизни Моцарта. Спустя некоторое время после ответного письма в газете Прессбурга было опубликовано сообщение из Вены: «Придворный композитор Моцарт принят исполнять обязанности капельмейстера собора св. Стефана с перспективой получить место, приносящее 2000 гульденов ежегодно» (цит. по: [6, с. 477]).

Сухой немецкий язык, микротоновые мутации звука и плавающий, размывающий действительность, контраст фрагментов музыки Моцарта с новыми звуковыми поверхностями, – все эти звуковые пласты и отдельные элементы резонируют друг с другом и производят мощнейшее воздействие на слушателя.

Хаас рассматривает только подлинные фрагменты «Реквиема», так как его *Sieben Klangräume* обращены именно к незаконченным фрагментам, созданным Моцартом и дошедшим до нас, что для Хааса является неприкосновенным и священным. Именно «Реквием» оказался последним сочинением, которое так и не было завершено композитором, в свете чего смерть Моцарта обретает мистический и фатальный оттенок. Общеизвестна история заказа Реквиема, окутанная тайной и мистическими совпадениями, когда появившийся на пороге дома композитора заказчик «Реквиема» – «серый посланец» (*der graue Bote*) – представлялся сверхъестественным, подобным визиту самой смерти [6, с. 570].

«Я стремился создать иной мир звука, который послужил бы проводником к этим фрагментам, и эта новая музыка была бы в духе начала XXI века», – отмечает Хаас [7]. Вокальные партии, запечатленные в семи фрагментах, включая цифрованный бас, в подлинном тексте Моцарта, были выписаны полностью, за исключением «Lacrymosa», которая обрывалась спустя восемь тактов.

Факты говорят о том, что композитор не сам инициировал замысел создания *Sieben Klangräume*. Когда один из директоров «Mozarteum Foundation» Ганс Ландесманн спросил Хааса о том, сможет ли он создать сочинение в качестве комментария к фрагментам музыки Моцарта, композитор поначалу ответил отрицательно, но впоследствии, просмотрев оригинал рукописи «Реквиема», принял иное решение. Он оценил идею, позволяющую представить иную версию, наиболее близкую к авторской и, одновременно, концептуально обрамленную новыми звуковыми пространствами. «То, что оставил после себя Моцарт, неприкосновенно», – утверждает Хаас [7].

Моцартовский состав «Реквиема», включавший в себя смешанный хор, в основном четырехголосный, как изначально и предполагалось, у Хааса расширяется – им добавлены 16 голосов для произнесения текстовых фрагментов, а также орган и ударные. Хаас не использует никаких музыкальных цитат в своих собственных пространствах «Реквиема», он включает лишь особенно важное для него ре-минорное трезвучие, которое и становится отправной точкой для микротоновых расщеплений. Трагический аспект музыки Моцарта связан с тональностью ре минор. Это гармоническая сфера Командора («Дон Жуан»), прежде всего из финальной сцены явления его статуи, подобно музыке загробного мира, это лиминальный жест, который пересекает границы реальности. Эта же тональность является наиважнейшим гармоническим символом «Реквиема».

Не прибегая к прямому заимствованию в своей авторской части *Sieben Klangräume,* тем не менее, композитор в своем творчестве неоднократно использует цитаты. Цитирование у Хааса – это особая тема: он создает пьесу для струнного оркестра под названием «*... sodaß ich's hernach mit einem Blick gleichsam wie ein schönes Bild... im Geist übersehe*» (1990–1991) на основе музыкального материала Сонаты Си-бемоль мажор KV 454 Моцарта для скрипки и фортепиано. В других произведениях Хааса мы найдем цитаты из Малера, Мендельсона, Шрекера и Джезуальдо, а также косвенное цитирование Берга и Бриттена.

Хааса привлекает идея противостояния изначально несовместимых музыкальных систем, которая вносит парадоксальные элементы в музыкальную композицию. Хаас, с его композиторским пристрастием к микротоновой музыке, в рамках одного и того же сочинения мастерски сопоставляет различные системы настройки. В интервью 2011 года, опубликованном в книге Б. А. Варги, Хаас упоминает, по его словам, «четко структурированную вокальную пьесу» австрийского композитора Германа Маркуса Прессля для 5 или 7 голосов и яванского гонга (1982) под названием «Asralda», основывающуюся на идее контрастного сопоставления тритона A – Es и обертонового ряда от квинты D – A. Этот контраст отражается и в названии, отражающем авторскую концепцию через искусственно образованное слово, состоящее из «Асрафаэль» (= духовный принцип, темперация, A – Es) и «Эсмеральда» (= сенсорный принцип, серия обертонов, D – A). Хаас указывает, что идеоло-

гическая и несколько эзотерическая подоплека его совершенно не интересует, но примечателен контраст между системами темперации и между микротоновыми соотношениями интервалов и аккордов, как, например, в случае с композицией «Asralda», когда тритон – уменьшенная квинта и тритон – увеличенная кварта не одинаковы. Эта идея и обертоновый ряд стали для Хааса «интеллектуальным упражнением» в течение тридцати лет композиторской деятельности после знакомства с названным сочинением Прессля [8, p. 104]. Принцип контрастного взаимодействия системы равномерной темперации и микротоновых настроек проявляет себя и в соотношении моцартовского материала и микротоновых мутаций ре-минорного трезвучия в семи пространствах Хааса.

Сосуществование различных стилистических влияний в музыке Хааса не позволяет его отнести ни к одному из каких-либо течений в области новой музыки. Так, сравнение лиминальных пространств в его произведениях с Гризе и упоминание об использовании в композиции Хааса спектральных рядов не говорит в пользу того, что его творчество может целиком и полностью ассоциироваться со спектрализмом, и композитор неоднократно подчеркивал это в интервью. Хаас исключительно самобытен: он создает пространства к «Реквиему» Моцарта, не цитируя его в своей авторской музыке, что было бы самым распространенным и оправданным решением в данном случае для какого-либо другого композитора, но никак не для него. Он с бережностью археолога относится к моцартовским эскизам и ни на йоту не переходит границы в отношении того, что осталось в набросках у Моцарта. Он создает рамку, не вторгаясь в пространство картины. И при этом очевидно, что его пространства трансгрессивны и лиминальны. Не переступая границы, они все же оказываются за ее пределами, и в этом парадокс *Sieben Klangräume.*

Все семь пространств обращены к слушателю, которому необходимо сформировать новые, далекие от стереотипных моделей восприятия и заставить себя в ином фокусе услышать музыку, которая в прежнем варианте, стиравшем контуры аутентичности, была ему некогда хорошо знакома. Ощутив известное как совершенно новое, слушателю предстоит открыть для себя Моцарта заново.

Порядок эпизодов в *Sieben Klangräume* проводит пунктиром фрагменты Моцарта через семь пространств Хааса: (1) Моцарт: *Introitus. Adagio*; (2) Моцарт: *Kyrie. Allegro*; (3) Моцарт: *Dies irae. Allegro assai* (фрагмент); (4) Хаас: *Klangräume I*; (5) Моцарт: *Tuba mirum. Andante* (фрагмент); (6) Хаас: *Klangräume II*; (7) Моцарт: *Rex tremendae* (фрагмент); (8) Хаас: *Klangräume III*; (9) Моцарт: *Recordare* (фрагмент); (10) Хаас: *Klangräume IV*; (11) Моцарт: *Confutatis. Andante* (фрагмент) – *segue*; (12) Моцарт: *Lacrymosa. Larghetto* (фрагмент); (13) Хаас: *Klangräume* V; (14) Моцарт: *Domine Jesu. Andante con moto* (фрагмент); (15) Хаас: *Klangräume VI*; (16) Моцарт: *Hostias. Andante – Andante con moto* (фрагмент); (17) Хаас: *Klangräume* VII: «*Quam olim da capo*». Свои *Sieben Klangräume* композитор в партитуре обозначает как «сопровождение неоконченных фрагментов “Реквиема” Моцарта»[1].

Sieben Klangräume Хааса представляют собой хоровые комментарии к фрагментам sprechstimme, содержащим фрагмент из моцартовского письма 1791 года и напоминающим об «Aventures» Д. Лигети. В оркестровой фактуре – кластеры, медленно «ниспадающие» tutti глиссандо. Баланс, в котором предпочтение отдается поочередно инструментам и хоровым голосам, способствует тому, что идеи из соответствующих фрагментов «Реквиема» воспринимаются и преломляются в каждом *Klangräume* Хааса сквозь призму XXI века.

Klangräume I останавливает течение времени. Звучит декламация текста ответного письма, которым венский магистрат летом 1791 года откликнулся на прошение Моцарта, желавшего занять место капельмейстера собора. Так латинский литургический текст из предшествующих моцартовских эпизодов сталкивается с сугубо мирским бюрократическим текстом. Разумеется, во фрагментах «Реквиема» Моцарта, присутствующих в композиции, ощущается дискретность, подобная той, которую придает трансформация вербального текста у Хааса в его *Klangräume II*. В этом эпизоде он преобразует письмо в структуру вербальной фуги, аналогично тому, как это происходило в условиях электронной композиции в «Omaggio a Joyce» (1958) Л. Берио. Этот речевой эпизод прерывается и превращается в вокальную ткань, уступая нисходящим микроинтервальным глиссандо, которые напоминают движение в замедленной съемке.

В *Klangräume III* Хаас сосредоточивается на фрагменте цитируемого письма. В *Klangräume V* не только вокалисты, но также инструменталисты лишь имитируют звуки дыхания в свободном quasi-импровизационном духе, где каждому голосу необходимо выбирать собственный индивидуальный темп. *В Klangräume V* – эпизоде, который следует за восьмитактовым фрагментом *Lacrymosa*, – композитор дает понять слушателю, что после этого отрывка не должно быть слыш-

[1] «…accompanying the unfinished fragments of Mozart’s Requiem» (*Haas G. F.* Sieben Klangräume zu den unvollendeten Fragmenten des Requiems von W. A. Mozart: Partitur. Vienna: Universal Edition, 2005. S. 4).

но ни одной реальной ноты! Поэтому остаются лишь отзвуки: только ударные звуки и «немое» дыхание оркестра.

Рефлектируя по поводу «Реквиема» Моцарта, музыканты создают современную пьесу о смерти, в которой звуковое пространство становится больничной палатой, где слышны только тихие ритмичные звуки аппарата жизнеобеспечения и дыхание умирающего человека. Наконец, в *Klangräume VI*, который открывается криком, щелканьем хлыста и трещоткой, полный текст указа исполняется, как устная адаптация, с участием всех голосов хора.

Klangräume VI и последнее звуковое пространство *Klangräume VII* представляют собой особые примеры дистанцирования от текста, здесь Хаас вновь возвращается к идее более или менее традиционной музыкальной формы. Он следует воле Моцарта, чья последняя запись в партитуре: «Quam olim da capo» – означает, что соответствующий раздел «Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus» следует повторить.

В этих словах, которые Моцарт написал в партитуре, Хаас видит недостижимое желание умирающего: пусть они, Господи, перейдут от смерти к жизни, как было когда-то обещано Аврааму и его семени [7]. Воспринимая призыв к повторению (da capo) буквально, воссоздавая музыку к тексту «Quam olim», Хаас исключил предшествующие и последующие эпизоды. «Quam olim» – это повторяющийся фрагмент формы, плотной, непостижимо замедленной и смертельно затухающей, как душа, которая покидает тело, и происходит это до тех пор, пока последний отзвук, наконец, не покинет гулкое пространство. При этом хор не воспроизводит ни одного слова из «Реквиема».

Хаас инкрустировал свои *Sieben Klangräume* в общий контекст композиции, не пытаясь каким-либо образом соответствовать музыкальному стилю Моцарта, избегая, в свою очередь, как стилизации, так и прямого цитирования, с намерением дополнить и расширить содержание разделов текстами, относящимися к обстоятельствам жизни композитора того времени.

Для Хааса «Реквием» Моцарта – это не конец, а начало новой бесконечности. Моцарт, предчувствуя свой скорый уход в мир иной, писал отцу: «Поскольку Смерть... есть истинная конечная Цель нашей жизни, то я за последние несколько лет так хорошо познакомился с этим истинным, лучшим другом Человека, что в ее образе для меня нет теперь не только ничего пугающего, – но очень много успокоительного и утешительного! И я благодарю Господа моего, что он даровал мне счастие, предоставив возможность... распознать в ней *ключ* к нашему истинному блаженству. Всякий раз, ложась спать, я помню, что, возможно (как бы молод я ни был), мне не суждено будет увидеть завтрашний день» (письмо от 4 апреля 1787 г.) [9, с. 421].

В философской концепции Паскаля, которого можно считать предтечей экзистенциализма, смерть, вечность и страх неразрывно связаны и образуют особый экзистенциальный узел; ими пронизана буквально каждая минута человеческой жизни. Хайдеггер считает высшим началом не то, из чего исходит свет, а то, что, напротив, сокрыто от света, но благодаря чему свет становится видимым. Согласно Хайдеггеру, как темнота не является просто отсутствием света, так и Ничто, метафизический аналог темноты, нельзя рассматривать как простое отсутствие бытия. Непосредственное соприкосновение с Ничто, по Хайдеггеру, происходит в состоянии ужаса, которое он отличает от боязливости и страха. Этот экзистенциальный «страх и трепет» пронизывает и музыку Хааса.

Для Хааса создание *Sieben Klangräume* стало уникальным опытом благодаря попытке ознакомиться с партитурой автографа Моцарта, хранящегося в австрийской Национальной библиотеке. «Я чувствовал себя паломником, прибывшим в Сантьяго-де-Компостела в XIV веке», – утверждает Хаас [7]. В маленьком хранилище в сопровождении охранника он обнаружил, что сидит перед последним нотным текстом, который записал Моцарт на пожелтевшей бумаге в финальной точке своего жизненного пути. У Хааса было ощущение, что он провел в архиве вечность, хотя в реальности это длилось всего лишь около получаса. Он понял, что может соприкоснуться с этим текстом только через создание «пространственной рамки» из собственной музыки, которая была бы полностью независимой от Моцарта и не затронутой какими бы то ни было стилистическими веяниями прошлого.

Свет и тень, жизнь и финальная точка в существовании человека, устремленная в бесконечность, звуковое пространство из «оглушительной тишины», обрамляющее последние фрагменты, пунктирные линии незавершенного шедевра, – весь этот взаимопротиворечащий и взаимоисключающий ряд элементов в творчестве Хааса сосуществует в лиминальном контексте. Трансгрессия фиксирует феномен перехода непреодолимой границы между возможным и невозможным, сиюминутным и вечным, дискретным и континуальным, детерминированным и иррациональным.

Еще в годы учебы Хаас преодолел зависимость от рациональных, тщательно сконструированных форм и сосредоточил свои поиски нового музыкального содержания в сфере лими-

нальности *света* и *тени*, которые становятся для него не только средством передачи широчайшего спектра эмоций и ощущений, но и выполняют тематическую, почти лейтмотивную роль, переходя с внешнего уровня на внутренний.

Лиминальные (пороговые) ощущения, образующие перцептивные цепочки: *Слышу – Вижу – Чувствую – Ощущаю – Осознаю*, – проецируются в пространства *Sieben Klangräume*. Слушатель как завершающее звено метазвуковой коммуникации руководствуется этим рядом ощущений, который его творческое воображение, взбудораженное высочайшим эмоциональным накалом и интеллектуальным напряжением музыки Хааса, приводит в бесконечное движение.

Последнее звуковое послание Моцарта представлено Хаасом в трансцендентном ракурсе. По словам М. П. Фуко, «конечность человеческого бытия заявляет о себе в форме позитивности, но парадоксальным образом обрисовывается в форме бесконечности, указывая не только на жесткость границ, но и на однообразие пути, беспредельного, но, быть может, и небезнадежного» [10, с. 335].

ЛИТЕРАТУРА

1. Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. VI, 346 с.

2. *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 311–345.

3. *Кант И.* Сочинения: в 6 т. / под общ. ред. В. Ф. Асмуса. А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. М.: Мысль, 1964. Т. 3. 800 с.

4. Georg Friedrich Haas. URL: https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278/werke/sodass-ich-s-hernach-mit-einem-blick-gleichsam-wie-ein-schoenes-bild-im-geist-uebersehe-5 (дата обращения: 30.01.2021).

5. Циммерман Б. А. Интервал и время // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 92–96.

6. *Луцкер П. В, Сусидко И. П.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.

7. *Lepuschitz R.* Mozart: Requiem – Haas: Sieben Klangräume. URL: https://booklets.idagio.com/4260415080479.pdf (дата обращения: 30.01.2021)

8. *Varga B. A.* Three Questions for Sixty-Five Composers. Rochester: University Rochester Press, 2011. 333 с.

9. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / под ред. И. С. Алексеевой. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.

10. *Фуко М. П.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. 404 с.

REFERENCES

1. Tanatografiya erosa: Zhorzh Batay i frantsuzskaya mysl' serediny XX veka [Thanatography of Eros: Georges Bataille and French Thought of the Middle 20th Century]. St. Petersburg: Mifril, 1994. VI, 346 p.

2. *Grize J.* Strukturirovanie tembrov v instrumental'noy muzyke [Structuring of Timbres in Instrumental Music]. Kompozitory o sovremennoy kompozitsii [Composers on contemporary composition]: anthology. Ed. and comp. by T. Kyuregyan, V. Tsenova. Moscow: Moscow Conservatory, 2009. Pp. 311–345.

3. *Kant I.* Sochineniya [Works]: in 6 vol. Ed. by V. Asmus. A. Gulyga, T. Oyzerman. Moscow: Mysl, 1964. Vol. 3. 800 p.

4. Georg Friedrich Haas. URL: https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278/werke/sodass-ich-s-hernach-mit-einem-blick-gleichsam-wie-ein-schoenes-bild-im-geist-uebersehe-5 (date of application: 30.01.2021).

5. *Tsimmerman B. A.* Interval i vremya [Interval and Time]. Kompozitory o sovremennoy kompozitsii [Composers on contemporary composition]: an-

thology. Ed. and comp. by T. Kyureghian, V. Tsenova. Moscow: Moscow Conservatory, 2009. Pp. 92–96.

6. *Lutsker P.*, *Susidko I.* Mocart i ego vremya [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 624 p.

7. *Lepuschitz R.* Mozart: Requiem – Haas: Sieben Klangräume. URL: https://booklets.idagio.com/4260415080479.pdf (date of application: 30.01.2021).

8. *Varga B. A.* Three Questions for Sixty-Five Composers. Rochester: University Rochester Press, 2011. 333 p.

9. *Motsart V. A.* Polnoe sobranie pisem [Complete Collection of Letters]. Ed. by I. Alekseeva. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2006. 536 p.

10. *Fuko M. P.* Slova i veshchi: Arkheologiya gumanitarnykh nauk [Words and Things: Archeology of the Humanities]. Moscow: Progress, 1977. 404 p.

Лаврова Светлана Витальевна
доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
slavrova@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-0887-8075

Svetlana V. Lavrova
Dr. Sci. (Art), Associate Professor, Vice-Rector for Research and Development
A. Vaganova Russian Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
slavrova@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-0887-8075

УДК 78.02 DOI: 10.52469/20764766_2021_01_33

В. Н. ЮНУСОВА

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

ВИДЕОРЯД В МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ПРОЕКТАХ ТАНЬ ДУНЯ

Статья посвящена роли видеоряда в синтезе средств художественной выразительности в трех произведениях известного китайского композитора Тань Дуня, созданных в XXI веке: «Карта» (2002), «Интернет-симфония» (2009), «Молитва и благословение» (2020). На основе партитур сочинений, видеозаписей, интервью композитора анализируются конкретные приемы использования видеоряда в произведениях Тань Дуня. В синтезе художественных средств выделяется музыка, играющая главную роль, и музыкальная логика, определяющая структуру целого. Выделяется формообразующая функция видеоряда; особое внимание уделяется использованию Интернет-технологий, позволяющему выстроить глобальное пространство музыкального произведения. В статье обозначается новый вид цитирования – видеоцитата. В творчестве Тань Дуня отмечаются диалоги разного уровня: Восток – Запад, древние традиции и современность, диалог времен – реальное время исполнения и предшествующее время видеозаписи, академическая музыка и традиционная, органические инструменты, древние колокола и симфонический оркестр. Важную роль в его музыке играет также синтез элементов различных культур мира и художественных средств разных видов искусства. Композитор провозглашает стремление к созданию антифонной музыки, на основе этого принципа строятся взаимоотношения видеоряда, сольных и оркестровых партий, а также других компонентов сочинения. Важное значение приобретает символика (географическая, числовая, цветовая), помогающая раскрыть глубинные смыслы сочинений Тань Дуня и демонстрирующая его личные предпочтения.

Произведения Тань Дуня рассматриваются в контексте тенденций современной китайской культуры (течение «Новая волна») и направления мультимедиа (аудиовизуальной музыки) в западной – в частности, американской – музыке, с которой тесно связана творческая биография композитора.

Ключевые слова: диалоги Восток – Запад, современная китайская музыка, Тань Дунь, мультимедийные технологии, видеоряд, временные диалоги, Интернет-технологии в музыке, «Новая волна».

Для цитирования: Юнусова В. Н. Видеоряд в мультимедийных проектах Тань Дуня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 33–41.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_33

V. YUNUSOVA

P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

VIDEO IN MULTIMEDIA PROJECTS BY TAN DUN

The article is devoted to the role of video in the synthesis of expressive means in the three works by the famous Chinese composer Tan Dun, created in the 21st century: “Map” (2002), “Internet Symphony” (2009), “Prayer and Blessing” (2020). On the basis of the scores, video recordings and interviews of the composer, the author analyzes specific techniques of using the video in the works of Tan Dun. In the synthesis of artistic means, music is playing a major role, and musical logic determines the structure of the whole. The shaping function of the video is emphasized and special attention is paid to the use of Internet technologies, which allow to build a global space for a musical work. The article defines a new type of citation – a video quote. In the composer’s works there are dialogues of various levels: East – West, ancient traditions and modernity, dialogue of times: real performance time and the time of the video record, academic music and folk, organic instruments, ancient bells and a symphony orchestra.

The synthesis of elements of various cultures and expressive means of various types of art also plays an important role in his music. The composer proclaims the desire to create antifonic music. On the basis of this principle he builds the relationship of the video, soloists, orchestra and other components of the composition. Symbolism (geographical, numerical, color) becomes an essential element of the compositions, helping to reveal the deep meanings of Tan Dun's music and demonstrating his personal preferences.

Works of Tan Dun are examined in the context of the trends of modern Chinese culture (the "New Wave") and the direction of multimedia (audiovisual music) in Western and particularly American music, with which the composer's creative biography is closely connected.

Key words: dialogues East – West, modern Chinese music, Tan Dun, multimedia technologies, video, dialogues of times, Internet technologies in music, "New Wave".

For citation: Yunusova V. Video in multimedia projects by Tan Dun // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 33–41.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_33

Творчество крупнейшего представителя китайского музыкального авангарда и течения «Новая волна» Тань Дуня (譚盾, р. 1957) широко известно в мире [1]. Перечень его сочинений включает пять опер, «органическую» музыку («Водный концерт», «Бумажный концерт», «Земляной концерт», «Музыка Воды»), «Оркестровый театр» (композиции I–IV), произведения кантатно-ораториального жанра, включая «Водные страсти по Матфею» (2000), «Страсти по Будде» (2018), симфонии, концерты для различных инструментов с оркестром – фортепиано, гитары, китайской лютни (*пипы*), цитры (*чжэнь*), киномузыку и другие произведения.

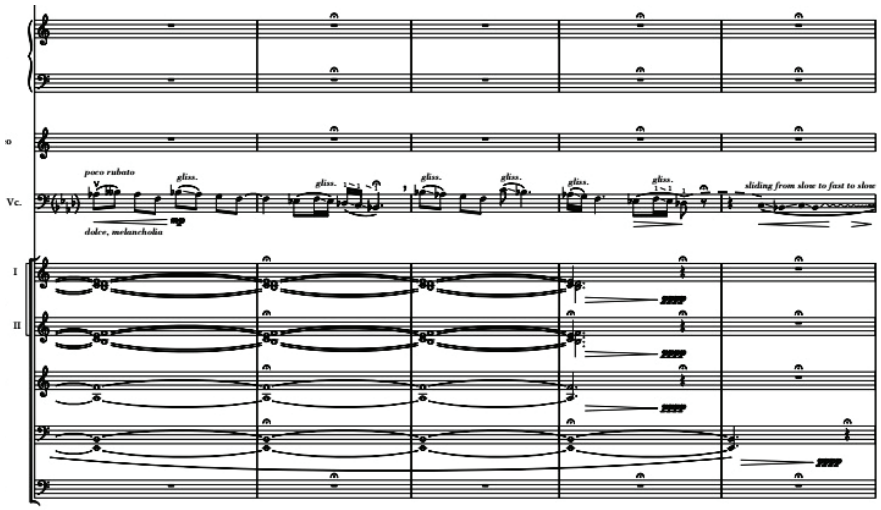
Одной из определяющих особенностей творчества Тань Дуня можно назвать принцип синтеза: Востока и Запада, древних традиций и современных композиторских техник, элементов различных культур мира и художественных средств различных видов искусства. В рамках последнего создаются его произведения в жанре ритуала, к примеру, «Водяные небеса» (Water Heaven) для струнных, воды, пипы и голоса [2], где Тань Дунь выступает в качестве композитора и архитектора (вместе с японскими специалистами студии Исодзаки) [3, с. 828; 2]. К числу мультимедийных произведений относятся четыре композиции «Оркестровый театр» I-IV (1990–1999), «Водный» (1998), «Бумажный» (2003), «Земляной» (2009) концерты и другие сочинения [4, p. 270].

Одним из ярких мультимедийных проектов, созданных Тань Дунем в нашем столетии, стал Концерт-сюита для виолончели, видео и оркестра «Карта» (The Map, 2002). В сочинении совмещены фрагменты видеозаписи, фиксирующей игру традиционных музыкантов юго-западной китайской провинции Хунань, с концертом для виолончели и симфонического оркестра (композитор в 1999–2001 годах совершил несколько экспедиций со съемочной группой по районам этой провинции). Тань Дунь определяет жанр этой композиции как *мультимедийный concerto grosso*: «Я хотел найти контрапункт между разными медиа, разными временными пространствами и разными культурами. Структуры и музыкальные фактуры предназначены для создания антифонной музыки путем противопоставления виолончели соло и видео, оркестра и видео, соло и ансамбля, текста и звука, а также многоканального видео и живой игры камня. Метафорически оркестр становится природой, солист символизирует людей, а видео – традицию» [5]. «Карта» написана с привлечением видеозаписи традиционной китайской музыки, фрагменты которой композитор отобрал и расположил согласно своему замыслу. Использование видеозаписей было необходимо, поскольку аутентичные исполнители не могут играть с оркестром и подчиняться командам дирижера.

Такого рода видеоцитирование представляется новым методом работы с цитатой, воспроизводимой во всей полноте своих составляющих (с аутентичным звуком, тембром, манерой пения или игры на традиционном инструменте). Цитаты выполняют функцию первоосновы, генетического материала, из которого вырастает «Карта», при этом они звучат одновременно с порожденным ими текстом. Порядок следования фрагментов определяется логикой музыкальной композиции. Так, появление первого видео – «Танец духов» и «Плач» (Ghost Dance and Cry-singing) – обусловлено тем, что тема плача

выступает в качестве лейтмотива всего сочинения, появляющегося буквально в первых тактах вступления в партии солирующей виолончели, до включения видеоряда [6, p. 8].

Пример 1.
Тань Дунь «Карта». Часть 1. Тема плача



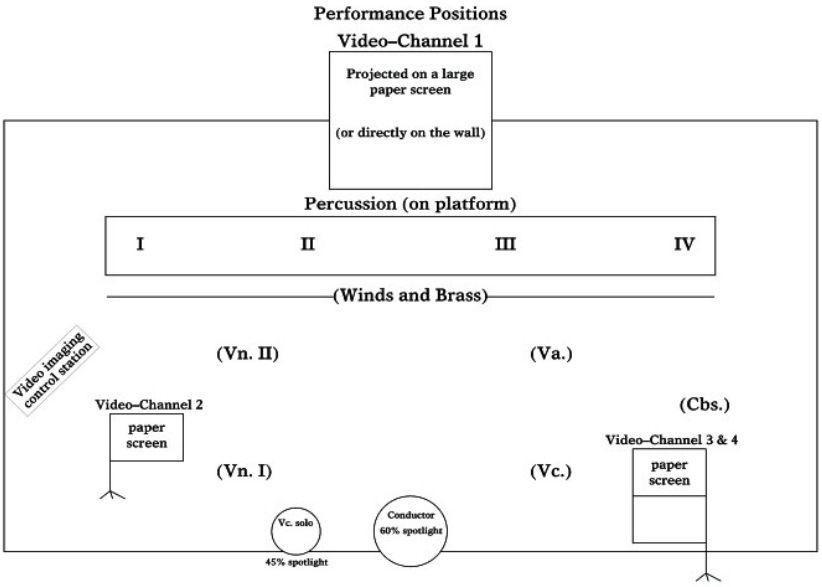
Девять фрагментов сочинения Тань Дуня объединены в четыре раздела, согласно замыслу композитора. Первый раздел образуют фрагменты 1 «Танец духов» и «Плач», 2 «Свистящий лист» (Blowing Leaf), 3 «Далюцзы» (Daliuzi – медные тарелки). Второй раздел представлен фрагментами 4 «Сона» (Miao Suona – китайский гобой) и 5 «Фейге» (Feige – *букв.* «летящая песня», антифонное пение), при этом в «Фейге» создается диалог между поющей на видеозаписи женщиной и солирующим на сцене виолончелистом. Их диалог, как подчеркивает Тань Дунь, происходит в пространстве и во времени (видеозапись осуществлена ранее). Далее следует инструментальная Интерлюдия (6 фрагмент), во время которой надлежит «слушать звуки, чтобы найти путь» (Interlude: Mapping and Portrait); после нее звучит третий раздел, представленный 7 фрагментом «Каменные барабаны» (Stone Drums). В последний, четвертый раздел входят 8 и 9 фрагменты: «Пение под язык» (Tongue singing) и «Лушэн» (Lusheng – тростниковый губной орган) [4]. В сочинении выделяются две кульминации – в 3 и 9 фрагментах, которые заканчиваются ускорением темпа, усилением динамики и заключительным выкриками оркестра «Hei» (выписаны в партитуре), подобно тому, как это делают китайские традиционные музыканты.

Взаимодействие оркестра и видеоряда предполагает строгий контроль темпа метра, что можно сравнить с киномузыкой. Поэтому трудно согласиться с мнением исследователя М. Дж. Хьюз о том, что «взаимодействие между оригинальными источниками Тань Дуня и оркестровые ответы позволяют в определенной степени импровизацию, разрыв с формальным контролем, типичным для написанной партитуры» [7, p. 49]. Ограниченную алеаторику композитор использует только по окончании видеофрагмента (например, во фрагменте 3 «Свистящий лист»).

Тань Дунь подчеркивал, что в этом сочинении хотел «соединить технологии и традиции»: видео олицетворяет технологию, а музыкальный аутентичный материал – традицию [4]. Такое сочетание характерно для эстетики течения «Новая волна», сформировавшегося в китайском искусстве после «культурной революции» (1966–1976 гг.); для него характерно объединение древних традиций с современными технологиями (включая современные композиторские техники) [1, с. 60]. Данное течение стало определяющим для китайского искусства новейшего времени. В то же время, по верному замечанию исследователя Т. Сергеевой, влияние мультимедийных технологий является одной из ведущих тенденций как в творчестве Тань Дуня, так и в современном искусстве в целом [8, с. 82].

Композитор подробно перечисляет техническое обеспечение в партитуре: два микрофона (для виолончели соло и ударника, играющего на камнях); два громкоговорителя и две звуковые стереосистемы. Видеооборудование включает в себя четыре мультисистемных DVD-плейера, четыре видеопроектора, четыре видеоканала, проецируемых на два бумажных экрана, микшер и др. [6, p. 4]. Важное значение приобретает пространственное размещение оркестра, видеоэкранов и солиста, указанное на схеме в партитуре [там же, p. 6]:

Пример 2. Тань Дунь «Карта».
Размещение исполнителей



Экраны с видеотрансляцией аутентичных исполнителей находятся слева и справа от дирижера, солиста и оркестра, т. е. они хорошо видны всем участникам процесса исполнения, что помогает достичь необходимой синхронности. Большой экран позади оркестра предназначен для демонстрации видеоряда зрителю.

«Карта» относится к так называемому *инструментальному мультимедиа* (термин В. Петрова) или аудиовизуальной музыке, характерной для второй половины XX – начала XXI в. Своеобразным контекстом к этому произведению Тань Дуня исследователь называет произведения Ла Монте Янга («Черепаха, ее сны и путешествия», 1964–1968), С. Райха («Разные поезда», 1987) и т. д. [9, с. 75]. Добавим, что к их числу принадлежали и другие мультимедийные перформансы группы «Флаксус» (от анг. flux – поток, движение), в которую входили художники и композиторы, в том числе Ла Монте Янг, Дик Хиггинс и др. [10, с. 136].

Для Тань Дуня, обучавшегося после Центральной (Пекинской) консерватории в Колумбийском университете (США), был важен опыт американских композиторов-авангардистов в этой сфере. Известно, что он дружил с Джоном Кейджем (1912–1992), который был и наставником Тань Дуня. Близость их позиций сказывается, помимо прочего, в использовании всей окружающей человека звучащей среды, всех предметов, что, впрочем, характерно и для традиции шаманизма, распространенной в регионе, где прошло детство композитора. Исследователь М. Переверзева отмечает, что в творчестве Кейджа молодых композиторов привлекало, в том числе, «использование в музыке шумов и электронных звуковоспроизводящих средств» [10, с. 128]. Памяти своего друга и наставника Тань Дунь посвятил фортепианную пьесу «C-A-G-E» (1993), название которой воспроизводит фамилию Кейджа и одновременно, в нисходящем движении, – ангемитонный тетрахорд, характерный для китайской традиционной музыки (c-a-g-e).

В 2009 году состоялась премьера «Интернет-симфонии» Тань Дуня, исполнителями которой стали не только сидящий в студии в Нью-Йорке симфонический оркестр (YouTube Orchestra) под управлением композитора, но и сотни музыкантов – профессионалов и любителей – со всего мира (было осуществлено 3000 просмотров исполнителей из 70 стран). Премьера состоялась в «Карнеги-холле» (Нью-Йорк) 15 апреля 2009 года, ее посмотрело 22 миллиона человек из 200 стран всех шести континентов. Это был первый опыт global music, который ЮНЕСКО оценило как «межкультурный диалог с помощью музыки» [11, p. 6].

Созданная по заказу Google и YouTube, симфония получила название «Eroica» («Героическая») не случайно: в произведении использована тема главной партии Третьей «Героической» симфонии Es-dur Бетховена (а также тема полета валькирий из оперы «Валькирия» Р. Вагнера

и тема из музыки Тань Дуня к открытию Олимпиады 2008 года в Пекине). Композитор вспоминал, как однажды, проходя мимо автомобильного гаража, обратил внимание на три тормозных барабана, которые издавали красивый звук: «…в нем я услышал Бетховена. Эхо оркестра с такими же аккордами. Бетховен (тема) и уличный шум каким-то образом вибрируют», соединяясь вместе [там же].

Говоря об Интернете и его поистине неограниченных возможностях, Тань Дунь сравнивал его с невидимым Шелковым путем, который соединяет культуры мира: «Этот проект создал феномен классической музыки, объединив музыкальных героев со всех уголков земного шара» [12]. Он рассматривает Интернет как платформу, на которой люди могут разговаривать с помощью звука [11, p. 6]. В интервью, посвященном этой симфонии, Тань Дунь подчеркивал, что «музыку можно найти везде» и любой человек может петь или играть на музыкальных инструментах или просто окружающих его предметах [13]. Интернет-технологии помогают композитору выстроить глобальное музыкальное пространство, в котором живет его сочинение.

Небольшое по масштабу произведение Тань Дуня звучит всего 5 минут и состоит из 4 частей, подобно миниатюрному классическому симфоническому циклу: *I. Allegretto. 0:30; II. Dolce Molto. 0:55; III. Allegro. 1:25; IV. Allegro Vivace. 1:15*. Столь миниатюрные масштабы произведения можно объяснить крайне сложной технической стороной синхронизации музыкантов, находящихся в «Карнеги-холле» (с ними композитор репетировал онлайн и только затем соединил в студии), а также их коллег, играющих и поющих онлайн в разных странах мира. К сожалению, в изданной партитуре симфонии не были указаны технические детали, однако видеозапись исполнения этого произведения дает представление о самом процессе.

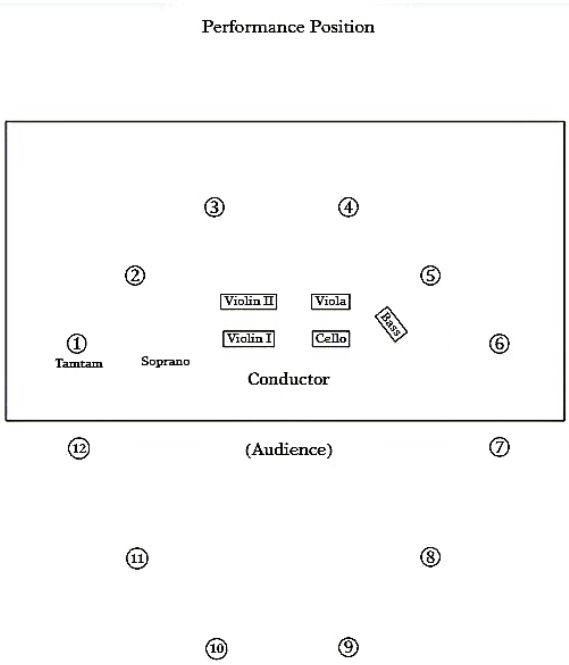
Пример 3.
Тань Дунь «Интернет-симфония»

В интерпретации произведения Тань Дуня через Интернет и на сцене только силами симфонического оркестра обнаруживается существенная разница. В Интернет-версии музыка композитора обретает поистине нескончаемое тембровое разнообразие, ведь ее исполняют не только на европейских инструментах, но и на индийских, китайских и других традиционных инструментах, звучащих предметах (например, пиле), наконец, поют. Эта трактовка «Интернет-симфонии» действительно воспринимается как global music. В редакции для тройного состава симфонического оркестра тембровое богатство теряется (не говоря уже об отсутствии видеоряда), и сочинение уже не кажется таким оригинальным.

Третий проект Тань Дуня появился в 2020 году во время пандемии COVID-19 и получил название «Молитва и благословение» (Prayer and Blessing, далее – «Молитва»). Премьера состоялась 9 апреля 2020 года в прямой трансляции из Нью-Йорка и Шанхая. Информация на официальном сайте композитора гласит, что этот проект был задуман в качестве ответа на кризис COVID-19 и в целях объединения музыкантов всего мира, изолированных из-за пандемии. По замыслу композитора, произведение может исполняться в любом формате: «дистанционно, виртуально или в реальном времени» [14]. Он продолжает идею «Интернет-симфонии», связанную с работой в виртуальном пространстве.

В премьерной версии виртуального исполнения «Молитвы» были использованы установка древних колоколов – бяньчжун (編鐘), найденных археологами в 1970-х годах в провинции Хубей (в которой расположен и город Ухань), 12 тамтамов, струнный квартет и солистка (певица). В темноте на круглой сценической площадке размещены четыре экрана, на которых позднее появится струнный квартет, и ряд экранов, на которых появляются исполнители на тамтамах. Несколько исполнителей играют на площадке. Все инструменты и экраны расположены вокруг дирижера. Камера несколько раз на протяжении композиции движется по кругу (по часовой стрелке), охватывая последовательно всех участников исполнения [15, с. 4]. (См. Пример 4).

Пример 4.
Тань Дунь «Молитва и благословение». Пространственное расположение исполнителей

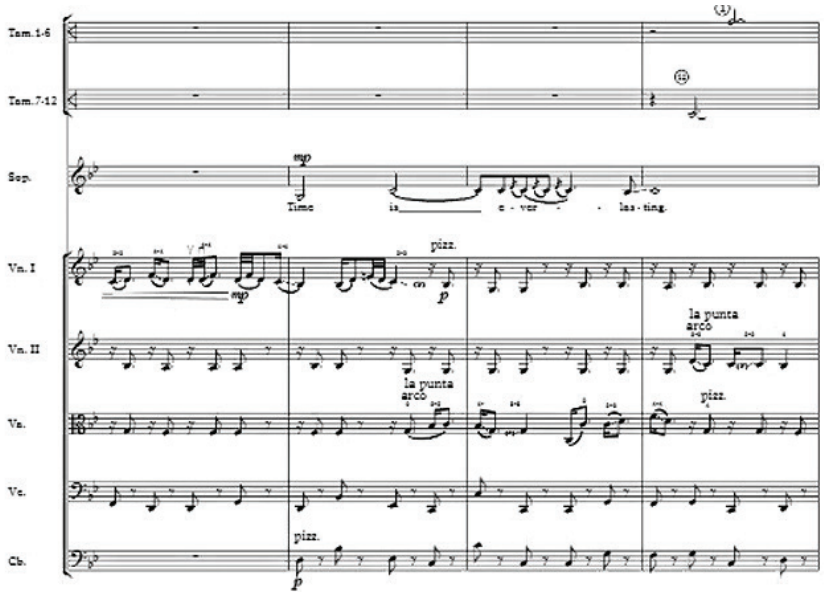


Ночная площадка, где происходит исполнение, освещена прожекторами, которые размещены по периметру вокруг площадки и над ней; они также принимают участие в реализации замысла произведения. Изображение солистки (певицы) транслируется на большом экране за площадкой. Она исполняет молитву на стихи древнего китайского философа Лао-Цзы [15, p. 7]:

«Время вечно,
Да будет мир долгим благословением
Милосердия мне,
Моя природа и дух,
Пусть будем мы с тобой вечно едины»
(перевод мой. – В. Ю.).

Композитор подчеркивал особую роль текста Лао-Цзы, отмечая, что «его мудрость глубоко соответствует сегодняшнему миру» [14].

Пример 5.
Тань Дунь «Молитва и благословение». Начало вокальной партии



Композиция построена на постепенном нарастании звучности. Сам Тань Дунь начинает «Молитву и благословение» ударами в один из колоколов бяньчжун, после чего перемещается за дирижерский пульт. Затем присоединяются тамтамы, далее – струнный квартет и, наконец, солистка. Соответственно изображения на экранах также возникают в этой последовательности, музыканты на площадке синхронизируют свое исполнение с виртуальными коллегами. Трансляция производится из разных географических точек: Шанхая и Нью-Йорка, – также обозначающих межконтинентальное пространство и диалог Востока и Запада, в рамках которого работает композитор.

Пример 6.
Тань Дунь «Молитва и благословение»

Особую роль в этом сочинении играет числовая символика. Выбрав 12 больших тамтамов из Уханя (где они производились с древних времен), композитор пояснил, что это число для него сопряжено с одним из тайных циклов жизни – 12 месяцами, 12 знаками зодиака, 12 тонами и другими явлениями: «…я выбрал 12 гонгов из Уханя, [образующих] духовную связь, чтобы посылать молитвы и благословения всем, во всем мире» [14]. Определенной семантикой, на мой взгляд, наделено и время исполнения – ночь, темнота как символ «черного времени», в котором оказалось человечество.

Замысел произведения соотносится и с отмеченными ранее тенденциями «Новой волны» (соединение древнего и современного), и с принципом Тань Дуня – объединением «технологий и традиций». Выражая благодарность музыкантам, композитор отмечал, что это была возможность «соединиться в другом времени и пространстве с помощью могучих технологий» [14].

Помимо диалога виртуального и реального пространства, здесь моделируется и расширенное географическое пространство Шанхай – Нью-Йорк, воплощающее диалог Востока и Запада. Восток представлен китайскими традиционными инструментами и вокальным фрагментом на стихи Лао-Цзы, а Запад – струнным квартетом, игра которого транслируется из Нью-Йорка. В версии для струнного оркестра (вместо квартета) композитор предусмотрел совместное исполнение с участием музыкантов из 12 стран мира.

После премьеры Тань Дунь выразил свои чувства, обозначив и своеобразный жанр нового произведения – «памятник в звуке»: «В тот день я закончил дирижировать и привычно развернулся. Нет зрителей, только тишина. Это был первый раз, когда я почувствовал тишину и одиночество после дирижирования. Я вышел с подиума и подумал про себя: то, что сейчас произошло, – не только музыкальное произведение. Это был памятник в звуке» [16].

Исследователь А. Алпатова отмечает актуальность для нашего времени особого рода музыкального произведения, в котором отражаются «в той или иной степени образы истории и современного мира в их геокультурном измерении»; при этом особо выделяется направление, характерное для китайского музыкального авангарда: «Азия – мир» [17, с. 307, 323]. Оно реализуется в произведениях Тань Дуня каждый раз индивидуально, однако можно выделить общие черты: сочетание видеозаписи исполнения аутентичных исполнителей и играющего в реальном времени симфонического оркестра; использование Интернет-пространства в сочетании с исполнением в студии или на сцене; диалог времен, возникающий как во временной разнице используемого материала (аутентичные древние традиции в контексте нашего времени), так и в разнице времени между зафиксированной записью и звучанием произведения; синхронное Интернет-музицирование.

Видеоряд в этих случаях позволяет реализовать проект во всей его полноте, создавая у слушателя иллюзию присутствия в иной культурной среде или с музыкантами на сценическом пространстве. В композиции произведения он играет роль объединяющего фактора, отнюдь не декоративную, выступая важным фактором процесса формообразования и тембровой палитры сочинения, помогая раскрывать его семантику.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Янь Цзянань, Юнусова В. Н.* Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал Общества теории музыки. 2018. № 4. С. 60–73.

2. Water Heavens: An Architectural Music Experience: Official web-site. URL: http://www.waterheavens.org (дата обращения: 18.08.2020).

3. *Будаева Т. Б.* Пекинская опера и китайская музыкальная драма через призму Летней школы Шанхайской Театральной Академии // Общество и государство в Китае. 2018. Т. XLVIII. Ч. 2. С. 809–831.

4. *Gagné N. V.* Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music. Lanham: Scarecrow Press, 2012. XXIV, 367 p.

5. The Map: Dialogues with Tan Dun. URL: www.http://tandun.com/composition/the-map-concerto-for-cello-video-and-orchestra/ (дата обращения: 29.01.2021).

6. *Tan Dun*. The Map: Concerto for Violoncello, Video and Orchestra: Full Score. New York: G. Schirmer Inc., 2003. 149 p.

7. *Hughes M. J.* The Move Beyond Form: Creative Undoing in Literature and the Arts since 1960. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 250 p.

8. *Сергеева Т. С.* Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств // Музыка. Искусство. Наука. Практика. 2018. № 2. С. 81–88.

9. *Петров В. О.* Инструментальное мультимедиа: о соотношении музыкального и визуального рядов // Известия ВГПУ (Волгоград). 2013. № 8. С. 75–78.

10. *Переверзева М. Н.* Основные тенденции развития авангардной музыки США в творчестве композиторов второй половины XX века // Музыка США: проблемы истории и теории: сб. ст. / ред.-сост. М. Н. Переверзева. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. С. 127–152. (Музыкальные пейзажи Америки: Вып. 1).

11. *Tan Dun*. Internet Symphony "Eroica" for Symphony Band: Full Score. New York: G. Schirmer Inc., 2009. 30 p.

12. *Tan Dun*. Internet Symphony. URL: http://www.tandun.com/composition/internet-symphony (дата обращения: 29.01.2021).

13. *Tan Dun*. Interview on the YouTube Symphony Orchestra Project. URL: https://www.youtube.com/watch?v=V8ZnfRtV04M (дата обращения: 30.01.2021)

14. *Tan Dun*. Prayer and Blessing. URL: http://tandun.com/composition/prayer-and-blessing/ (дата обращения: 10.02.2021).

15. *Tan Dun*. Prayer and Blessing (for 12 Tamtams, String Orchestra and Soprano, or: for any instruments and voice): Full Score. New York: G. Shimer Inc., 2020. 13 p.

16. "Prayer and Blessing" by Tan Dun. URL: https://www.wisemusicclassical.com/features/prayer-and-blessing-by-tan-dun/ (дата обращения: 14.02.2021).

17. *Алпатова А. С.* «Азия – мир» как основное направление музыкальной деятельности: Тан Дун и музыкальный авангард // Музыка народов мира: проблемы изучения: материалы междунар. науч. конф. / ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2017. Вып. 2. С. 307–323.

REFERENCES

1. *Yan' Tszianan', Yunusova V.* Kitaiskaya «Novaya volna» i tvorchestvo Siui Chantsziunia [Chinese "New Wave" and the art of Xu Changjun]. Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of Music Theory]. 2018. No. 4. Pp. 60–73.

2. Water Heavens: An Architectural Music Experience: Official web-site. URL: http://www.waterheavens.org (date of application: 18.08.2020).

3. *Budaeva T.* Pekinskaya opera i kitaiskaya muzykal'naya drama cherez prizmu Letnei shkoly Shankhaiskoi Teatral'noi Akademii [Beijing Opera and Chinese musical drama through the prism of the Shanghai Theater Academy Summer School]. Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae [Society and State in China]. 2018. Vol. 48. Ch. 2. Pp. 809–831.

4. *Gagné N. V.* Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music. Lanham: Scarecrow Press, 2012. XXIV, 367 p.

5. The Map: Dialogues with Tan Dun. URL: www.http://tandun.com/composition/the-map-concerto-for-cello-video-and-orchestra/ (date of application: 29.01.2021).

6. *Tan Dun*. The Map: Concerto for Violoncello, Video and Orchestra: Full Score. New York: G. Schirmer Inc., 2003. 149 p.

7. *Hughes M. J.* The Move Beyond Form: Creative Undoing in Literature and the Arts since 1960. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 250 p.

8. *Sergeeva T.* Mul'timediynye eksperimenty v tvorchestve Tan Duna kak novyi sintez iskusstv [Multimedia experiments in the works of Tan Dun as

a new synthesis of arts]. Muzyka. Iskusstvo. Nauka. Praktika [Music. Art. Science. Practice]. 2018. No. 2. Pp. 81–88.

9. *Petrov V*. Instrumental'noe mul'timedia: o sootnoshenii muzykal'nogo i vizual'nogo ryadov [Instrumental multimedia: on correlation of the musical and visual series]. Izvestiya VGPU [News of Volgograd State Pedagogical University]. 2013. No. 8. Pp. 75–78.

10. *Pereverzeva M.* Osnovnye tendentsii razvitiya avangardnoi muzyki SShA v tvorchestve kompozitorov vtoroi poloviny XX veka [The main trends of avant-garde music development in the USA in the creative work of composers of the second half of the 20th century]. Muzyka SShA: problemy istorii i teorii [US Music: History and Theory Problems] / red.-sost. M. Pereverzeva. Moscow: Moscow Conservatory, 2008. Pp. 127–152. (Muzykal'nye peyzazhi Ameriki: Vyp. 1 [Musical landscapes of America: Issue 1]).

11. *Tan Dun*. Internet Symphony "Eroica" for Symphony Band: Full Score. New York: G. Schirmer Inc., 2009. 30 p.

12. *Tan Dun*. Internet Symphony. URL: http://www.tandun.com/composition/internet-symphony (date of application: 29.01.2021).

13. *Tan Dun*. Interview on the YouTube Symphony Orchestra Project. URL: https://www.youtube.com/watch?v=V8ZnfRtV04M (date of application: 30.01.2021).

14. *Tan Dun*. Prayer and Blessing. URL: http://tandun.com/composition/prayer-and-blessing/ (date of application: 10.02.2021).

15. *Tan Dun*. Prayer and Blessing (for 12 Tamtams, String Orchestra and Soprano, or: for any instruments and voice): Full Score. New York: G. Shimer Inc., 2020. 13 p.

16. "Prayer and Blessing" by Tan Dun. URL: https://www.wisemusicclassical.com/features/prayer-and-blessing-by-tan-dun/ (date of application: 14.02.2021).

17. *Alpatova A*. «Aziya – mir» kak osnovnoe napravlenie muzykal'noy deyatel'nosti: Tan Dun i muzykal'nyi avangard ["Asia – world" as the main direction of musical activity: Tan Dun and the musical avant-garde]. Muzyka narodov mira: problemy izucheniya [Music of the peoples of the world: problems of study]: materialy Mezhdunarodnykh nauch. konf. Red.-sost. V. Yunusova, A. Kharuto. Moscow: Moscow Conservatory, 2017. Issue 2. Pp. 307–323.

Юнусова Виолетта Николаевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
violetta_yunusov@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5526-6867

Violetta N. Yunusova
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Foreign Music History
P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Russia, 125009, Moscow
violetta_yunusov@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5526-6867

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

УДК 783.2 DOI: 10.52469/20764766_2021_01_42

М. С. ЕГОРОВА

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

СТИХИРА-ОСМОГЛАСНИК СВ. АЛЕКСАНДРУ НЕВСКОМУ: МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА В КОНТЕКСТЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

Статья посвящена уникальному древнерусскому песнопению, обладающему редкой музыкальной формой, которая объединяет интонационный словарь всех восьми гласов знаменной монодии. Стихира-осмогласник из службы блгв. кн. Александру Невскому, сохранившаяся в пяти списках первой половины XVII в., представляет собой яркое произведение древнерусского певческого искусства с усложненной художественной организацией, обусловленной литургической функцией песнопения, торжественно исполнявшегося в день памяти святого. Анализ музыкальной образности стихиры показывает, что ведущую роль в распеве играют вокализирующие фрагменты, тесно связанные с ключевыми лексемами, эксплицирующими мотивы поклонения реликвии и ее чудотворности. Эмоционально-экспрессивная составляющая музыкальной формы актуализировалась в ситуации «чина целования» раки с мощами в храме Богородице-Рождественского монастыря во Владимире, где с 1263 г. находилась гробница благоверного князя. Доминирование в художественной структуре музыкально-поэтического текста мотивов телесности, материальности реликвии и ее охранительного статуса для города Владимира и всей Русской земли находит непосредственный отклик в житийной иконе с 36 клеймами из храма св. Александра Невского в Московском Кремле, первые упоминания о котором датируются 20-ми годами XVII в. и хронологически совпадают с датировкой ранних списков осмогласника. Большинство клейм включает иконографические формулы, связанные с сакральным пространством хранения реликвии и чудесами от раки с мощами св. Александра во Владимире. При совершении «чина целования» этой праздничной иконы во время «царских выходов» в кремлевский храм 23 ноября в присутствии патриарха и государя, певческое исполнение осмогласника, а также его музыкальные элементы, которые усиливали мотивы материальности реликвии и «освящающей» силы мощей, способствовали (благодаря интермедиальным связям) уподоблению пространства ритуала locus sacrus – гробнице святого во владимирском соборе Рождества Богородицы, что позволяет предположить московское происхождение стихиры, звучавшей в наиболее торжественной обстановке.

Ключевые слова: древнерусское певческое искусство, осмогласник, традиция поклонения реликвии, св. Александр Невский, интермедиальность.

Для цитирования: Егорова М. С. Стихира-осмогласник св. Александру Невскому: музыкальная форма в контексте средневековой интермедиальности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 42–54.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_42

M. EGOROVA

N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory

THE STICHERON OCTOECHOS FOR ST. ALEXANDER NEVSKY: MUSICAL FORM IN THE CONTEXT OF MEDIEVAL INTERMEDIALITY

The article is devoted to the unique Old Russian chant, which has a rare musical form that unites the intonation vocabulary of all eight modes of the Znamenny monody. The Sticheron Octoechos for St. Alexander Nevsky, preserved in five copies of the first half of the 17th century, is an outstanding example of ancient Russian singing art with complicated artistic organization that is due to the liturgical function of the chants that were performed on the saint's commemoration. An analysis of the musical images of the sticheron shows that the leading role in the chant is played by vocal fragments closely related to the key lexemes that explicate the motives of the worship of the relic and its miracles. The emotional and expressive component of the musical form was actualized in the situation of the «rite of kissing» of the shrine with the relics in the church of the Nativity of the Mother of God Monastery in Vladimir, where the tomb of the noble prince was located since 1263. Dominance in the structure of the musical and poetic text of the motives of corporeality, materiality of the relic and its protective status for the city of Vladimir and the entire Russian land finds a direct response in the hagiographic icon with 36 scenes from the church of St. Alexander Nevsky in the Moscow Kremlin, the first mention of which dates back to the 1920s of the 17th century and chronologically coincide with the dating of the earliest copies of the Octoechos. Most of the scenes include iconographic formulas associated with the sacred space and the miracles of the relics of St. Alexander in Vladimir. When performing the «rite of kissing» with the icon during the royal visits to the Kremlin church on November 23, in the presence of the patriarch and the czar, the singing performance of the Octoechos and its musical elements enhanced the resembles between the space of the ritual, its *locus sacrus* and the tomb of the saint in the Cathedral of the Nativity of the Virgin in Vladimir, what suggests the Moscow origin of the sticheron, which was performed in the most solemn atmosphere.

Key words: ancient Russian singing art, Octoechos, tradition of worshiping relics, St. Alexander Nevsky, intermediality.

For citation: Egorova M. Sticheron Octoechos for St. Alexander Nevsky: musical form in the context of medieval intermediality // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 42–54.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_42

На рубеже XVI–XVII вв. в древнерусских нотированных рукописях формируется особый комплекс песнопений в честь русских святых, создание которых тесно связано с локальными традициями почитания новых русских чудотворцев в местах их погребения и соответствующими социосимволическими практиками. Рассматриваемые гимнографические тексты группируются сообразно общей музыкальной форме т. н. «осмогласника», который в традиции древнерусского монодического пения представляет собой сложную структуру из восьми фрагментов, распетых с использованием формульного словаря восьми гласов знаменного распева. В комплекс текстов, наделенных одинаковой композицией с последовательностью от первого к восьмому гласу и посвященных прославлению русских святых, входят уникальные стихиры в честь свв. Феодора, Давида и Константина Ярославских «Радуйся и веселися, граде Ярославль», св. Александра Невского «Радуйся и веселися, граде Владимире», св. Петра Московского «Радуйся и веселися, преславный граде Москва», свв. Петра и Февронии Муромских «Радуйся и веселися, граде Муром», св. Прокопия Устюжского «Яко течение добре скончаво», св. Василия Блаженного «Преблаженне Василие, во младенстве желая», св. Зосимы и

Савватия Соловецких «Денесе пресветлая намо наста памяте», на обретение мощей свв. Василия и Константина Ярославских «Радуйся и веселися, граде Ярославле, процветошии в себе новая светилника». Особенности музыкальной организации перечисленных текстов обусловлены не только традиционной формой осмогласника, известной древнерусскому певческому искусству с XII в., но и специфической перформативностью литургических песнопений в сакральном пространстве храма.

Целью данного исследования является рассмотрение герменевтической функции распева в уникальной стихире-осмогласнике св. Александру Невскому и семантических интеракций между песнопением и другими элементами сакрального пространства в контексте особой богослужебной церемонии – «чина целования», определяемого традицией почитания локальных реликвий.

В настоящее время осмогласник «Радуйся и веселися, граде Владимире» известен по нескольким спискам[1]. В рукописи РГБ (Ф. 379, № 63) текст осмогласника окружают следующие литургические ремарки: «По отпусте же поем на целовании святому глас 4 “Цари и князи вкупе”, писан на литии, та же стихира самогласна на осмь гласов» (*л.* 615 об.) и «знаменаются братия святым маслом от кандила святаго» (*л.* 616). Ремарки означают, что «на целовании» по завершении утрени исполнялись два песнопения, одно из которых заимствовалось из литии, второе же представляло собой рассматриваемый осмогласник. О том, что «чин целования» мог быть связан с пространством гробницы святого, свидетельствует, например, запись в Уставе Троице-Сергиева монастыря о поклонении раке прп. Никона Радонежского: «Всенощное поют в трапезе, а допевают в Никоне Чюдотворце <…> (в приделе св. Никона Радонежского – М. Е.) пропев “Утверди, Боже”, а отпуст сотворив, понесут диакони праздник в стихарех, а диакон со свечею, архимарит в ризах, и священницы, и братия вся, идут со свечами и, пришед в Никон Чюдотворец, поют стих на целовании “Приидете” иночествующих, и поставят праздник среде церкве, а у раки Чюдотворца станут диакони со свечами, архимарит целует, и священницы, и братия» [1, с. 380].

Исполняемые «на целовании» стихиры достаточно редко фиксируются в богослужебных книгах в конце чинопоследований в честь «бденных святых», иногда образуя микроциклы из нескольких музыкально-поэтических текстов. З. М. Гусейнова полагает, что важными характеристиками стихир «на целовании» являются особая сложность и масштабность гимнографических текстов, многораспевность, регулярное использование большого и фитного распевов, самогласность и распространенность формы осмогласника [2, с. 123]. Таким образом, усложненная художественная форма напрямую связана с литургической функцией песнопения «на целовании», его местом и ролью в завершающем бдение обряде помазания маслом и поклонения праздничному образу / раке с мощами.

Первая редакция службы на 23 ноября была составлена иноком Рождественского Владимирского монастыря Михаилом к канонизации святого Александра Невского на Соборе 1547 г. Создание в 80–90-х гг. того же столетия «бденной» редакции службы, а также наиболее полной версии жития святого, возможно, связано с именем настоятеля Рождество-Богородицкого монастыря Ионы Думина [3, с. 181]. Стихира св. Александру Невскому с инципитом «Радуйся и веселися, граде Владимире» в качестве славника на стиховне 1 гласа присутствует в службе святому в рукописях уже второй половины XVI в., тогда как осмогласная версия песнопения начинает фиксироваться в музыкальных кодексах не ранее первой четверти XVII в.

Художественная структура осмогласника с характерным для знаменного распева тесным взаимодействием вербального и музыкального рядов обнаруживает явную зависимость от литургической функции торжественного прославления святого в месте его погребения – в пространстве собора Рождества Богородицы владимирского монастыря. Музыкально-поэтическая композиция, состоящая из восьми фрагментов, распетых интонационными формулами 1–8 гласов, обладает той художественной целостностью, которая обусловливается концептуальным видением семантической структуры песнопения, присущим конкретному распевщику, и обеспечивается собственно музыкальными средствами развертывания текста. Использованные интонационные формулы знаменного распева на всем протяжении стихиры создают тщательно продуманный встречный ритм, в котором важнейшая роль принадлежит пространным вокализирующим оборотам, – они выступают как

[1] Это рукописи Государственного исторического музея (Синодальное певческое собрание, № 123, нач. XVII в.), Российской государственной библиотеки (далее – РГБ) (Ф. 304, № 449, 20-е гг. XVII в.; Ф. 379, № 63, середина XVII в.), Российского государственного архива древних актов (Ф. 381, № 319, первая половина XVII в.), Библиотеки Российской академии наук (Вятское собрание, № 9, вторая половина XVII в.).

ключевое средство герменевтики поэтического текста.

Инициальный фрагмент 1 гласа представляет собой краткое эмоциональное обращение к городу Владимиру и церкви, в которой погребено тело святого (см. Приложение). Этот мотив, характерный для многих песнопений святым (призыв «радоваться и торжествовать»), очевидно, связан с традицией почитания местной реликвии как своеобразного городского палладиума, обладающего охранительными функциями. Три краткие попевочные формулы 1 гласа на лексемах «веселися», «граде Владимире» и «Христова церкви» окружены пространным распевом фит на лексемах одного семантического поля «радуйся», «светло» и «ликуй», которые создают значимый эмоциональный акцент благодаря протяженности первой формулы (фита *поводна*) и высокому регистру вокализирующего распева на лексеме «ликуй» (фита *пятогласна*), который становится первой локальной кульминацией. Мелизматическая ткань распева окружает лексемы ликования ореолом торжественности, экспрессии, тогда как формулы locus sacrus («град Владимир», «Христова церковь») звучат с интонациями утверждения за счет кратких гласовых формул. В этом контексте важно отметить, что Богородице-Рождественский монастырь во Владимире с XIII в. стал центром локального почитания св. Александра, погребенного в 1263 г. в юго-западном углу собора под хорами. В 1380 г. мощи благоверного князя были положены «на вскрытии» в том же гробу и на том же месте [4]. Пространство гробницы святого с его особым сакральным статусом, обособленностью в интерьере храма Рождества Богородицы, а затем и пространство всего города в парадигме средневекового мировоззрения освящены драгоценной реликвией, что подчеркивается средствами знаменного распева.

Фрагмент 2 гласа вводит мотив «положения честнаго тела». Краткий лицевой оборот создает мелодическую задержку на местоимении «в ней же» (церкви), маркируя locus sacrus, тогда как лексема «положено» распевается формулой, аналогичной синтагме «граде Владимире» во фрагменте 1 гласа: повтор служит дополнительным средством семиотизации мотива чудотворной реликвии в сакральном пространстве. Более яркими акцентами, безусловно, оказываются фита *образна* на ключевой лексеме «тело» (которая, создавая встречный ритм поэтическому тексту, подчеркивает идею телесности, вещественности реликвии), а также протяженная фита *двоечельная* с широким диапазоном в объеме септимы и характерным мелодическим рисунком на именовании святого «Александре», доминирующая в этом фрагменте благодаря длительности, прихотливой ритмической асимметрии, интонационному разнообразию.

Особенно выразительно подчеркнут мотив чтимой реликвии во фрагменте 3 гласа, где мелизматические фитные обороты маркируют три синтагмы, включающие лексему «тело»: «тело драгое» (фита *спускна*), «тело преславное» (фита *громосветлая*), «тело, чудеса точащее всем» (фита *высокая*). Вокализирующий распев устремлен к концу строк, усиливая звучание мотива чудотворности и драгоценности лежащих в гробнице нетленных мощей святого, насыщая каждую из трех синтагм новыми красками за счет неповторяющегося мелодического рисунка. Второстепенным акцентом здесь оказывается распев лексемы «верою» – он предваряет следующий фрагмент 4 гласа, в котором звучит призыв «приидите», обращенный к людям, «приходящим с верою». Этот эмоциональный призыв дважды распет фитными формулами, разными по своему интонационному содержанию, но одинаково выразительными. Концентрация внимания на императиве «приидите» вполне закономерна, однако в данном фрагменте эта традиционная поэтическая формула актуализации литургического соучастия распета особенно ярко. Она контрастирует распевом высокой второй фиты следующей за ней пространной формуле – *большой кулизме* на лексеме «вернии», в которой мелодия «нисходит» в простое согласие, приобретая дополнительную окраску за счет мутации *си-бемоль – ля*. Таким образом, краткий текстовый фрагмент расширяет пространство своего звучания благодаря протяженным музыкальным формулам, которые почти не имеют гласового попевочного фона. Призывная восходящая интонация звучит особенно эмоционально за счет регистрового скачка на императиве «поклонимся» в конце фрагмента, напоминая его инициальные интонации, а музыкальная рифма, образуемая повтором кадансирующей интонации в первой и последней строках на лексемах «приидите» и «поклонимся», усиливает перформативность музыкально-поэтического текста, звучащего в момент поклонения мощам. В этом контексте – в рамках богослужебной церемонии – оправданным приемом является троекратный призыв к действию «тецыте», «соберитеся» и «восплещемо» во фрагменте 5 гласа: динамическая, перформативная семантика глаголов предсказуемо подчеркнута вокализирующими оборотами фит (*пятогласной* и *громозельной*) с их волнообразным

мелодическим движением и лицевой формулой с мутацией на заключительной глагольной форме.

В следующем фрагменте 6 гласа начальным эмфазисом становится лексема «радующеся», распев которой достаточно длителен для того, чтобы напомнить о той атмосфере ликования и торжества, которая была создана фитными распевами в инициальном фрагменте песнопения, тогда как цепь из трех разных лицевых оборотов, более кратких, но не менее значимых, связана с синтагмой «мощи дивнаго врача нашего». Таким образом, еще один гимнографический топос – исцеляющей силы мощей святого – с помощью музыкальной нюансировки встраивается в широкий контекст, в котором пространство реликвии интерпретировано динамически: в это пространство можно и необходимо войти, реликвии можно поклониться, благодаря ей можно обрести исцеление души и тела. Тактильность, телесность взаимодействия верующего с реликвией в пространстве гробницы святого, реальность коммуникации и реальность трансформации в результате взаимодействия как неотъемлемый элемент культа в ритуале целования актуализируются с полной силой, в том числе, благодаря сопровождающему ритуал звучащему певческому тексту.

Фрагмент, распетый формулами 7 гласа, открывает цепочка традиционных поэтических формул, характеризующих святого как «печальным утеху», «заступника», «похвалу земли Рустей» и т. д., формируя собственно заключительную часть песнопения. Фитный распев сопровождает лексемы «утеха» (фита *сложитна*) и «Русской (земли)» (фита *постоятелна*), расширяя тем самым границы чудотворной силы реликвии далеко за пределы городских стен. Заключительные два фрагмента – 8 гласа, а также 1 гласа, образующего интонационное обрамление в композиции осмогласника, – возвращают на первый план мотив охранительной функции чтимой реликвии как источника силы для «православного царя», в его противостоянии врагам, и источника освящения, спасения для верующих. Знаки фит в этих фрагментах отсутствуют, однако лицевые обороты с помощью вокализирующего распева расставляют ожидаемые акценты на лексемах «пособник» и «царю»; заключительная пространная формула служит эмблемой вокативного, молитвенного завершения литургического текста, воспеваемого от лица «нас», молящихся здесь и сейчас в предстоянии перед ракой святого.

Вкратце охарактеризовав семантическую структуру текста и герменевтическую функцию музыкальной образности в его художественной организации, обратимся к контексту, в котором данное песнопение могло быть максимально востребованным. В первую очередь, это собственно Богородице-Рождественский монастырь, храм, где в юго-западном компартименте вплоть до XVIII в. находились мощи св. Александра Невского. По мнению Т. П. Тимофеевой, изначально мощи находились в каменной гробнице, которая не сохранилась [4]. Реконструировать внешний облик гробницы в конце XVI – первой половине XVII в., к сожалению, не представляется возможным, однако, по мнению Н. А. Маясовой, с 1613 г. над гробницей висела пелена с лицевым изображением святого, созданная в мастерской Прасковьи Соловой [5, ил. 135], тогда как наиболее ранний из дошедших до нас покровов на гробницу св. Александра Невского был возложен патриархом Иосифом в собор Рождества Богоматери между 1642 и 1652 гг. В день памяти святого 23 ноября у его гроба совершалось наиболее торжественное богослужение, по-видимому, включавшее и «чин целования», для которого предназначался рассматриваемый осмогласник. Не стоит забывать о том, что в 1583–1584 гг. архимандритом Владимирского Богородице-Рождественского монастыря, игравшего значимую роль в церковной, культурной и политической жизни России, был знаменитый распевщик второй половины XVI в. Варлаам Рогов, с чьим именем, вероятно, мог быть связан другой осмогласник – в честь прп. Зосимы и Савватия Соловецких, – фиксируемый в рукописях с конца XVI в.

Помимо этого, чрезвычайно тесными были связи монастыря с Москвой: владимирские архимандриты на рубеже XVI–XVII вв. неоднократно принимали участие в московских Соборах. Позднее, в 1613 г., архим. Исаия подписал утвержденную грамоту на царство царя Михаила Феодоровича, а в 1619 г. участвовал в поставлении на Патриарший престол Филарета (Романова) [6, с. 69]. К сожалению, у нас нет возможности установить локализацию происхождения кодексов, содержащих осмогласник, за исключением двух Стихирарей XVII в., создание которых большинство исследователей связывает с Москвой. Определенный контекст для торжественного исполнения осмогласника в столице на протяжении первой половины указанного столетия действительно существовал: речь идет о кремлевском храме св. Александра Невского, впервые упоминаемом в 1625 г. Согласно дати-

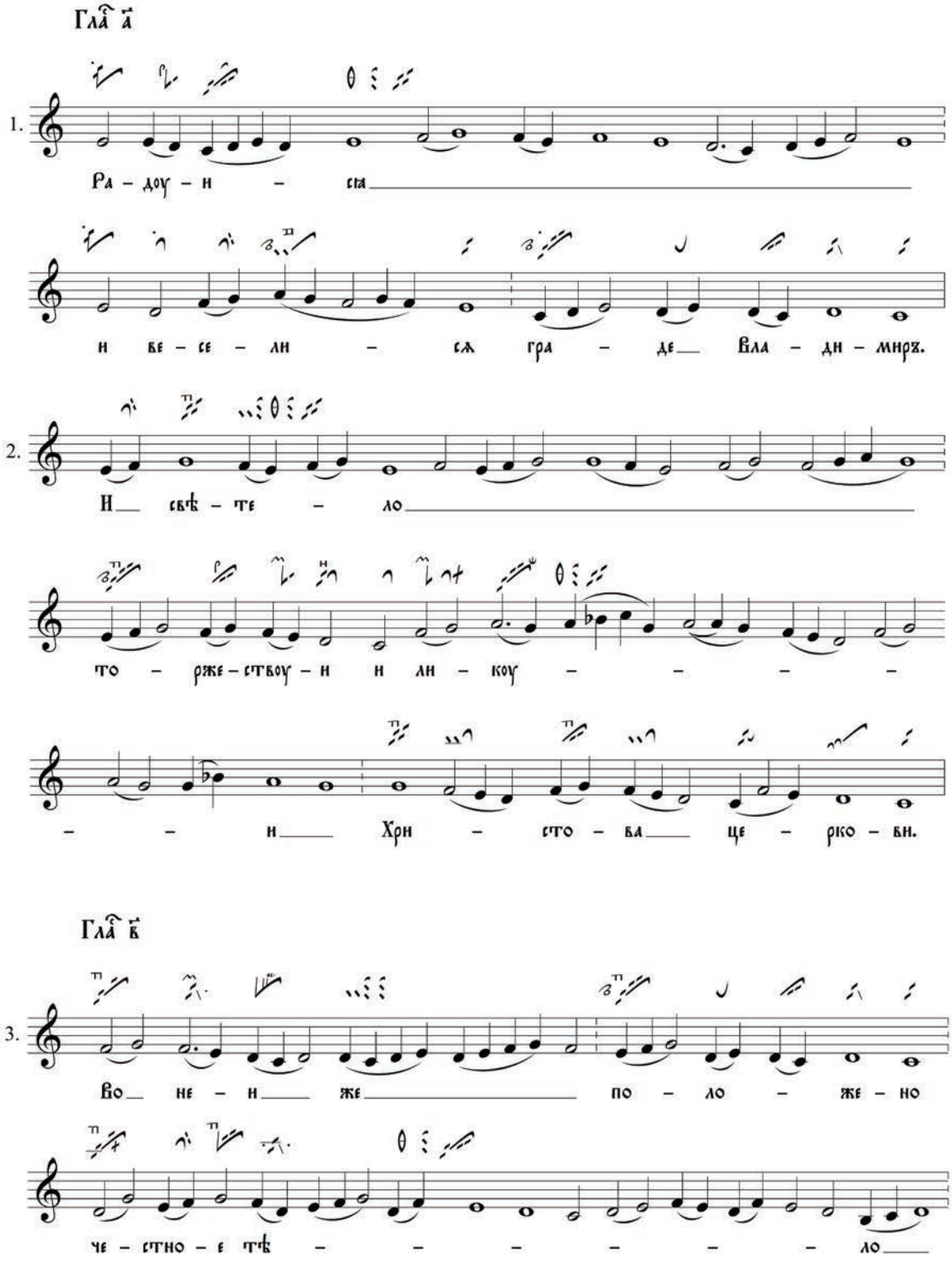
ровке Ю. К. Бегунова, храм был возведен между 1610 и 1625 гг. Именно оттуда происходит наиболее древний сохранившийся житийный образ святого с 36 клеймами, сюжеты которых свидетельствуют о том, что иконописец использовал пространную редакцию жития, составленную Ионой Думиным в 1591 г. (последнее было с убедительностью доказано Ю. К. Бегуновым) [7, с. 314–317]. А. С. Преображенский полагает, что эта икона, ныне находящаяся во Входоиерусалимском приделе Покровского собора в Москве, относится не к рубежу XVI–XVII вв., а ко времени царствования Михаила Феодоровича, а именно к 1630-м гг. [8, с. 278]. Датировка возведения и обновления кремлевской церкви, пострадавшей от пожара в 1626 г., и создания иконы, предназначенной для этого храма, близка к датировкам рукописей, в которых находятся списки стихиры-осмогласника св. Александру.

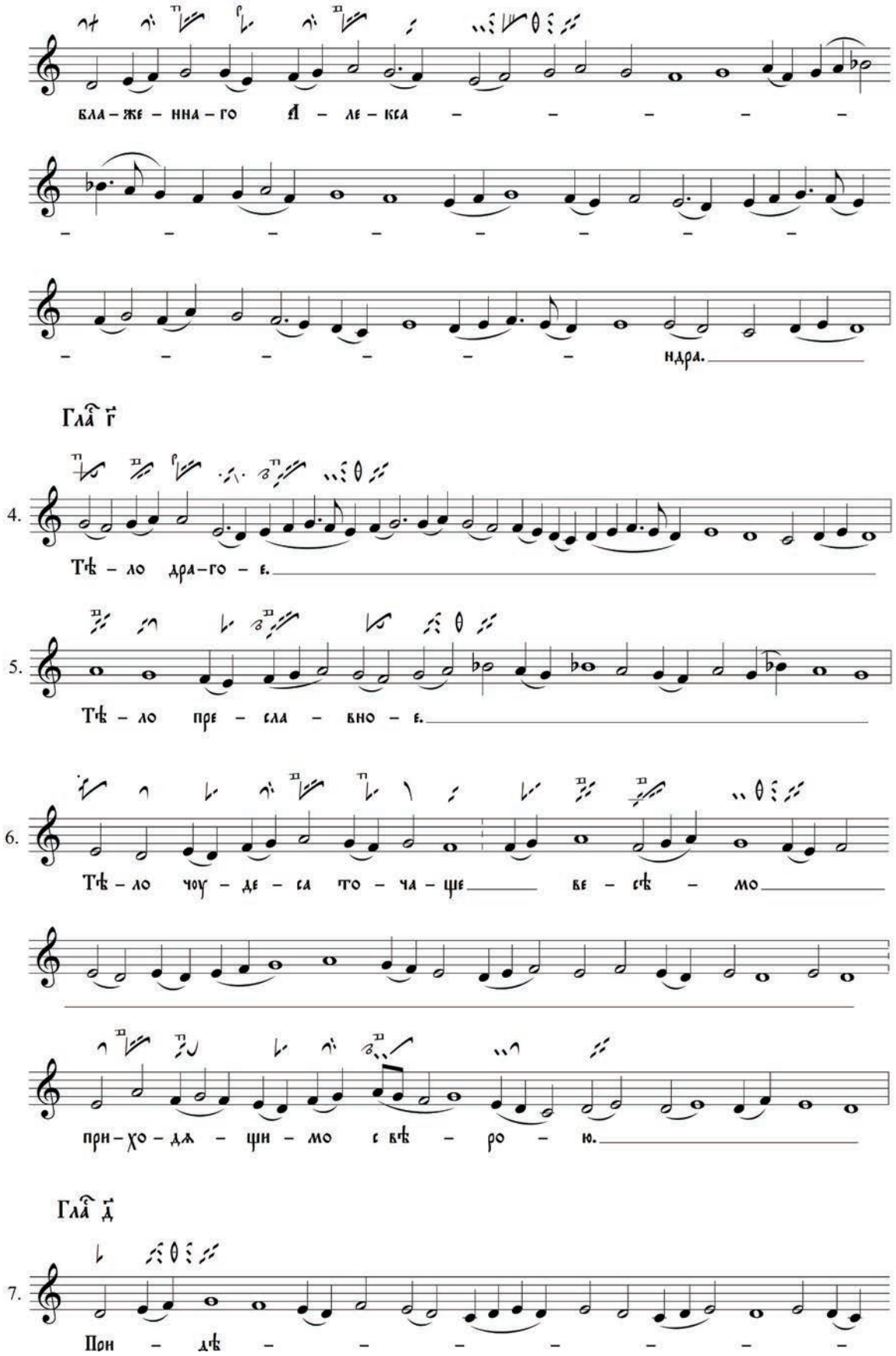
Особенно примечательными оказываются два обстоятельства. Во-первых, согласно комментарию Ю. К. Бегунова, «двадцать раз повторяющееся в клеймах [иконы] изображение Владимирского Рождественского монастыря с гробницей князя Александра должно, по всей вероятности, подчеркнуть значение этой обители как средоточия культа прославленного святого, и лишь в двух последних клеймах (№№ 31–32), изображающих победу русского войска “на Молодех” (1572 г.) над войсками крымского хана Девлет-Гирея <…>, чувствуется попытка придать иконе общерусский характер. В этих клеймах Александр Невский и его славные предки <…> предстают перед нами как защитники всей Русской земли» [7, с. 320], что, заметим, находит непосредственный отклик в поэтическом тексте осмогласника и его музыкальной интерпретации: акцентуация визуальной формулы гробницы святого актуализирует социокультурный топос locus sacrus. Во-вторых, анализ записей «Книги царских выходов» показывает, что участие царя в богослужении в кремлевском храме св. Александра Невского было ежегодным в период царствования Михаила Феодоровича (с середины XVII в. эта традиция соблюдалась не столь ревностно) [9, с. 5, 23]. Богослужение в храме на 23 ноября в присутствии государя и патриарха должно было отличаться наиболее торжественным характером. Храмовый образ в подобной ситуации выступал не просто как традиционная икона чтимого святого, покровителя царской династии, но и как своеобразный субститут реликвии, находившейся в Богородице-Рождественском монастыре, – нетленных мощей святого, а сам храм мог осмысляться в парадигме translatio loci, что подразумевало символическую идентичность его пространства сакральному пространству гробницы св. Александра во Владимире. Во-вторых, поклонение праздничной иконе святого в кремлевской церкви на протяжении «чина целования», завершающего утреню, с помазанием маслом от кадила перед иконой, в литургическом контексте приобретало характер поклонения непосредственно реликвии с соответствующим острым переживанием тактильного прикосновения к святыне. Осмогласник, предназначенный для «чина целования», своей художественной формой усиливал этот эффект, всячески подчеркивая материальность святыни, ее чудотворящую, исцеляющую и всеосвящающую силу.

Подводя итоги, следует заметить, что из-за отсутствия исторических свидетельств относительно создания осмогласника в честь св. Александра Невского конкретным лицом и ограниченной распространенности списков песнопения чрезвычайно трудно связать происхождение распева с какой-либо локальной певческой школой (владимирской или московской). Однако анализ художественной формы песнопения и его интермедиальных связей подтверждает актуальность изучения осмогласников «новым русским чудотворцам» в контексте особенностей локальной литургической практики, традиции почитания гробниц святых, визуального окружения, религиозной психологии и сакральной топографии, свойственных средневековой традиции. Все элементы указанного контекста в равной степени значимы, так как певческий текст, прагматически ориентируемый на ритуал, включен в сложнейшую – одновременно и статичную, и динамически развивающуюся – систему русского искусства позднего Средневековья с характерным для него интермедиальным художественным языком.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Стихира-осмогласник св. Александру Невскому «на целовании»
(по рукописи РГБ, Ф. 379, № 63, середина XVII в., *лл.* 615 об.–616)
Реконструкция распева А. Н. Кручининой




бла – же – нна – го Й – ле – ксa – – – – –
– – – – – – – –
– – – – – – ндра.
Гла҃ г҃
4. Тѣ – ло дра – го – е.
5. Тѣ – ло пре – сла – вно – е.
6. Тѣ – ло чоу – де – са то – ча – ще ве – сѣ – мо
при – хо – дѫ – щи – мо с вѣ – ро – ю.
Гла҃ д҃
7. Пон – дѣ – – – – – – –

– – – – те бе – си лю – ди – е.

8. При – дѣ – – – – – те бе – си

вѣ – ре – ни – – – н.

9. по – кло – ни – – – мо – ся.

Гла҃ е҃

10. Те – цы – – – – – те

и со – бе – ри – те – – – – –

– – – – ся.

11. И пса – ло – ме – ски то – го во –

сле – – – ще – – – мо.

Гла҃с ѕ҃

12.

Ра – доу – ю – ще – – – – – –

– – – – – ста.

ѡ – бло – бы – за – е – мо че – сте – но

мо – щи ди – ве – на – го

вра – ча на – ше – го.

Гла҃с з҃

13.

Пе – ча – ли – ны – мо оу – тѣ – хоу

ѡ – тча – ѧ – нны – мо за – стоу – пе – ни – ка.

14.

По – хва – лоу зе – мли Роу – – – – –

– – – – – – сте – н.

Гла҃ и҃

15.

И по – со – бни – – – ка на бра – ги

пра–во – сла – ве – но – моу ца – – – – рю

и че – ло – вѣ – ко – мо за – стоу – пе – ни – ко.

Гла҃ а҃

16.

И спа – се – ни – е доу – ша – мо на – ши –

– – мо.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Горский А. В.* Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки. М.: Синод. тип., 1869. Отд. 3. Ч. 1. 584 с.

2. *Гусейнова З. М.* Цикличность как прием художественной организации древнерусских песнопений (на примере стихир «на целовании») // Древнерусское песнопение. Пути во времени: материалы Междунар. науч.-творч. симпозиума «Бражниковские чтения» (2011–2016) / сост. и ред. М. С. Егорова, Е. В. Плетнева. СПб.: Скифия-принт, 2017. Вып. 6. С. 121–123.

3. *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым: По материалам рукописей певческих книг XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб.: РИИИ, 1994. 468 с.

4. *Тимофеева Т. П.* К вопросу о так называемой гробнице Александра Невского. URL: http://www.rusarch.ru/timofeeva8.htm (дата обращения: 30.01.2021).

5. *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье XVI века: дис. ... канд. иск. М., 1971. 468 с.

6. *Маштафаров А. В.* Владимирский в честь Рождества Пресвятой Богородицы мужской монастырь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2005. Т. 9. С. 67—70.

7. *Бегунов Ю. К.* Житие Александра Невского в станковой живописи начала XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. М.–Л.: Наука, 1966. Т. 22. С. 311–326.

8. *Преображенский А. С.* Житийная икона преподобного Сергия Радонежского из собрания Ярославского художественного музея как памятник годуновского времени // Преподобный Сергий Радонежский: история и агиография, иконописный образ и монастырские традиции: материалы Междунар. науч. конф. / сост. и науч. ред. Е. М. Юхименко. М.: Гос. Истор.музей, 2015. С. 272–285.

9. Выходы государей царей и великих князей Михаила Феодоровича, Алексия Михаиловича, Феодора Алексиевича, всея Руси самодержцев: с 1632 по 1682 г. М.: Тип. А. Семена, 1844. 702 с.

REFERENCES

1. *Gorskiy A.* Opisanie slavyanskikh rukopisei Moskovskoi sinodal'noi biblioteki [Description of the Slavic Manuscripts of the Moscow Synodal Library]. Moscow: Sinodal'naya tipografiya, 1869. Section 3. Part 1. 584 p.

2. *Guseynova Z.* Tsiklichnost' kak priem khudozhestvennoi organizatsii drevnerusskikh pesnopeniy (na primere stikhir «na tselovanie») [Cyclic recurrence as a method of artistic organization of ancient Russian chants (on the example of sticheron "for kissing")]. Drevnerusskoe pesnopenie. Puti vo vremeni [Old Russian chant. Ways in Time]: Materialy Mezhdunarodnogo nauchno-tvorcheskogo simpoziuma «Brazhnikovskie chteniya» (2011–2016). / sost. i red. M. Egorova, E. Pletneva. St. Petersburg: Skifiya-print, 2017. Issue 6. Pp. 121–123.

3. *Seregina N.* Pesnopeniya russkim sviatym: Po materialam rukopisei pevcheskikh knig XI–XIX vv. «Stikhirar' mesyachnyi» [Chants to Russian Saints: Based on materials from manuscripts of the 11th – 19th centuries singing books «Monthly Sticherarion»]. St. Petersburg: Russian Institute of Arts History, 1994. 468 p.

4. *Timofeeva T.* K voprosu o tak nazyvaemoi grobnitse Aleksandra Nevskogo [To the problem of the so-called tomb of Alexander Nevsky]. URL: http://www.rusarch.ru/timofeeva8.htm (date of application: 30.01.2021).

5. *Mayasova N.* Drevnerusskoe litsevoe shit'e XVI veka [Old Russian pictorial embroidery of the 16th century]: Thesis for the Degree of Ph. D. Moscow, 1971. 468 p.

6. *Mashtafarov A.* Vladimirskiy v chest' Rozhdestva Presviatoi Bogoroditsy muzhskoi monastyr' [Male monastery in honor of the Blessed Virgin's Nativity in Vladimir]. Pravoslavnaya entsiklopediia [Orthodox Encyclopedia] / pod obshch. red. Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Aleksiya II. Moscow: Tserkovno-nauchnyi tsentr «Pravoslavnaya entsiklopediya», 2005. Vol. 9. Pp. 67–70.

7. *Begunov Yu.* Zhitie Aleksandra Nevskogo v stankovoi zhivopisi nachala XVII v. [Life of Alexander Nevsky in easel painting of the early 17th century]. Trudy Otdela drevnerusskoi literatury [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Moscow–Leningrad: Nauka, 1966. Vol. 22. Pp. 311–326.

8. *Preobrazhenskiy A.* Zhitiynaya ikona prepodobnogo Sergiya Radonezhskogo iz sobraniya Yaroslavskogo khudozhestvennogo muzeya kak pamyatnik godunovskogo vremeni [The hagiographical icon of St. Sergiy of Radonezh from the collection of the Yaroslavl Art Museum as a monument of Godunov's time]. Prepodobnyi Sergiy Radonezhskiy: istoriya i agiografiya, ikonopisnyi obraz i monastyrskie traditsii [St. Sergiy of Radonezh: history and hagiography, icon painting and monastic traditions]: Materialy mezhdunarodnoi nauch. konf. Sost. i nauch. red. E. Yukhimenko. Moscow: Gosudarstvennyi istoricheskiy muzey, 2015. Pp. 272–285.

9. Vykhody gosudarei tsarei i velikikh knyazei Mikhaila Feodorovicha, Aleksiya Mikhailovicha, Feodora Aleksievicha, vseya Rusii samoderzhtsev: s 1632 po 1682 g. [Outings of the tsars and grand dukes Mikhail Feodorovich, Alexiy Mikhailovich, Theodor Aleksievich, all Russia autocrats: From 1632 to 1682]. Moscow: Tipografiya A. Semena, 1844. 702 p.

Егорова Марина Сергеевна
кандидат филологических наук, доцент кафедры древнерусского певческого искусства
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190000, Санкт-Петербург
kibotos@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8324-3259

Marina S. Egorova
Ph. D. (Philology), Associate Professor at the Department of Old Russian Singing Art
N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
Russia, 190000, St. Petersburg
kibotos@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8324-3259

УДК 78. 03

DOI: 10.52469/20764766_2021_01_55

Н. В. БЕКЕТОВА

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

ГЛИНКА – МУСОРГСКИЙ: ГАРМОНИЯ И КРИЗИС РУССКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО БЫТИЯ

Становление русской оперы рассматривается в статье в контексте формирования мифологических моделей гармонического мифа русского соборного Всеединства («Жизнь за царя» М. И. Глинки) и кризисного мифа русской Смуты (музыкальные драмы М. П. Мусоргского). Рассматривается исторический контекст времени, востребовавшего тот или иной тип музыкально-содержательной образности, оценивается самобытная смелость композиторских идей в области создания русской национальной оперной модели, по сути, не имевшей мировых аналогов ни в первом, ни во втором случае. Главной ценностной установкой оперной концепции провозглашается летописный принцип соответствия «верха» (идеальной модели Священной истории) и «низа» (греховной истории человечества). В таком же соотношении, утверждается в статье, находятся творения Глинки («как должно быть») и Мусоргского («как есть»). «Пушкинско-глинкинская» эпоха (не случайно именуемая «золотым веком» русской культуры) благоприятствовала появлению русской классической оперы, исчерпывающе запечатлевшей систему главных национальных ценностей и рассматриваемой с точки зрения нивелировки классовых представлений об избыточном верноподданническом пафосе государственного мифа «Жизни за царя». Предлагаются документальные и литературно-художественные свидетельства глинкинского времени, указывающие на искреннюю преданность русских людей сакральной идее «венценосного царя». В статье обосновывается необходимость избранного автором мифологического подхода, способствующего осмыслению выраженных в звуках исторически закономерных этапов национального самосознания русского общества. Мысль о неизбежности раздробления, утраты русской национальной идеи, связанная с неспособностью русского мира внимать Вести, пророчески утверждается в религиозных мистериях Мусоргского. Будучи наследником утверждаемых Глинкой принципов русского музыкального мышления, Мусоргский применяет их, воплощая модель кризисного исторического бытия русского мира.

Ключевые слова: гармонический и кризисный мифы, история национального самосознания, русская национальная идея, музыкальное мифотворчество, принципы литургического символизма.

Для цитирования: Бекетова Н. В. Глинка – Мусоргский: гармония и кризис русского исторического бытия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 55–62.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_55

N. BEKETOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

GLINKA-MUSSORGSKY: THE HARMONY AND CRISIS OF THE RUSSIAN HISTORICAL STATE-OF-THE-ART

The development of the Russian opera genre is examined in the context of the mythological models of the harmonic myth of Russian congregational consciousness (“Life for the Czar” by M. Glinka) and the crisis-type myth of the Russian turmoil (musical dramas by M. Mussorgsky). The author examines the historical context of the time that demanded particular type of musical imagery, the originality and boldness of the composer’s ideas on the path of creation of the Russian national opera model that did not have international analogues. The main value-oriented approach in the opera con-

cept established the principle of the historical correlation between the "high" (the ideal model of the Sacred history) and the "low" – the sinful history of humanity. The works by Glinka ("how it should be") and Mussorgsky ("how it is") correlate in the same way. The Pushkin–Glinka epoch ("The Golden Age" of the Russian culture) has favored the appearance of the Russian classical opera, which fully expressed the whole system of the main national values. It is examined by the author from the point of view of the Soviet stereotypes concerning the excessive slavish pathos of the state myth of the "Life for the Czar". The article offers documentary and literary records of the Glinka's period collective psychology, which are characteristic of the sincere devotion of the Russian people to the sacred idea of the Czar, and states the necessity of the mythological approach chosen by the author, which helps to see the patterns in historical characteristics of the stages of the national self-consciousness of the Russian society. The idea of inevitable fragmentation, the loss of the Russian national idea, connected to the inability of the Russian world to hear «the Message», is prophetically stated in the religious mysteries by Mussorgsky. The heir of the principles of the Russian musical thought developed by Glinka, Mussorgsky adopts them creating the model of the crisis historical Russian state-of-the-art.

Key words: harmony and crisis myths, the history of the national self-consciousness, Russian national idea, musical-mythological creative work, the principles of liturgical symbolism.

For citation: Beketova N. Glinka – Mussorgsky: the harmony and crisis of the Russian historical state-of-the-art // South-Russian musical anthology. 2021. № 1. Pp. 55–62.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_55

Оперные шедевры Глинки и Мусоргского, казалось бы, достаточно изученные, однако, как и положено великим творениям, хранят в себе множество неразгаданных тайн, в каждую эпоху открываясь все новыми гранями. Поставленные на «пьедестал» реализма и народности в пору торжества материалистической идеологии, они стали главными объектами изучения музыкальной социально-исторической концепции, с годами претерпевшей значительную радикализацию, особенно в представлениях о противоречивой трактовке «народности» у Мусоргского (здесь приоритет, бесспорно, принадлежит работам А. М. Цукера 70–80-х годов [1, с. 107–191]). Тогда же появляется, а в 90-х годах окончательно оформляется, глобальная концепция трагического у Мусоргского, разработанная А. И. Кандинским, где исторический процесс осмысливается «в тесной связи (и даже во взаимодействии) с высокими законами нравственного, религиозного сознания» [2, с. 442]. Высказанная в цитируемой статье о «Хованщине», мысль эта в работах Кандинского определяет «историческое чувство и историческое сознание Мусоргского», явленных в симбиозе Веры и Сострадания. «Дар сострадания лежит в самой природе личности Мусоргского и как художника, и как человека, составляет одну из коренных черт его творчества», – пишет ученый в статье о «Борисе» [3, с. 381]. Одним из первых обратившись к этическому содержанию музыкальных трагедий Мусоргского, отечественный исследователь опять-таки в числе первых естественно обращается к изучению религиозно-нравственного музыкального пласта его опер, «отрываясь» от традиционной «социально-исторической» исследовательской направленности и тем самым предваряя грядущий «взрыв» широчайшего музыковедческого интереса к религиозной проблематике следующего десятилетия. Можно сказать, что работы А. И. Кандинского, будучи сегодня невероятно современными, являют полновесное живое слово музыканта-историка, в своем роде – «высший пилотаж» интерпретации научного принципа историзма как такового.

И тем не менее, в процессе тесного соприкосновения с оперными опытами Глинки и Мусоргского, весьма обстоятельно изученными, возникает в памяти примечательное суждение Г. В. Свиридова – нашего современника, замечательного русского композитора и яркого, самобытного мыслителя: «К сожалению, у нас упрощенное, очень облегченное понимание истории» [4, с. 176]. Эта горькая дума, поначалу обезоруживающая, по зрелом размышлении обретает «плоть и кровь», конкретизируя давнюю мысль: «Привычно говорить о русской истории как сюжетном источнике музыкальных произведений русских классиков, как концептуально-нравственной основе постижения духовно-нравственных про-

блем через отражение "времен прошедших"; "прошлое в настоящем" для нас сегодня – естественный вектор исторической темы в русской музыке. Тяжелее нам дается *понимание истории как экзистенциального импульса самопознания*, как творческого побуждения осмысливать свое место в меняющемся мире, истории – живой *диалектики бытия и со-бытия*, в которой современность обретает черты Вечного, а Вечное глядится в каждом мгновении переживаемого настоящего: здесь мы говорим об *историософском мышлении* как таковом, своеобразном «внеличностном космологизме» (А. Ф. Лосев), устремленном к *Памяти Рода* обостренной *Памятью сердца*» [5, с. 201–202].

Бесценная эта парадигма находится в области чувственного мышления, которое составляет самую суть музыкального познания. Свойственное музыке символическое выражение законов человеческого и космического бытия, ее способность проницать конечное в бесконечном, устремляясь к вскрытию видимого в изначально невидимом, порождает уникальные в своем историческом предъявлении музыкальные концепции русского мира (в нашей методологии – мифологические модели национального самосознания) – гармонические и кризисные. Чередование этих моделей, как нам доводилось утверждать, образует масштабный мифологический *сверхцикл* русской оперы XIX века, безусловно заслуживающий внимания в плане опознания глубинной исторической тенденции, управляющей развитием самосознания эпохи [6, с. 107–109]. Дело в том, что история, как утверждает А. Ф. Лосев, есть бытие символическое, «не просто факты, поставленные в причинную взаимозависимость», но динамика «становления фактов *понимаемых* <…> она всегда есть еще тот или иной модус *сознания*» [7, с. 146]. Опознать историческую тенденцию с позиции *исторического закона*, увидеть, выработать его, выразить в музыкальном звуке возможно, только находясь в области музыкального мифа, соотносящего вечность и время в двунаправленном утверждающем усилии самой личности, что и является символом исторического бытия как такового. Распознать же «*закономерность* появления на сцене истории тех или иных мифологических сил, увидеть скрытую их обоснованность и означает <…> – *проникнуть в тайну истории*» [5, с. 197; курсив мой. – Н. Б.].

В самом деле, если посмотреть на исторические оперы Глинки и Мусоргского с позиций нашей современности, бросается в глаза их «летописное» соотношение: идеальная модель русского мира у Глинки – и картина глубочайшего кризиса русского самосознания у Мусоргского, невероятная в своей пророческой мощи. Здесь вступает в силу исторический контекст времени создания опер. Закономерно появление глинкинского шедевра в момент наибольшей востребованности русской идеи, как ее понимали идеологи первой трети XIX века, современники бурного процесса становления европейских наций. Время, потребовавшее символического утверждения основ русской имперской государственности, было временем активного самосознания молодой русской нации, а, как известно, молодость требует идеальной модели самопознания. Именно ее, в совершенной чувственной конкретике музыкального звучания, и должно было, по мнению имперских идеологов, представить оперное искусство. О том, как создавался русский имперский миф, какие действия предпринимало правительство для укрепления в умах уваровской триады «Бог–Царь–Отечество», написано немало[1]. Нам также довелось посвятить этому несколько работ (см., например: [6; 9]). Хотелось бы, однако, подчеркнуть, что при всей конкретности героико-патриотического сюжета, подсказанного Глинке Жуковским, вряд ли стоит преувеличивать роль идеологического нажима властей, предопределившего верноподданнический пафос оперы. С нашей точки зрения, Глинка, монархист и патриот, был совершенно искренен, изобретая соответствующие способы музыкального воплощения «сусанинского сюжета». Доказательства тому содержатся и в углубленном осмыслении творческой индивидуальности Глинки, и в лишенном привычных идеологических «скрепов» понимании психологии конкретной эпохи – времени создания классического первенца русской оперной сцены. Оно, это время, пестрит свидетельствами, подобными тому, которые приводятся в новейшем историческом исследовании: «Едва только показалась на берегу величественная фигура монарха, как молодой прапорщик <…>, *совершенно обезумев от радости*, что видит государя так близко и в первый раз в жизни, забыл приказ коменданта» об установленных правилах встречи царя на военном смотре [10, с. 256; курсив мой. – Н. Б.]. Любопытно сопоставить этот фрагмент из воспоминаний современницы с соответствующим эпизодом литературного шедевра Л. Н. Толстого, отражающего конкретику того отношения, которое испытывал народ к священной особе «божьего помазанника»: «Ростов встал и пошел бродить между костров, мечтая о том, какое было бы счастье умереть, не спасая

[1] См., например, интересную, весьма емкую статью Л. Н. Киселевой о значении «сусанинского сюжета» для создающейся мифологии самодержавного царства [8].

жизнь (об этом он и не смел мечтать), а просто умереть в глазах государя. Он действительно был влюблен и в царя, и в славу русского оружия, и в надежду будущего торжества. И не он один испытывал это чувство <…> Девять десятых людей русской армии в то время были влюблены… в своего царя и в славу русского оружия» [11, с. 313]. Иначе говоря, пафос такого «верноподданничества» есть не что иное, как религиозный восторг сердечного умиления от созерцаемого величия священной особы самодержца, столь свойственный национальному сознанию. Следует помнить и о том, что Николая I, как свидетельствует современная историография, было за что уважать[2]. Царь-просветитель, радевший о реформировании России исходя из ее органических потребностей, на тридцать лет обеспечивший стране естественный внутренний рост в области правосудия и промышленности, культуры и образования, сам был натурой художественно одаренной (в юности хорошо рисовал), тонко ценил литературу и музыку. Утвердив православие основой религиозного (внесословного!) единства нации, он всячески способствовал утверждению русской имперской государственности в головах своих верноподданных силой великих творений русского искусства, которым знал цену, – отсюда его личная дружба с Пушкиным и деятельное участие в судьбе первой оперы Глинки. Царь всемерно способствовал качественной постановке оперы в Большом Каменном театре столицы, который был блестяще отреставрирован к премьере, лично присутствовал на одной из последних репетиций, всячески выражая Глинке свою поддержку. В апреле 1836 года Глинка был приглашен на вечер у императрицы и обласкан венценосными супругами; император долго и подробно расспрашивал его об опере. О каждой такой встрече, как о важнейшем событии своей жизни, Глинка оповещал мать. Описывая Евгении Андреевне свое послепремьерное состояние и «блистательнейший успех» оперы у публики, Глинка называл главной своей наградой благосклонное внимание императора: «Что, наконец, всего для меня лестнее, Государь Император изволил позвать меня в свою ложу, взял меня за руки, благодарил меня и долго беседовал со мною»; «…это публично царем изъявленное внимание… – верх награды <…> Имею сильную руку… в Императоре» [12, с. 66, 69]. Подобные суждения Глинки позволяют исключить предположения о любой, в т. ч. политической, конъюнктуре композитора, с величайшей сердечной искренностью, благодарно посвятившего драгоценный свой труд царю. Да и сама атмосфера подготовки глинкинского детища к публичному предъявлению тому способствовала. Это было, без преувеличения, общенациональное соборное дело, то самое, о котором шла речь в опере – русской «опере спасения». Лучшие культурные силы России объединились, чтобы дать жизнь национальному музыкальному творению. Пушкин, Жуковский, Одоевский, Виельгорский, Вяземский, директор театра Гедеонов, совершенно бескорыстный капельмейстер Катерино Кавос, снявший со сцены своего «Ивана Сусанина», стремясь поддержать вновь созданный шедевр, – все они, как могли, способствовали реализации национальной идеи, гениально выраженной в музыке. Все, сознавая принципиальную важность глинкинского патриотического акта, чувствовали свою причастность к свершению уникального исторического момента, который должен был, по их мнению, изменить жизнь в стране. Как писал Одоевский, «Жизнь за царя», «…независимо от нового шага в искусстве <…>, имела и политическое значение: она должна была противодействовать» вседозволенности и беззаконию, «нанесших столько вреда самым чистым и святым народным убеждениям» [13, с. 102]. Это чувствовали и понимали исполнители оперы, бескорыстно трудившиеся на репетициях. О царившем на них всеобщем воодушевлении можно прочесть в воспоминаниях А. Я. Воробьевой-Петровой, начинающей вокалистки, а после премьеры оперы Глинки – общепризнанной оперной примы. Любопытна изначальная установка Глинки, при первой же их встрече заявившего: «Я враг итальянской музыки, я слышу в ней на каждом шагу фальшь». Молодой композитор «...чрезвычайно ясно и кратко объяснял, чего бы он желал от исполнителей <…>. Он хотел натуры и простоты, но отнюдь не итальянской мелодрамы», – с высоким проник-

[2] «Николай I, без сомнения, великий государственник на ниве монархии Романовых», был человеком незаурядным, действительно являя собой «образ венценосного рыцаря той эпохи» [10, с. 140, 63]. Комментируя документы николаевского времени, современный историк приводит выдержку из дневника князя Козловского, который отмечает «самую благородную наружность», «простую, живую, умную речь будущего царя» (тогда еще великого князя), который «под печатью величавости… таит высокий ум». Воспоминания Козловского заканчиваются примечательным утверждением: «…я не сомневаюсь, что ему будут служить с восторгом, будут повиноваться ему охотно как государю, на которого всегда можно взирать с гордостью» [там же]. Эта характеристика вполне оправдала себя в том глубоком почитании, которое вызывала персона царя у просвещенных членов русского общества, находившихся с ним в личном контакте (среди них – Пушкин, Жуковский, Глинка…).

новением в национальную идею оперы констатировала певица [13, с. 97–98]. Глинка – человек честный, «непреклонный в убеждениях» [там же, с. 81], не отступал от своего замысла ни на шаг, без устали работая над текстом либретто с бароном Розеном, обсуждая проекты декораций, костюмов, особенности сценографии, добиваясь от артистов точного воплощения своего художественного замысла.

Неудивительно, что «нетерпеливо ожидаемая публикою» премьера новой «русской героико-трагической оперы» 27 ноября 1836 года стала выдающимся национальным событием, широко и длительно освещавшимся в печати, сразу оцененным современниками как явление *новой стихии в искусстве* и, более того, – как провозвестие нового исторического периода: *периода русской музыки* [14, с. 119]. Эти хрестоматийные слова Одоевского, сказанные после премьеры, оказались пророческими; идеальное музыкальное выражение отечественной национальной идеи, чаемой лучшими русскими умами своего времени, оказалось непреходящим свершением в веках. «Надобно очень хорошо знать русские сердца, чтобы одними звуками уметь так сильно говорить им», – восхищался один из почитателей Глинки [13, с. 108].

Труды Глинки («Подвиг не таланта, но гения!», – справедливо возглашал Одоевский [14, с. 119]) увенчались блестящим успехом, способ «писать по-русски» был найден[3]. Речь шла о том, «что ключ к открытию законов русской музыки вообще заключается в русской и именно исконно-церковной музыке» [14, с. 41]. Долгое время считавшийся идеологически неприемлемым, этот императив князя В. Ф. Одоевского сегодня – всеми признанная истина.

«Исследователи отмечают широкий стилевой синтез, включающий традиции партесного многоголосия, русской песни, древней монодии» [15, с. 246], – констатируует В. П. Павлинова, детально и доказательно рассматривая сквозное развитие в «Жизни за царя» уникального сплава русско-европейского (предложенная Глинке тема Зигфрида Дена, буквально совпадающая с первыми тактами Интродукции) и двух ветвей традиционного национального мелоса – фольклорной и «архаичной церковной, представленной конкретными попевками» [15, с. 256].

К столь серьезным выводам следовало бы добавить умозаключение о наследовании национальной оперой XIX века древнерусской традиции храмового синтеза искусств, особенно в его исторической «ветви», на что указывает Н. С. Серегина [16, с. 122]. Эта традиция акцентирует религиозную составляющую русского оперного стиля, ориентированного на воссоздание летописного плана «двойного бытия»: взаимоотражения «неба», символизирующего позицию Вечного закона («как должно быть» Священной истории), и «земли» («как есть» человеческой истории)[4].

Первое, что бросается в глаза, – уникальная концентрированность, экономность глинкинского музыкального мышления, восстанавливающего «в правах» эту Весть,[5] – главное условие существования русского мира: три первые ноты Интродукции, синергийно соотнесенные, как *Вет* («ангелогласно» нисходящая с «неба» чистая квинта), – и *от-Вет* (восходящая с «земли» большая секста «Слышу!», основа будущего «глинкинского гексахорда»). Цель предзаданного договора «земли» и «неба» – «Хвала Творцу», «Славься», в уменьшении представленное «на гребне» развития, в его «золотом сечении». Бетховенским императивом «Да будет так!» классической эпохи звучит утвердительная большая терция 4 такта темы. «От этого интонационного “первокирпичика”, содержащего в миниатюре всю логику оперы, концентрической круговой спиралью возрастает ее монументальное мифологическое ”тело”, устремленное к исходной литургической Вести (“Славься”)» [17, с. 39].

Вновь обратимся к историческому контексту создания «Жизни за царя», начиная с 1828 года, с работы Глинки над «Херувимской», и именно последней ее части – «Яко да царя», идея которой, живописующая ожидание и обретение Царя Небесного, нашла символическое выражение в оперном финале Глинки (интонационное тождество «Яко да царя» и «Славься» доказано Е. Э. Лобзаковой [18, с. 49]). Окончание «Херувимской» приходится на 1837 год; «“Жизнь за царя” буквально является “изнутри-вовне“ литургического сюжета “Херувимской”, как светский инвариант сакральной идеи “Бог на небе – царь на земле”» [9, с. 24]. Вывод из этого прост: «“Славься” – изначально был внутренним сюже-

[3] Одоевский вспоминал, как много лет назад задавали себе этот вопрос «двое друзей» во время «долгого, долгого разговора у камина» [14, с. 41].

[4] Авторская попытка осветить эту проблему представлена в работах, готовящихся к публикации: «Хованщина» Мусоргского в свете традиции русской религиозной мистерии // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1; «Прошлое в настоящем»: исторические мистерии М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: коллект. исслед. СПб.: РИИИ, 2021. Вып. 2.

[5] Трактовка мифоконцепта Вести – интонационно-семантической основы становления музыкального «тела» мифа – дается в целом ряде исследовательских работ автора настоящей статьи.

том оперы, “запрограммированным” еще “Яко да царя”». Быть может, отсюда проистекают и «…возможность “писать наизворот <…>, чем другие кончают”, и “внезапное”, “как бы по волшебному действию”, появление “плана целой оперы”» [19, с. 64], и «готовность Глинки целостно изложить вызревший музыкальный материал, и самый тип его мышления, воспитанный “древнерусским мастерством интонирования” (Б. В. Асафьев)… Констатируем здесь *ретроспективный ход* становления музыкальной идеи, в которой узнаваема “обратная перспектива” древнерусского художественного мышления – языка храма, иконы, церковного пения» [9, с. 29–30].

Бесконечные инварианты «Славься» – темы-Вести русского соборного Рода – пронизывают всю «русскую» линию оперы (Весть для всех=Со-весть), концентрическими кругами спирально восходя от темы Интродукции к финально-гимнической «Хвале». Здесь следует говорить об оперном воплощении Глинкой соборного принципа центонной формы, символически (в своеобразной «оперной системе подобнов») воссоздающей логику исторического пути русского рода-народа, ведомого Вестью. По сути, речь должна идти о символическом претворении в «Жизни за царя» литургических основ русского музыкального мышления. Окольцевав оперу мощными хоровыми сценами Интродукции и финала, Глинка венчает архитектонически стройную структуру своего музыкального мифа утверждением вечных основ «*Уже преображенного бытия*». Так достигается необходимое условие гармонического существования в истории: *преодоление профанного сакральным*, подтверждением чего является «земной» соборный подвиг героя. Не случайно сцена в лесу из IV действия – яркая экзистенциальная кульминация оперы, знаменующая победу духа над плотью, – функционально уподобляется мифологическому Переходу[6].

Дерзая создать кризисный миф «*Уже извращенного бытия*», Мусоргский, наследник глинкинских принципов национального музыкального мышления, находится в крайне сложной ситуации: разлом русского мира, уничтожение его целостности должны быть запечатлены во внешне эстетически совершенной форме. И мощный гений Мусоргского находит средства воплощения *гибели, распада идеала*, перемещая план русского космоса в *социум* и тем самым создавая гигантскую *концепцию лицемерия* своих исторических мистерий, определяемую *профанизацией сакрального и сакрализацией профанного*. Эти далеко идущие открытия Мусоргского питают всю русскую музыку XX столетия, вплоть до окончательного воплощения в ужасающих откровениях трагедий-сатир Шостаковича. Описанная нами логика становления отечественного трагического мифа вскрывает закономерности исторического последования гармонического и кризисного типов национального самосознания, запечатленных в шедеврах русской музыки [20, с. 26–47]. «Фаза» Мусоргского, отражающая концепцию самозванства русской истории, «болевое» переживание подмены ценностей «своего» ценностями «чужого», характеризуется универсальным воплощением онтологии распада русского мира – вследствие его неспособности слышать Весть. Без-вестный путь вниз, беспутие, бесправие, бесславная смерть русского рода-народа – зримые черты русского мира по Мусоргскому, кризисного Оборотня глинкинской гармонии русской соборной государственности. Принцип Зеркала обретает здесь экзистенциальное качество, будучи принципом рефлексии и саморефлексии художника. «В кризисе христианской веры Мусоргский видел несчастье мира», – формулирует Г. Свиридов [4, с. 474]. Отсюда разомкнутые, свободные формы оперы «Борис Годунов», ее окольцованность сценами цареубийства, многозначительно вынесенными за пределы художественной структуры (ключевой смысловой пласт исторической религиозной мистерии), «двоение» Вести – ложной («фальшивые» коронационные колокола Пролога) и истинной, до времени сокрытой в келье от глаз людских (вторая тема Пимена-воина). В дальнейшем «пименовская» тема, как мы показывали ранее, предстает темой «собирания духа» на прилюдный подвиг оглашения истины в сцене у храма Василия Блаженного («Юродивый, вставай!..»). Глинкинский принцип расположения главной музыкально-драматургической идеи в «точке золотого сечения» здесь срабатывает мистериально-необратимо: «Нельзя молиться за царя-Ирода, Богородица не велит!» – Народ, как и у Пушкина, потрясенно безмолвствует…

Открытия «Бориса» продолжаются в «Хованщине», главным действующим лицом которой выступает собственной персоной Исторический Закон. Мистериальное воплощение смены уходящего Старого допетровской Руси чуждым и неестественным для нее Новым переживается Мусоргским как величайшая национальная трагедия. Русская вера приносится в жертву русской истории… Здесь музыковедение обязано говорить о формировании небывалой музыкальной исторической концепции: *экзистенциальной трагедии национального самосознания*…

[6] Конкретизацию данного тезиса см.: [9, с. 25]; о смысле мифологического Перехода: [17, с. 36–37].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Цукер А. М.* Единый мир музыки: избр. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. 408 с.

2. *Кандинский А. И.* О религиозно-нравственной основе «Хованщины» М. П. Мусоргского // Кандинский А. И. Статьи о русской музыке. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. С. 435–456.

3. *Кандинский А. И.* О трагическом в «Борисе Годунове» Мусоргского // Кандинский А. И. Статьи о русской музыке. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. С. 372–387.

4. *Свиридов Г. В.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 800 с.

5. *Бекетова Н. В.* Концепция национального самосознания в русской музыке: к проблеме методологии // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: материалы Междунар. науч. конф.: в 2 ч. Астрахань: АИПКП ДПО, 2006. Ч. I: Музыкальная семиотика: история и методология науки. Семиотические аспекты музыкального творчества. С. 196–205.

6. *Бекетова Н. В.* Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира: материалы Междунар. науч. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. С. 104–132.

7. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 5–216.

8. *Киселева Л. Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. М.: РГГУ, 1997. Т. 2. С. 279–302.

9. *Бекетова Н. В.* Праздник русской музыки: «Жизнь за царя» М. И. Глинки как национальный миф // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 20–31.

10. *Шишов А. В.* Николай I. М.: Вече, 2019. 512 с.

11. *Толстой Л. Н.* Война и мир: роман: в 4 т. М.: Эксмо, 2008. Тт. I–II. 736 с.

12. *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 2 т. М.: Музыка, 1975. Т. 2(А). 415 с.

13. Летопись жизни и творчества М. И. Глинки. Л.: Музыка, 1978. 288 с.

14. *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз,1956. 724 с.

15. *Павлинова В. П.* «Жизнь за царя»: О природе интонационности оперы // Наследие: XIII–XIX века: сб. ст., материалов и документов. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2013. Вып. II. С. 245–257.

16. *Серегина Н. С.* Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // Музыкальный театр: сб. науч. тр. СПб.: РИИИ, 1991. С. 110–124. (Проблемы музыкознания: Вып. 6).

17. *Бекетова Н. В.* Метафизическая история музыки: методология самосознания // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3. С. 35–41.

18. *Лобзакова Е. Э.* Духовная музыка Глинки: опыт осмысления // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 46–51.

19. *Глинка М. И.* Записки. М.: Музыка, 1988. 222 с.

20. *Бекетова Н. В.* Русская музыкальная трагедия: к проблеме методологии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 43–49.

REFERENCES

1. *Tsuker A.* Edinyj mir muzyki [The indivisible world of music]: izbrannye stat'i. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2003. 408 p.

2. *Kandinskiy A.* O religiozno-nravstvennoy osnove «Hovanshchiny» M. P. Musorgskogo [On religious and moral foundations of «Khovanshina» by M. Mussorgsky]. Kandinskiy A. Stat'i o russkoy muzyke [The articles about Russian music]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2010. Pp. 435–456.

3. *Kandinskiy A.* O tragicheskom v «Borise Godunove» Musorgskogo [About the Tragic in «Boris Godunov» by M. Mussorgsky]. Kandinskiy A. Stat'i o russkoy muzyke [The articles about Russian music]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2010. Pp. 372–387.

4. *Sviridov G.* Muzyka kak sud'ba [Music as Fate]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2002. 800 p.

5. *Beketova N.* Kontseptsiya natsional'nogo samosoznaniya v russkoy muzyke: k probleme metodologii [The Concept of the National Self-Consciousness in the Russian Music: Towards the Problem of Methodology]. Muzykal'naya semiotika: perspektivy i puti razvitiya [Musical Semiotics: the Perspectives and Ways of Development]: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii: v 2 ch. Astrakhan: Astrakhan Institute of Pedagogues Skill

Improvement, 2006. Part 1: Muzykal'naya semiotika: istoriya i metodologiya nauki. Semioticheskie aspekty muzykal'nogo tvorchestva [Musical semiotics: Its history and methodology. Semiotic aspects of musical creative work]. Pp. 196–205.

6. *Beketova N.* Kontseptsiya Preobrazheniya v russkoy muzyke [The Concept of Transfiguration in the Russian Music]. Muzykal'naya kul'tura khristianskogo mira [The Musical Culture of the Christian World]: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2001. Pp. 104–132.

7. *Losev A*. Dialektika mifa [The Dialectics of Myth]. Losev A. Mif. Chislo. Sushchnost' [A Myth. A Number. An Essence]. Moscow: Mysl', 1994. Pp. 5–216.

8. *Kiselyova L.* Stanovlenie russkoy natsional'noy mifologii v nikolaevskuyu epokhu (susaninskiy syuzhet) [Formation of the Russian National Mythology in the Nikolai Epoch (Sussanin's Story)]. Lotmanovskiy sbornik [Yu. Lotman's Collection]. Moscow: Russian State University of Humanities, 1997. Vol. 2. Pp. 279–302.

9. *Beketova N*. Prazdnik russkoy muzyki: «Zhizn' za tsarya» M. I. Glinki kak natsional'nyj mif [The Feast of the Russian Music: "Life for the Tsar" by M. Glinka as a National Myth]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2005. No. 1. Pp. 20–31.

10. *Shishov A.* Nikolay I [Nikolai the First]. Moscow: Veche, 2019. 512 p.

11. *Tolstoy L.* Voyna i mir [War and Society]: roman: v 4 t. Moscow: Eksmo, 2008. Vol. 1–2. 736 p.

12. *Glinka M.* Polnoe sobranie sochineniy [Complete Works]: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Literary Works and Correspondence]: v 2 t. Moscow: Muzyka, 1975. Vol. 2 (A). 415 p.

13. Letopis' zhizni i tvorchestva M. I. Glinki [The Chronicles of M. Glinka's Life and Work]. Leningrad: Muzyka, 1978. 288 p.

14. *Odoevskiy V*. Muzykal'no-literaturnoe nasledie [Musical and Literary Heritage]. Moscow: Muzgiz, 1956. 724 p.

15. *Pavlinova V.* "Zhizn' za tsarya": O prirode intonatsionnosti opery ["A Life for the Tsar": The Opera Intonation Nature]. Nasledie: XIII–XIX veka [The Heritage: the 13th–19th centuries]: sbornik statey, materialov i dokumentov. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2013. Issue 2. Pp. 245–257.

16. *Seregina N*. Drevnerusskoe khramovoe deystvo kak predtecha teatra v Rossii [Ancient Russian Church Action as a Predecessor of Theatre in Russia]. Muzykal'nyi teatr [Musical Theatre]: sbornik nauchnykh trudov. St. Petersburg: Russian Institute of Arts History, 1991. Pp. 110–124. (Problemy muzykoznaniya: Vypusk 6 [Problems of Musicology: Issue 6]).

17. *Beketova N*. Metafizicheskaya istoriya muzyki: metodologiya samosoznaniya [Metaphysical History of Music: The Methodology of Self-Consciousness]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 3. Pp. 35–41.

18. *Lobzakova E*. Dukhovnaya muzyka Glinki: opyt osmysleniya [Sacred music by Glinka: A trial of comprehension]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2005. No. 1. Pp. 46–51.

19. *Glinka M*. Zapiski [Memoires]. Moscow: Muzyka, 1988. 222 p.

20. *Beketova N*. Russkaya muzykal'naya tragediya: k probleme metodologii [Russian Musical Tragedy: Towards the Problem of Methodology]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 3. Pp. 43–49.

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

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

УДК 78.03 DOI: 10.52469/20764766_2021_01_63

Е. Э. ЛОБЗАКОВА, М. В. ПОРУБИНА

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

ФОРТЕПИАННЫЕ ЦИКЛЫ ЭРИКА САТИ 1912–1915 ГОДОВ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОПУСЫ ИЛИ КРИТИЧЕСКИЕ ПАМФЛЕТЫ?

Статья посвящена исследованию фортепианных сочинений французского композитора Эрика Сати, которые стали основным пространством для воплощения его творческих экспериментов. В центре внимания – циклы 1912–1915 годов, демонстрирующие оригинальный художественный метод, который связан с воплощением комического начала в такой его форме, как пародия. Опираясь на разработки отечественных музыковедов, в частности А. В. Денисова, О. Б. Соломоновой, авторы статьи осуществляют попытку выявить специфику функционирования музыкальной пародии в творчестве Эрика Сати. В аналитических наблюдениях можно выделить три основных аспекта: во-первых, определяется механизм формирования пародийного пространства на разных уровнях программной структуры циклов, образующих их экстрамузыкальный уровень и задающих комический контекст; во-вторых, исследуются способы и приемы критического осмеяния на собственно музыкальном уровне; в-третьих, изучается работа комплекса средств музыкально-вербальной выразительности. В результате авторы статьи приходят к выводу, что организация взаимодействия разных уровней программности опирается на принцип раскоординации и отклонения от нормы, а функционирование экстрамузыкального и интрамузыкального рядов зачастую демонстрирует автономную логику. Благодаря использованию композитором таких инструментов, как жанрово-стилистический дисбаланс, введение цитаты или аллюзии в непривычный контекст и/или ее преобразование, гиперболизация или примитивизация свойств первоисточника, достигается эффект снижения и дискредитации высокого музыкального прообраза. Все обозначенные приемы становятся основой специфического творческого метода Эрика Сати, использование которого направлено на критику основ академического искусства.

Ключевые слова: французская музыка, Эрик Сати, фортепианная миниатюра, пародия, программность.

Для цитирования: Лобзакова Е. Э., Порубина М. В. Фортепианные циклы Эрика Сати 1912–1915 годов: музыкальные опусы или критические памфлеты? // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 63–69.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_63

E. LOBZAKOVA, M. PORUBINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ERIC SATIE'S PIANO CYCLES OF 1912–1915: MUSICAL OPUSES OR CRITICAL PAMPHLETS?

The article is devoted to the research of the piano compositions written by French composer Eric Satie, which became the major area for the implementation of his creative experiments. In the focus of attention are the cycles of 1912–1915, which demonstrate the ingenious artistic method bounded with embodiment of the comic origin in its parody form. Being based on the elaborations of Russian musicologists, particularly A. V. Denisov, O. B. Solomonova, the author attempts to reveal the specifics of the functioning of musical parody in the Eric Satie's oeuvre. Within analytical outlooks there are three key aspects: firstly, the definition of the formation mechanism of a parody space at different layers of the program structure of cycles, which are forming their extramusical level and setting a comic context; secondly, the methods and techniques of critical derision are investigating on musical level itself; thirdly, the work of funds (or «means») complex of musical and verbal expression is in the process of scrutinizing. As a result, the author concludes that the organization of reciprocity between different

levels of programness is based on the tenet of de-coordination and deviation from the norm, and the functioning of the extramusical and intramusical series frequently demonstrates autonomous logic. The composer's use of such instruments as genre-stylistic imbalance, the injection of a quote or allusion in an unwonted context or/and its transformation, hyperbolization or primitivization of the original source properties lead to the effect of reducing and discrediting of the high musical prototype. All these techniques become the basis of his specific creative method, the using of which is aimed at criticizing the foundations of academic art.

Key words: French music, Eric Satie, piano miniature, parody, programness.

For citation: Lobzakova E., Porubina M. Eric Satie's piano cycles of 1912–1915: musical opuses or critical pamphlets? // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 63–69.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_63

Творчество Эрика Сати, одного из самых эксцентричных, непредсказуемых и противоречивых мастеров конца XIX – начала XX веков, органично синтезировало в себе традиции французской культуры и художественно-эстетические ориентиры современной ему эпохи. Множественность воспринимаемых композитором творческих импульсов, своеобразный стилевой «протеизм» и отстранение авторского «Я», часто скрывающегося под маской моделируемого стиля, придают индивидуальности Эрика Сати, на поверхностный взгляд, трудноуловимый облик. Идентификацию его неповторимого почерка в окружающем художественном пространстве, отчетливое звучание голоса французского композитора в массе других голосов, звучавших в этот период, обеспечивают несколько постоянно работающих компонентов стилевой структуры, среди которых важнейшее место занимает ирония. Действуя как эстетический принцип и как способ высказывания, она определяет содержательно-смысловую и музыкально-языковую специфику многочисленных фортепианных опусов Эрика Сати. В чем же заключаются особенности композиторского метода французского мастера, создающего пьесы на грани художественного опуса и омузыкаленного критического памфлета?

Выработка критериев, которые могли бы быть применены к оценке достижений Эрика Сати, осложняется отсутствием как четкой категоризации приемов комического в музыке, так и определенности в соотношении понятий «юмор», «ирония», «сатира», «гротеск», «пародия». Разрабатывая с разной степенью интенсивности данную тему, такие ученые, как Н. В. Бекетова, М. Ш. Бонфельд, Б. Б. Бородин, Т. А. Горячева, А. Г. Коробова, А. М. Цукер и другие, пытаются проникнуть в специфику функционирования комического в разножанровых произведениях и проанализировать механизм его возникновения. Последняя из обозначенных форм – пародия – изучается в разных сферах гуманитарного знания, но особенно значительными, учитывая цель данной статьи, являются исследования в области музыкальной пародии, осуществленные А. В. Денисовым [1] и О. Б. Соломоновой [2]. Второй из названных авторов определяет это явление как жанровую систему имитационного свойства, «многовероятностная природа которой определена дисбалансом имманентно-музыкальных и содержательных параметров, стилистической двуплановостью интонационной сферы, смешением верхне-низовых культурных координат, дизъюнктивным синтезом элементов, преимущественно комической установкой» [2].

Пародия в сочинениях Эрика Сати, функционируя на эстетико-идеологическом и структурно-семантическом уровнях, приобретает значение художественного метода, применение которого становится практически повсеместным в серии фортепианных циклов 1912–1915 годов. В этих произведениях, равно как и в опубликованной в тот же период под единым названием «Записки млекопитающего» [3] серии прозаических притчей, скетчей, афоризмов, эстетических воззваний и писем, композитор, разглядывая через оптику «черного юмора» художественно-стилевые принципы музыки прошлого, ставит под сомнение их культурное содержание и значимость. Критико-обличительным пафосом и временным параллелизмом не исчерпывается общность этих двух явлений: литературные пассажи Эрика Сати также миниатюрны по размерам и минималистичны по средствам, пронизаны стремлением к выявлению скрытых возможностей слова и звука, насыщены рваной прихотливой ритмикой и алогичной смысловой игрой, что и его музыкальные опусы. И те, и дру-

гие являются для автора формой не только творческого и интеллектуального самовыражения, но и своеобразного противостояния «отжившим» канонам академического искусства.

Специфику функционирования пародийного пространства в анализируемых фортепианных циклах во многом определяет характер семантического диалога слова и музыки. Как правило, программа сочинений представляет многоуровневую структуру, включающую наименования цикла и частей, эпиграфы к ним, заключенные между нотными строками описания фабул пьес, разного рода словесные реплики и, наконец, исполнительские ремарки. Все названные внемузыкальные компоненты образуют ***экстрамузыкальный уровень***, который существенно обогащает понимание происходящего в сочинениях и, самое главное, *провоцирует слушателя на особую активность восприятия и задает тот комический контекст, в котором собственно музыкальный материал обретает новые содержательные акценты*.

Так, например, заголовок «Засушенные эмбрионы» отнюдь не способствует налаживанию контакта с аудиторией и облегчению понимания художественного замысла композитора, а, напротив, дезориентирует слушателя: данное наименование сродни ребусу, который требует интеллектуальной интерпретации, разгадывания скрытого содержания, «двойного дна». Это разгадывание становится возможным только в контексте понимания резко протестного отношения автора к «старому» музыкальному миру, подавляющему любые новаторские устремления. Формируя с помощью такого заголовка определенное ассоциативное поле, Эрик Сати высмеивает академические условности и всячески подчеркивает их негативное влияние на современную историко-культурную ситуацию: «…для Сати классики как таковые сами являются засохшими эмбрионами», – пишет Д. Фулхер [4, p. 203]. Критическая же составляющая управляет созданием пародийного контекста, а также умножает всевозможные двусмысленности или неоднозначности и в другом цикле Эрика Сати – «Подлинные дряблые прелюдии (для собаки)», – в котором, по словам самого автора, описываются композиторы, слепо придерживающиеся неких «инструкций» музыкальных учреждений[1]. Соотношение в указанных названиях эстетического и внеэстетического, провозглашение того, что на самом деле музыка не отражает, становится одним из способов формирования художественной концепции данных произведений.

Пародийный эффект возникает не только в результате парадоксального воплощения уничтожающей оппонентов критики в высокой форме академического искусства, но и за счет *смыслового рассогласования внутри многоуровневого вербального ряда.* Наименование цикла может не коррелироваться с заголовками отдельных частей, как, например, в «Засушенных эмбрионах»[2]; зачастую отсутствует смысловая связь не только между разными уровнями программной структуры (по вертикали), но и между отдельными элементами одного уровня (по горизонтали). Пьесы цикла «Главы, которые вертят в разные стороны» – это три взгляда на мир, три сюжета, три разных художественно-смысловых пространства, не скоординированных между собой[3].

Приведенные в нотном тексте пьес Эрика Сати словесные комментарии[4], а также исполнительские ремарки организованы по *принципу отклонения от нормы, раскоординации, нарушения «горизонтов ожидания»*. Содержание данных комментариев простирается от описания погодных условий, состояний и переживаний человека,

[1] В статье, опубликованной во французской газете «L'Avenir d'Arcueil Cachan» в 1913 году, Сати метафорически называет таких композиторов собаками, вероятно, имея в виду безграничную преданность этих животных. С присущим ему сарказмом Сати объявляет всех критиков, с помощью которых «несколько дворняг» очень быстро и успешно переходят «из псарни на сцену», членами «Общества поощрения, занимающегося улучшением жизни собак, тем самым обращая их в свою веру» (цит. по: [5, p. 147]).

[2] Названия почерпнуты Эриком Сати из зоологии беспозвоночных обитателей морского дна: «D'Holothuria» / «Голотурия» (иглокожий моллюск), «D'Edriophthalma» / «Эдриофтальма» и «De Podophthalma» / «Подофтальма» (разновидности ракообразных).

[3] Первая пьеса – «Та, что много говорит» – описывает непростую участь мужа, истощенного необходимостью выслушивать непрекращающуюся болтовню своей жены; вторая, «Перевозчик тяжелых камней», – история тяжелых трудовых будней простого человека; третья, «Жалоба заключенных», – повествование о двух персонажах: библейском Ионе, мечтающем покинуть скит, и заговорщике и каторжнике XVIII века Жане-Анри Латюде, вынашивающем план побега из тюрьмы.

[4] Манера сопровождать нотные тексты сочинений всевозможными словесными комментариями стала своеобразной визитной карточкой композитора и породила традицию зачитывать их во время исполнения соответствующих пьес. Однако, судя по реакции самого Эрика Сати, автором подобное вовсе не предполагалось: «Я запрещаю кому бы то ни было читать текст вслух во время музыкального представления. Незнание моих инструкций вызовет мое праведное негодование против самонадеянного преступника. Никаких исключений не допускается», – писал он (цит. по: [6, p. 176]).

которые хоть и условно, но могут быть согласованы исполнителем с музыкальным рядом[5], до абсурдных внехудожественных реплик[6]. Столь же неожиданными, рекомендующими пианисту выполнение заведомо невозможных действий, являются исполнительские ремарки, как, например, в цикле «Подлинные дряблые прелюдии (для собаки)»: «Du bout des yeux et retenu d'avance» / «Краем глаза и заранее вперед», «Peu saignant» / «Слегка окровавленно», «Sec comme un coucou» / «Сухой, как кукушка». Не менее бессмысленны с точки зрения фортепианного исполнительства и латинизированные ремарки (например, «Caeremoniosus» или «Paedagogus»), которые скорее являются пародийными элементами, обличающими омертвелые формы академического искусства и навеваемую его апологетами скуку.

Функционирование вербального и музыкального рядов в анализируемых сочинениях зачастую обнаруживает автономную логику, – характер их семантического диалога *регулируется принципом совмещения несовместимого*. По сути, у Эрика Сати мы сталкиваемся с явлением «антипрограммы», благодаря воздействию которой художественная концепция, соединяя взаимоисключающие компоненты, обретает дискуссионность: «…идея произведения становится неоднозначной, балансирующей между заданными словом и музыкой полюсами» [7]. Так, вторая пьеса «Sur une lanterne» / «На уличном фонаре» из цикла «Автоматические описания» сочинена в жанре ноктюрна и, как могло бы показаться из органичного сочетания программного названия миниатюры и специфики воплощения самого жанра, слушателя ожидает поэтичная ночная зарисовка. Однако цитирование в этом программно-жанровом контексте французской революционной песни «La Carmagnole», которая содержит призыв «повесить правящие классы *на уличных фонарях*», создает тот самый ложный ход, или алогизм, который обеспечивает работу механизма пародии.

Многообразные способы формирования пародийного пространства проявляются и на ***интрамузыкальном уровне***. Ведущими приемами, используемыми Эриком Сати для достижения эффекта осмеяния–обличения, становятся *жанрово-стилистический дисбаланс, введение цитаты или аллюзии в непривычный контекст и/или ее преобразование, гиперболизация или примитивизация свойств музыкального прообраза*. Такое «трансформированное отражение объекта», предполагающее не только воссоздание оригинала, но и его переосмысление, по мнению А. Денисова, создает в подобных случаях эффект пародии [1]. В первой части «Засушенных эмбрионов» – «Голотурия» – в качестве объекта жанрово-стилистической пародии выступает классическая сонатная форма[7], искажение базовых принципов организации которой осуществляется и через миниатюризацию структурных элементов, и через примитивизацию тематизма, представленного разными фактурными стереотипами музыки XVIII века, и через отсутствие существенного разработочного развития. Однако наиболее значимый результат достигается нарушением тональной логики, в частности, разрешением характерного для сонатной формы контраста главной и побочной партий в пользу тональности побочной: «апофеоз» трезвучия G-dur (при основной тональности C-dur) на протяжении целых двух строчек этого миниатюрного сочинения создает комический эффект «нарушения ожидаемого». Пародийное воссоздание типизированных структурно-функциональных и образно-смысловых закономерностей классического трехчастного цикла становится определяющим фактором в «Подлинных дряблых прелюдиях (для собаки)», повествующих о непростых реалиях жизни домашнего питомца. Последовательность динамичной драматической первой части («Строгий выговор»), лирической второй («Один в доме») и жанрово-скерцозной третьей («Играют») формирует своего рода «подделку» под классическую сонату.

Другой прием, используемый композитором в целом ряде фортепианных опусов, – *преобразованное цитирование,* в результате которого происходит ироническое снижение текста-первоисточника в связи с помещением его в пародийный контекст и деформацией музыкальной структуры; при этом взаимодействие цитаты и контекста носит динамический характер[8]. Яркий пример – «Траурный марш» из Сонаты b-moll Ф. Шопена, используемый в «Эдриофтальме», второй части «Засушенных эмбрионов». Спектр

[5] Например, в «Засушенных эмбрионах»: «Le soleil est dans les nuages» / «Солнце спряталось в облаках», «Assez froid» / «Достаточно холодно», «Que c'est triste!» / «Что за тоска!», «Ils se mettent tous à pleurer» / «Все начинают плакать» и др.

[6] В том же цикле: «Il a raison!» / «Он прав!», «Comme il a bien parlé!» / «Как хорошо он сказал!», «Je n'ai pas de tabac» / «У меня нет табака» и т. д.

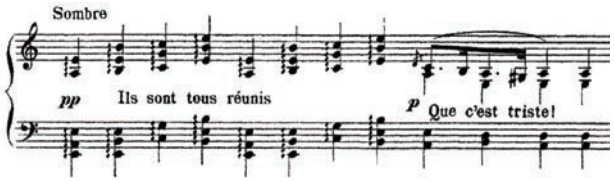
[7] Интересно, что на протяжении всей композиторской карьеры Эрик Сати отказывался сочинять в любом из «стандартизированных» музыкальных жанров и форм, и в этом редком примере его «неоклассический» подход спровоцирован исключительно желанием реализовать пародийно-обличительную концепцию своего произведения.

[8] Подробнее о разных типах соотношения цитаты и контекста см. в статье А. Денисова: [8].

причин, по которым выбор Эрика Сати пал на данное сочинение, может быть достаточно разнообразным. Это и универсальность культурной аллюзии, хорошо распознаваемой каждым представителем культурного сообщества, и смысловая координация первоисточника с программным замыслом пьесы (по сюжету, глава семейства ракообразных произносит печальную речь, от которой все вздыхают и плачут), и, конечно же, легко выявляемый иронический подтекст: плач над уходящей в последний путь «узаконенной» музыкальной академической культурой, с догмами которой так яростно сражался Эрик Сати. Приемы *редукции и упрощения*, распространяя свое действие на разные структурные уровни произведения, приводят к целому ряду видоизменений: развернутая сложная трехчастная форма первоисточника сжимается до простой трехчастной (около двух страниц текста); трагически окрашенный b-moll и романтически-возвышенный Des-dur заменяются белоклавишными и «прямолинейными» a-moll и C-dur; редуцируется фактура (широкие шопеновские арпеджио аккомпанемента темы средней части оказываются замкнутыми в тесном объеме одной октавы); максимально упрощается насыщенная романтическая гармония. Однако самым весомым преобразованиям подвергается шопеновский тематизм, интерпретируемый достаточно свободно: первая тема марша лишается своего самого узнаваемого начального декламационного элемента, вместо которого звучат восемь арпеджированных аккордов, словно рисующих водную среду обитания эдриофтальм (Пример 1).

Пример 1

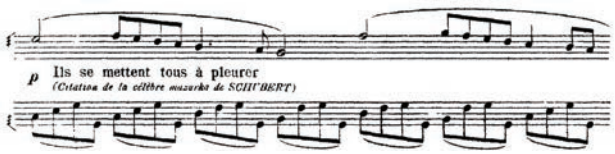
Э. Сати «Засушенные эмбрионы». № 2



Невыразимо прекрасная и возвышенная тема трио марша, сопровождаемая парадоксальной словесной ремаркой «цитата из знаменитой мазурки Шуберта»[9], деформирована в меньшей степени и легко идентифицируется слухом, несмотря на иное завершение – не восходящее, а нисходящее – мелодических фраз (Пример 2).

Пример 2

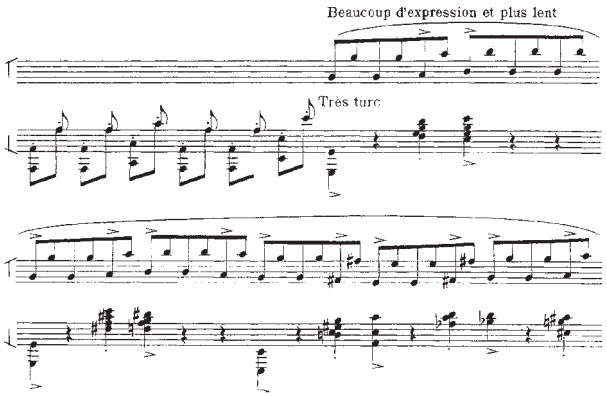
Э. Сати «Засушенные эмбрионы». № 2



В «Турецкой тирольенне» из цикла «Наброски и назойливые приставания деревянного толстячка» объектом трансформации становится рефрен «Rondo alla Turca», финала клавирной Сонаты A-dur В. А. Моцарта, который помещен в новый жанровый контекст – вальс. В условиях этого необычного жанрово-стилевого комплекса, объединяющего элементы разных культур, напористая моцартовская мелодия модифицируется, оставаясь при этом достаточно узнаваемой: ее первоначальное октавное изложение, придающее теме императивность, заменяется ломаными октавами, создающими эффект эха, а сопровождение, имитирующее в первоисточнике звучание маршевых ударных турецких янычар, преображается в вальсовую формулу аккомпанемента «бас – два аккорда» (Пример 3).

Пример 3

Э. Сати «Наброски и назойливые приставания деревянного толстячка». № 1



Таким образом, устойчивым принципом преобразованного цитирования в фортепианных опусах Эрика Сати становится наличие уровней воспроизведения и модификации: с одной стороны, интерпретируя заимствуемый фрагмент, композитор сохраняет его ясную «считываемость» и ассоциативность, с другой, – трансформирует его, целенаправленно удаляя от высокой жанрово-стилевой координаты.

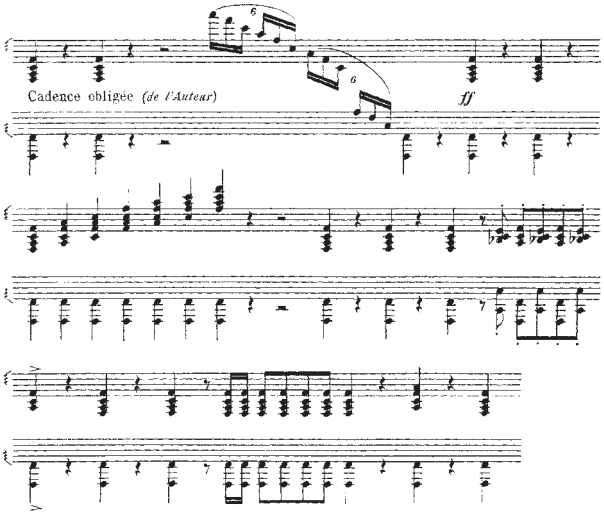
На той же основе действует в создаваемом Эриком Сати комическом пространстве и *гиперболизация* – метод, при котором некие признаки оригинала «раскрываются в “преувеличенном”, утрированном виде» [1]. Комически интерпретируя «музыкально-типическое», автор играет с

[9] На наш взгляд, «перепутав» марш Шопена с «мазуркой Шуберта» (который не сочинял мазурок), Сати добивается еще большего эффекта снижения значимости текста-первоисточника.

нормами, которых так много в искусстве музыкального классицизма: масштабные каденции, венчающие крайние части цикла «Засушенные эмбрионы», пародируют стереотипность не оправданных с художественной точки зрения, по мнению Сати, пафосных завершений сочинений композиторов XVIII века. Навязчивое многократное повторение (в первой части – 18 раз, в третьей – 27!) тонического трезвучия, сопровождаемое увеличением длины пауз между аккордами, оттягивает почти до бесконечности наступление окончания произведения (Пример 4).

Пример 4

Э. Сати «Засушенные эмбрионы». № 3



Как демонстрирует анализ, пародийные тексты фортепианных циклов Эрика Сати предоставляют слушателю и исследователю уникальную возможность погрузиться в увлекательный процесс музыкального чтения сочинений композитора и разгадывания заложенных автором смыслов. Зачастую создается впечатление, что музыка Эрика Сати не столько сотворена, сколько определенным образом сконструирована, в ней «горизонты восприятия» четко режиссируются автором с помощью целого ряда как музыкальных, так и внемузыкальных приемов. Предлагая слушателю дешифровать иронично-пародийное смысловое поле своих сочинений, композитор во многом рассчитывает не на эмоциональное, а на рациональное постижение своих сочинений – в процессе перехода от «удовольствия восприятия (аффектов радости, веселья) к удовольствию понимания смыслов, которое представлено модификациями иронии, сатиры, гротеска, "черного юмора"» [9, с. 11]. Эти музыкальные композиции, как и афоризмы, эпатажные высказывания и письма, – части единой и неделимой, парадоксальной и эксцентричной вселенной Эрика Сати, питаемой его неординарной творческой личностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Денисов А. В.* О феномене пародии в музыкальном искусстве // Человек и культура. 2012. № 1. С. 206–227. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=50 (дата обращения: 27.09.2020).

2. *Соломонова О. Б.* Смеховой мир русской музыкальной классики: автореф. дис. … д-ра иск. Киев, 2007. URL: https://mydisser.com/en/catalog/view/129/131/31668.html (дата обращения: 09.04.2020).

3. *Сати Э.* Заметки млекопитающего: проза, письма, воспоминания современников. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. 416 с.

4. *Fulcher D.* French Cultural Politics and Music. New York: Oxford University Press, 1999. 304 p.

5. *Satie E.* Ecrits réunis par Ornella Volta. Paris: Editions Champ libre, 1981. 190 p.

6. *Williamson J.* Words and music. Liverpool: University Press. 288 p.

7. *Казанцева Л. П.* Функции программы в музыке. URL: http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html (дата обращения: 23.11.2020).

8. *Денисов А. В.* О соотношении «цитата – контекст» в музыкальном произведении // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 13–21.

9. *Горячева Т. А.* Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры: автореф. дис. … канд. филос. наук. СПб., 2009. 27 с.

REFERENCES

1. *Denisov A.* O fenomene parodii v muzykal'nom iskusstve [On the Phenomenon of Parody in Musical Art]. Chelovek i kul'tura [Human and Culture]. 2012. No. 1. Pp. 206–227. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=50 (date of application: 27.09.2020).
2. *Solomonova O.* Smekhovoi mir russkoi muzykal'noi klassiki [The Laughing World of Russian Musical Classics]: Abstract of Thesis for the Degree of Dr. Sci. (Art). Kiev, 2007. URL: https://mydisser.com/en/catalog/view/129/131/31668.html (date of application: 09.04.2020).
3. *Sati E.* Zametki mlekopitayushchego: proza, pis'ma, vospominaniya sovremennikov [Notes of a Mammal: prose, letters, memoirs of contemporaries]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2015. 416 p.
4. *Fulcher D.* French Cultural Politics and Music. New York: Oxford University Press, 1999. 304 p.
5. *Satie E.* Ecrits réunis par Ornella Volta. Paris: Editions Champ libre, 1981. 190 p.
6. *Williamson J.* Words and music. Liverpool: University Press. 288 p.
7. *Kazantseva L.* Funktsii programmy v muzyke [Program functions in music]. URL: http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicaci-i/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html (date of application: 23.11.2020).
8. *Denisov A.* O sootnoshenii «tsitata – kontekst» v muzykal'nom proizvedenii [On the "Quote – Context" Relationship in a Musical Work]. Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 2. Pp. 13–21.
9. *Goryacheva T.* Komicheskoe v muzyke kak fenomen istorii khudozhestvennoi kul'tury [The Comic in Music as a Phenomenon in the History of Artistic Culture]: Abstract of Thesis for the degree of Ph. D. (Philosophy). St. Petersburg, 2009. 27 p.

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

Elena E. Lobzakova
Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
lel-22@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0502-0954

Порубина Марина Владимировна
студентка кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
no-name135@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2501-2764

Marina V. Porubina
Student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
no-name135@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2501-2764

УДК 78.03 DOI: 10.52469/20764766_2021_01_70

М. В. БЛЕКЛОВА

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА: НАЧАЛО ПУТИ

Ключевую роль в становлении симфонического стиля и концептуальной направленности музыки Алемдара Караманова сыграло его не менее значимое фортепианное творчество. Как и многие другие композиторы, он обращался к этому инструменту с самого раннего детства до конца своего творческого и жизненного пути. Сочиняя в разных музыкальных формах и жанрах: миниатюрах, циклах, сонатах, сонатинах, концертах, – композитор создал огромную панораму фортепианных произведений, заслуживающих пристального внимания исследователей и исполнителей.

Высокое значение фортепианной музыки А. Караманова объясняется наглядным поэтапным развитием его музыкального языка, в результате чего композитор пришел к созданию своих главных произведений – религиозных симфоний. Все периоды творчества стали этапами становления А. Караманова как оригинального современного художника, мыслящего философскими, религиозными и общеискусствоведческими категориями.

Автор статьи акцентирует внимание на процессе формирования музыкального языка А. Караманова, анализируя пьесы, созданные в ранний и консерваторский периоды творческой деятельности композитора. В ранних миниатюрах, а затем и в сонатах, концертах отражена одна из главных граней стиля автора – неоромантизм. Традиции композиторов XIX века, прежде всего пианистов, оказали мощное влияние на молодого музыканта. Черты романтической образности, эстетики и соответствующие средства музыкальной выразительности так или иначе встречаются во всех фортепианных произведениях композитора.

Важно отметить высокую значимость новых содержательных ориентиров и оригинальность стиля, обнаруживаемых в фортепианной музыке А. Караманова. Впервые в его творчестве именно в области фортепианной музыки возникает религиозная образность, которая получила дальнейшее развитие в симфонической музыке композитора. Целая вселенная, отраженная в масштабных симфонических циклах, зарождается в рамках одной миниатюры «Ave Maria», созданной в период творческого становления Алемдара Караманова. Музыкальный язык фортепианных произведений, базирующийся на достижениях фортепианной школы романтизма, постепенно выходит за рамки подражания, оформляясь в нечто уникальное, характерное именно для русской пианистической традиции.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, современность, фортепианное творчество, оркестр, религия, периодизация, симфонизм, романтизм.

Для цитирования: Блеклова М. В. Фортепианное творчество Алемдара Караманова: начало пути // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 70–78.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_70

M. BLEKLOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE PIANO WORK BY ALEMDAR KARAMANOV: A BEGINNING OF HIS WAY

A key role in the formation of the symphonic style and conceptual orientation of Alemdar Karamanov's music was played by his equally significant piano work. Like many other composers, he turned to this instrument from early childhood to the end of his creative and life path. Trying different musical forms, miniatures, cycles, sonatas, sonatinas, concertos, the composer created a huge

panorama of piano works that deserve the close attention of researchers and performers.

The high significance of Karamanov's piano music is explained by the visual step-by-step development of the musical language from one period to another, as a result of which the composer came to create his main works – religious symphonies. All periods of creative work became stages of Karamanov's formation as an original modern artist, thinking in philosophical, religious and general art categories.

The pieces created in the early and conservative periods vividly demonstrate the process of formation of Karamanov's musical language. One of the main facets of his style, neo-romanticism, is reflected in the early miniatures, and later in sonatas and concerts. The traditions of 19th-century composers, especially pianists, made a powerful impact on the young musician. Traits of romantic imagery, aesthetics and features of musical expressiveness, one way or another, are found in all piano works by the composer.

It is important to note the high significance of the new meaningful reference point and the originality of the style that are found in Karamanov's piano music. For the first time in his work, it was in the field of piano music that we talked about religious imagery, which was further developed in the course of the composer's symphonic music. The whole universe, reflected in the huge scale of symphonic cycles, was born within the frame of one miniature "Ave Maria", created during the creative formation of Alemdar Karamanov. The musical language of piano works, based on the achievements of the romantic piano school, gradually began to go beyond imitation and took form in something unique, characteristic of Russian piano tradition.

Key words: Alemdar Karamanov, modernism, piano art, orchestra, religion, periodization, symphonism, romanticism.

For citation: Bleklova M. The piano work by Alemdar Karamanov: A beginning of his way // South-Russian Musical Anthology. 2021. № 1. Pp. 70–78.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_70

Творчество и жизнь Алемдара Караманова – уникальный феномен, являющий собой невероятно сложный сгусток противоречий: духовное и светское, объективное и индивидуалистское, авангардное и традиционалистское, авторское и каноническое, герметичное и открытое, и т. д. Этот сплав самых разных, казалось бы, на первый взгляд, несоединимых характеристик порождает желание погрузиться в гигантский текст творчества композитора – текст, до сих пор остающийся по большей части вне поля исполнительского для концертной практики и исследовательского – для музыкальной науки. Несмотря на появившиеся в последние десятилетия сборники статей и материалов, диссертацию Е. Клочковой, а также целый ряд публикаций, посвященных изучению разных аспектов наследия А. Караманова, многие сочинения композитора по-прежнему являются terra incognita для современного музыкознания.

Алемдар Караманов известен, в первую очередь, своими симфоническими произведениями (24 симфонии, поэмы, сюиты для оркестра, увертюры), однако есть область творчества, в которой становление музыкально-языковых и идейно-содержательных особенностей его стиля, в том числе и характерных черт симфонизма композитора, происходило, быть может, даже более последовательно и наглядно. Речь идет о фортепианной музыке, которая создавалась в течение всего творческого и философского пути А. Караманова, начиная с самых ранних лет.

Как это чаще всего бывает у начинающих музыкантов, он познакомился с музыкальным искусством через фортепиано. Первое свое сочинение А. Караманов написал примерно в семь лет, но, несмотря на свои успехи в игре на инструменте, не смог исполнить его сам: произведение было слишком сложным. На втором году обучения в музыкальной школе Симферополя юный музыкант признался, что не может перенести свою музыку на бумагу и даже напеть, потому что в его голове «звучит оркестр» [1, с. 15]. Вскоре маленький композитор и вовсе перестал записывать свои сочинения. В 14 лет Алемдар Караманов признался маме: «...иногда мне кажется, что я какой-то большой инструмент, даже не рояль, а что-то очень большое. Когда я вижу море, горы, или лес, или ночное звездное небо, это меня так

волнует своей красотой, и тогда инструмент начинает звучать. Звучит музыка, звучит оркестр, оркестр звучит у меня в голове, в сердце, во всем моем существе...» [1, с. 26]. Юноша слышал и чувствовал звучание оркестра, интуитивно постигая его как звучание природы, души, космоса, и переносил все это в единственно доступную ему на ученическом этапе область – фортепианную музыку.

Собственно симфонических произведений за время обучения в музыкальной школе и училище А. Караманов не создал. В те периоды он сочинял или для фортепиано, для ансамбля фортепиано с другими инструментами, или вокальную музыку. Разумеется, это было связано с недостаточной глубиной знаний в области оркестра, инструментовки: «Мне надо еще многому поучиться, чтобы уметь писать», – признавался он [1, с. 22]. Вместе с тем, в его фортепианных сочинениях можно увидеть эскизы для будущих симфонических произведений. Даже в самых ранних миниатюрах чувствуется стремление к колористическому разнообразию, которое присуще оркестровому письму, и самостоятельности фактурных пластов.

Фортепианные пьесы и циклы пьес А. Караманова не только демонстрируют появление и развитие характерных черт стиля, но и отражают все градации изменяющегося мировоззрения композитора, приход к церкви и к созданию монументальных религиозных «мистерий». Фортепианное творчество А. Караманова стало привлекать внимание исследователей буквально в последние 15 лет, а ранее оно было малоизученной областью в современном музыковедении. Однако, несмотря на не столь внушительное количество произведений для этого инструмента в сравнении с симфоническими сочинениями автора и меньший к ним исследовательский интерес, значимость и ценность фортепианной музыки А. Караманова неоспорима.

Композитор сам обозначил периодизацию своего творчества [2, с. 197], согласно которой, первым серьезным этапом стал период обучения в Московской консерватории (1950-е годы) – время освоения опыта музыкантов предыдущих эпох, постижения новых идей современности, накопления «слуховых впечатлений», участия в концертах, общения с деятелями искусств. Следующий этап автор назвал «классическим», ясно определяя главную направленность своих творческих исканий и стилистическую ориентацию: «Музыка этого времени носит на себе отпечаток стилизации под венскую классику» (годы обучения в аспирантуре) [там же]. Первую половину 1960-х годов композитор именовал «авангардным» периодом: в связи с бурным увлечением музыкой зарубежного авангарда Алемдар Караманов расширял свой стилистический диапазон, искал собственный стиль среди огромного разнообразия новых звучаний, блуждая по «лабиринтам» современных музыкальных техник. Это самый кратковременный этап пути, чрезвычайно важный в плане созревания идей и полного формирования индивидуального почерка композитора.

В 1965 году Караманов возвращается из Москвы в Симферополь, где создает свои главные произведения – циклы симфоний «Совершишася» (с 11-й по 14-ю) и «Бысть» (с 18-й по 23-ю). С этого времени и до конца 1970-х годов длится третий период, известный как «религиозный» и представляющий собой кульминацию музыкального и философского пути композитора. Произведения, созданные после 1980 года, можно условно отнести к позднему периоду. Музыка этого времени полностью симфоническая: Симфония № 24 «Аджимушкай», Гимн Крымской республики, мистерия «Херсонес», музыка к спектаклям, кинофильмам и др. Об этом этапе жизни и творчества будущего мэтра известно очень мало. Ю. Холопов указывает на очередные изменения в идейной направленности музыки А. Караманова: «Сочинения последних лет во многом отходят от страстной религиозности...» [3, с. 94].

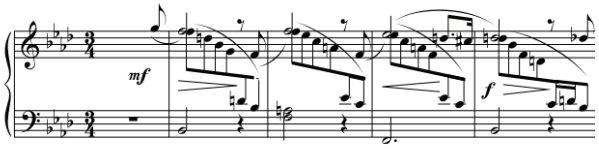
Наиболее активно композитор сочинял для фортепиано в ранние периоды своего творчества, изначально утверждая особый композиторский подход: «Этот инструмент всегда был оркестром для меня» [4, с. 280]. Слова автора совершенно точно характеризуют его особое отношение к фортепиано, доказывают колоссальную значимость для него фортепианных произведений. В этом плане показательны даже самые первые зафиксированные композиторские работы (1944–1945) – пьесы для фортепиано «Ребенок», «Моя тайна», «В лесу», «У моря», «Осенний вечер», «Вечерний закат», Вальс As-dur, Вальс G-dur, «Песня без слов», «Грезы в пути». Кроме указанных миниатюр, в это время была написана и Сонатина № 1, также демонстрирующая многие характерные для будущих фортепианных сочинений особенности.

С одной стороны, миниатюры данного периода являются опытами практического изучения простых музыкальных форм и первыми работами по композиции. В этих произведениях легко обнаружить влияния тех авторов, музыку которых А. Караманов слышал и играл: он был воспитан эстетикой романтической и позднеромантической школ и, как любой формирующийся

композитор, был подвержен их воздействиям. В указанных пьесах прослеживаются отголоски фортепианной музыки Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, а нередко и подражания этим композиторам (Пример 1, Пример 2).

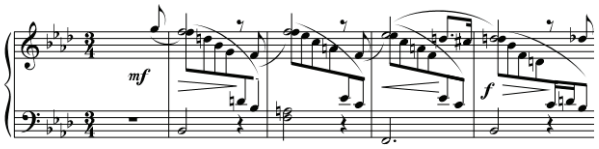
Пример 1

А. Караманов «Моя тайна»



Пример 2

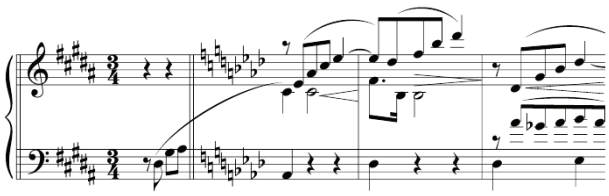
Ф. Лист «Женевские колокола»



И в последующих сочинениях консерваторского и постконсерваторского периодов обнаруживаются следы подобных влияний: ясность мелодики, ее вокальная природа, характерные фактурные рисунки, фактурная многослойность, переход мелодии из партии одной руки в партию другой, классико-романтическая гармония. Можно смело утверждать, что черты романтизма стали одной из основных характеристик не только фортепианного, но и симфонического творчества А. Караманова. Именно поэтому его произведения принято считать образцами неоромантизма в музыке (Пример 3, Пример 4).

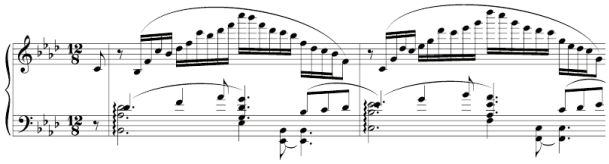
Пример 3

А. Караманов Вальс As-dur (1944–1945)



Пример 4

А. Караманов Баллада (1960)



В то же время нельзя не отметить собственного слышания и живой фантазии юного композитора, которые мы наблюдаем в его ранних произведениях. Простота и ясность здесь сочетаются с образными, гармоническими, мелодическими, фактурными и ритмическими находками и экспериментами. А. Караманов не боится использовать модуляции и неожиданные отклонения в тональности далекой степени родства, усложнять гармонические фигурации не всегда «пианистичными» удвоениями. Встречаются в его миниатюрах и элементы полиметрии. Резкие смены фактурных рисунков и видов фортепианной техники, из-за которых необходимо быстро и ловко переносить руки из одного регистра в другой, напоминают игру разных групп оркестра. Например, пассажи, излагаемые шестнадцатыми нотами на staccato в «Песне без слов», напоминают pizzicato струнных, а диалоги разных регистров в пьесе «В лесу» напоминают перекличку деревянных духовых инструментов, «передразнивающих» друг друга. Постоянное стремление к полифонизации фактуры и обособленности разных пластов музыкальной ткани указывает не только на «оркестровое» звучание конкретных произведений, но и, что более важно, на оркестральность мышления композитора.

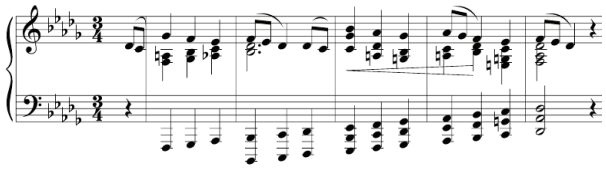
Каждая из пьес, созданных в 1944–1945 годах, представляет собой картинку из жизни ребенка с его детским восприятием и пониманием разных явлений: ежедневные размышления («Моя тайна», «Грезы в пути»), наблюдения за природой родного края и впечатления от увиденного («Осенний вечер», «Вечерний закат», «У моря», «В лесу»), бытовые сценки (два Вальса, «Ребенок», «Песня без слов»). Как Б. Асафьев некогда назвал мазурки Ф. Шопена «дневником наблюдений», так и мы можем именовать опус юного композитора альбомом музыкальных «зарисовок» и «дневниковых записей».

В 1959 году А. Караманов создает две пьесы для фортепиано – «Разрушенный храм» и «Фантастический марш» – на основе темы, уже использованной им в Двух танцах, которые были написаны в 1950 году (Пример 5, Пример 6). В сравнении с миниатюрами раннего периода, «Разрушенный храм» и «Фантастический марш» отличаются большей глубиной содержания, вдумчивостью и созерцательностью, сочетающимися с эмоциональной экспрессией композитора-романтика, но главное – самобытностью музыкального языка и смысловой многозначностью, на что указывает широкое применение музыкальной символики (фигуры catabasis, passus duriusculus, suspiration, колокольные перезвоны). Эти пьесы не объединены автором в диптих, но, тем не менее, смысловая и интонационная связь между ними очевидна. В образно-смысловом плане «Разрушенный храм» и «Фантастический марш» диаметрально противополож-

ны, они образуют контраст светлого и темного, божественного и демонического; вместе с тем, А. Караманов подчеркивает их единство через интонационную близость основных тем.

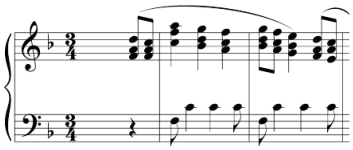
Пример 5

А. Караманов «Разрушенный храм» (1959)



Пример 6

А. Караманов Танец № 1 (1950)



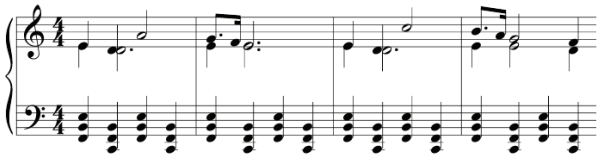
Нельзя не отметить и символичность названия первой пьесы. Согласно христианской экзегетике, разрушенный храм – символ гонений на церковь. Но для раннего А. Караманова это скорее романтический образ древнего строения, связанного с дорогими и важными воспоминаниями, быть может, страшной тайной или мистикой. Здесь воплощена одна из любимейших тем искусства XIX века – воспоминание героя о навсегда потерянном счастье, переживаемые им страдания и одиночество, что нашло свое отражение в таких произведениях, как «Двойник» Ф. Шуберта, «Развалины замка» П. Чайковского, «Долина Обермана» Ф. Листа, многочисленные миниатюры Ф. Шопена и др.

Трехчастная структура пьесы включает в себя драматургические этапы образного развития, характерные для миниатюр композиторов-романтиков: в первой части герой опустошен и сломлен, в средней – погружается в прошлое, связанное с таинственным храмом, а в репризе вновь возвращается в безрадостную реальность. Раздвоенность времени (1 и 3 части – настоящее, середина – прошлое) и единство пространства (в 1 и 3 частях храм предстает разрушенным, в средней – слышится звон храмовых колоколов) свойственны романтическому мировосприятию, равно как и А. Караманову в данной пьесе.

«Фантастический марш» – совершенно иной взгляд на страдания героя, характерный скорее для критического реализма в русской музыке второй половины XIX века (Пример 7). Это гротескная пародия, преломляющая образные мотивы созерцательности и ностальгической реминисцентности посредством искажения основной темы в процессе жанрового преобразования (от пения к маршу).

Пример 7

А. Караманов «Фантастический марш»

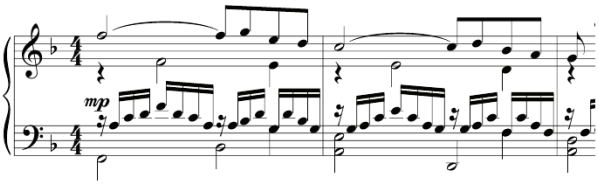


Тематическое и композиционное родство с предыдущей пьесой очевидно с самого начала. Так же, как и в «Разрушенном храме», форма соответствует романтическому взгляду на художественное пространство и время: 1 и 3 части – брутальный, механистичный марш, середина – отголоски тихих колокольных перезвонов из предшествующей миниатюры.

Большой интерес представляет фортепианная пьеса А. Караманова «Ave Maria» (начало 1960-х годов). В этой пьесе отчетливо проявляется воздействие романтической музыки XIX века: сходство основной темы с темой «Паваны на смерть инфанты» М. Равеля; широкое использование мелодических оборотов, характерных для произведений композиторов-романтиков; использование типичного фортепианного аккомпанемента в виде арпеджио; ясность и традиционность гармонического развития (Пример 8, Пример 9).

Пример 8

А. Караманов «Ave Maria»



Пример 9

М. Равель «Павана»

Но более существенно то, что данное сочинение, по всей видимости, является первым произведением А. Караманова религиозной направленности. Таким образом, анализируя ранний период творчества композито-

ра, мы приходим к выводу, что изначальное прикосновение к данной теме, с исключительной мощью запечатленной в симфонических и хоровых сочинениях, произошло именно в жанре фортепианной миниатюры. Аскетичности, самоуглубленности и медитативности в пьесе нет, как нет и традиционных приемов церковной музыки (хоральная фактура, мелодия линеарного типа, отрешенность характера и т. д.). Но именно романтизация религиозных образов, будь то фортепианная миниатюра или симфония, стала главной чертой стиля композитора и особенностью воплощения указанной сферы в его творчестве.

В консерваторский период А. Караманов обращается и к крупным формам: это Первая и Вторая сонаты, Первый фортепианный концерт, Вторая сонатина. Перечисленные сочинения, как и миниатюры данного этапа его творчества, объединяет романтическая направленность стиля. Фортепианные сонаты, над созданием которых композитор работал исключительно во время учебы в Москве (консерваторский и классический периоды творчества), по содержанию и стилевому облику являются своего рода концентратом идей того времени, безусловно способствуя овладению сонатно-циклической формой.

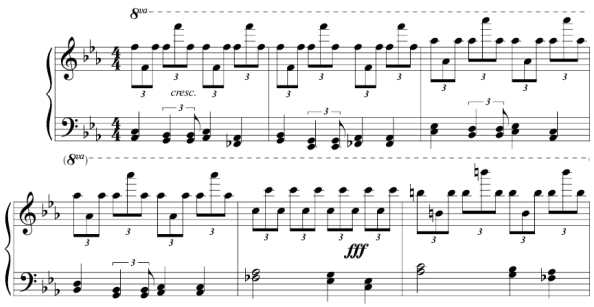
Первая фортепианная соната (1953) представляет собой творческий портрет композитора-романтика, прежде всего – продолжателя национальных русских традиций. Произведение отличается масштабностью, богатством мелодизма и гармонических красок. Система образов в произведении и способы их воплощения (песенная мелодика, окутанная разнообразными гармоническими фигурациями, декламационно-ораторские обороты, полифонические приемы развития, торжественно-гимнические кульминации, фактурная многопластовость, колокольные звучания, цитирование средневековой секвенции Dies irae) вызывают в памяти сонаты П. Чайковского, С. Рахманинова, Н. Метнера, Н. Мясковского.

Соната представляет собой целостную по структуре и языку композицию. I часть, написанная в форме сонатного allegro, напоминает сонаты европейских композиторов эпохи романтизма. Безусловно, листовский тип сонатности, известный нам по симфоническим поэмам и фортепианным пьесам, находит отклик в указанном произведении А. Караманова: декламационно-ораторское вступление, мощная гимническая кульминация, динамизированная реприза. По типу мелодизма Соната содержит в себе черты песенности, которой впервые наделил этот жанр Ф. Шуберт. Однако песенность А. Караманова скорее напоминает рахманиновское мелодическое развертывание, протекающее в рамках квадратности.

Драматургический план произведения А. Караманова во многом сходен с программой Первой сонаты С. Рахманинова, главными образами которой являются Фауст с его противоречиями и духовными исканиями (I часть), Гретхен как воплощение любви и светлого начала (II часть) и Мефистофель как главная неискоренимая сила разрушения (III часть). (Отметим, что родственной программой и композиционным строением наделена и «Фауст-симфония» Ф. Листа.) И С. Рахманинов, и А. Караманов в финальных частях указанных циклов обращаются к теме Dies irae, трактуя ее как гротесково-скерцозный образ (Пример 10). Впрочем, А. Караманов не предпосылает программу своему произведению и не адресует слушателей к образам трагедии И. В. Гете, скорее отражая типичные для искусства XIX века философские мотивы: грех, вера и неверие, всепобеждающая сила любви.

Пример 10

А. Караманов Соната № 1, III ч., побочная партия



Единственной сохранившейся частью двухчастной Второй сонаты (1954) А. Караманова является Рондо, которое вбирает в себя динамику, характерную для развития первых частей сонатных циклов, лирическое песенное начало вторых частей, жанровость танцевальных скерцо, обобщенность и яркость изложения, присущие финалам. Указанная синтетическая природа авторского замысла, с одной стороны, способствует превращению рондо в пьесу-поэму, свободно развивающуюся фантазию, с другой, – реализуется в четко и гармонично оформленной классической форме рондо-сонаты.

Песенно-романсовая природа тематизма главной партии (рефрена), типичные гармонические фигурации в партии фортепиано и их мелодизация, – все это указывает на романтический русский фортепианный стиль. Квадратность структуры основных тем, традиционность

гармонического строения, использование альбертиевых басов характерны для сонат венских классиков. Главная же особенность Второй сонаты А. Караманова заключается в стилистической неоднородности, сочетающейся с цельностью и самостоятельностью формы.

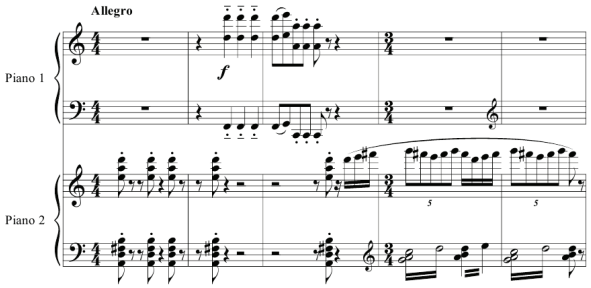
Произведения А. Караманова в жанре инструментального концерта отличаются яркой оригинальностью музыкального языка и концептуальной глубиной. Композитор создал три фортепианных и два скрипичных концерта, «Ориентальное каприччио» для скрипки с оркестром, Концерт для трубы и джаз-оркестра и одночастную пьесу «Плач» для скрипки с оркестром. К моменту создания Первого фортепианного концерта в 1958 году А. Караманов уже создал 7 симфоний, балет, другие симфонические произведения, хоровую поэму, две фортепианные сонаты, струнный квартет.

Как известно, в отличие от многих своих предшественников – композиторов-пианистов, А. Караманов сочинял, не притрагиваясь к инструменту. Это, несомненно, накладывало отпечаток на его фортепианный стиль. Жанр инструментального концерта трактуется композитором, прежде всего, как симфонический: в диалогах солиста и оркестра прослеживается стремление не продемонстрировать виртуозность пианиста, яркость концертирования, но скорее подчинить их последовательному развитию центральной идеи произведения. В диссертации О. Кирпак о концертно-фортепианном стиле А. Караманова подчеркивается, что в его инструментальных концертах «…главной авторской задачей является необходимость донести <…> содержательную концепцию произведения» [5, с. 9].

В Первом концерте для фортепиано А. Караманова есть красочные задушевные лирические темы, плясовые наигрыши, присутствуют черты балладности, для которой характерно последовательное развертывание формы, но главное – сохраняется цельность и динамичность развития. Присуща данному сочинению и яркая театральность, пластичность, вызывающая ассоциации с образами из балетов П. Чайковского, С. Прокофьева, И. Стравинского. Концерт изобилует яркими национальными мотивами, благодаря чему А. Караманов предстает продолжателем традиций русского музыкального театра (Пример 11).

Пример 11

А. Караманов Концерт № 1 для фортепиано, тема вступления



Общее игровое настроение и плясовой характер произведения ассоциируются с картинами народных гуляний, образный строй – с сюжетом «Петрушки» И. Стравинского, ритмические находки и эксперименты подобны картинам языческих ритуалов в его же «Весне священной». Таким образом, А. Караманов приобщается к актуальным для второй половины XX века, по мнению Е. Долинской [6, с. 208–209], тенденциям включения в инструментальный концерт фольклорных и театральных аспектов.

Произведение написано в одночастной поэмной форме, сложившейся в первой половине XIX века. В образно-смысловом плане такая форма не может соперничать с многочастной, но, как отмечает Г. Орлов, «касаясь определенных, конкретных сторон жизни, симфоническая поэма и одночастный концерт позволяют воплотить их в тесной взаимосвязи, в непосредственном взаимодействии, в непрерывной динамике развития» [7, с. 48]. К примерам такой концертной формы в русской фортепианной музыке можно отнести Концерт Н. Римского-Корсакова, «Фантазию на темы Рябинина» А. Аренского, Второй концерт А. Глазунова, два концерта С. Ляпунова, Концерт-рапсодию А. Хачатуряна, Концерт для фортепиано и камерного оркестра А. Шнитке и др. Композиционное строение Первого концерта А. Караманова не претендует на краткое изложение классического цикла в единой сквозной форме: это сонатное allegro с эпизодом вместо разработки, элементами сюитности и монтажной калейдоскопичности.

Анализируя произведения раннего и консерваторского периодов творчества А. Караманова, можно сделать вывод о том, что стиль композитора формировался в русле традиционного музыкального письма, синтезируя языковое богатство и колористичность романтической мелодики и гармонии с четкой структурированностью и строгостью классической формы. Огромная роль в становлении музыкального языка А. Ка-

раманова принадлежала национальным чертам русской фортепианной музыки и соответствующим влияниям отечественных композиторов второй половины XIX – начала XX веков. Об этих влияниях упоминал и сам А. Караманов: «Всегда, всю жизнь музыка Чайковского, Скрябина, Рахманинова была для меня свята. Могу лишь повторить, что мое творчество рождено только этой традицией» [8, с. 195].

Вместе с тем, музыка А. Караманова полна оригинальности и свежести. Во-первых, его творческий метод характеризуется тем, что композитор никогда не сочинял, сидя за инструментом, и, следовательно, не отталкивался от технической стороны исполнения. Следовательно, некоторые элементы фактуры его произведений могут показаться странными и неудобными (последнее чаще обнаруживается в опусах более поздних периодов). Во-вторых, А. Караманов слышал и мыслил фортепианную музыку оркестрально, как насыщая ее различными средствами выразительности (штрихами, тембрами и др.), характерными для симфонической музыки, так и придавая собственным замыслам особую концептуальную глубину и масштабность воплощения.

Фортепианные произведения раннего и консерваторского периодов творчества А. Караманова послужили мощным стимулом для создания последующих сочинений (и фортепианных, и симфонических), в которых сформировались сущностные элементы индивидуального стиля композитора. Благодаря дальнейшему развитию в русле не только классического, но и авангардного музыкального письма, А. Караманов смог обрести неповторимо индивидуальный стиль, на основе которого были созданы произведения религиозного и позднего периодов его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Караманова П. С.* Воспоминания о детстве и ранней юности Алемдара Караманова // Алемдар Караманов: Музыка, жизнь, судьба: Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. М.: Классика-XXI, 2005. С. 12–27.

2. [*Караманов А. С.*] Беседа с А. Соколовым (1991) // Алемдар Караманов: «Как живой с живыми говоря…» / сост. С. С. Крылатова. М.: Академика, 2013. С. 197–211.

3. *Холопов Ю. Н.* Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба: Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. М.: Классика-XXI, 2005. С. 76–95.

4. [*Караманов А. С.*] Высказывания из бесед с Е. Клочковой (1999, 2001, 2003) // Алемдар Караманов: «Как живой с живыми говоря…» / сост. С. С. Крылатова. М.: Академика, 2013. С. 280–289.

5. *Кирпак О. Л.* Концертно-фортепианный стиль А. Караманова (на материале трех концертов для фортепиано с оркестром): автореф. дис. … канд. иск. Харьков, 2012. 21 с.

6. *Долинская Е. Б.* Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исслед. очерки. М.: Композитор, 2005. 560 с.

7. *Орлов Г. А.* Советский фортепианный концерт. Л.: Музгиз, 1954. 210 с.

8. [*Караманов А. С.*] Беседа с М. Рахмановой // Алемдар Караманов: «Как живой с живыми говоря…» / сост. С. С. Крылатова. М.: Академика, 2013. С. 187–196.

REFERENCES

1. *Karamanova P.* Vospominaniya o detstve i ranney yunosti Alemdara Karamanova [Memories of Alemdar Karamanov's childhood and early youth]. Alemdar Karamanov: Muzyka, zhizn', sud'ba: Vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radioperedachi [Alemdar Karamanov: Music, life, fate: Memories, articles, conversations, research works, radio broadcasts]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. Pp. 12–27.

2. [*Karamanov A.*] Beseda s A. Sokolovym (1991) [Conversation with Alexander Sokolov (1991)]. Alemdar Karamanov: «Kak zhivoy s zhivymi govorya…» [Alemdar Karamanov: "As though alive which is speaking with the livings…"]. Comp. by

S. Krylatova. Moscow: Akademika, 2013. Pp. 197–211.

3. *Kholopov Yu*. Autsayder sovetskoy muzyki: Alemdar Karamanov [The outsider of Soviet Music: Alemdar Karamanov]. Alemdar Karamanov: Muzyka, zhizn', sud'ba: Vospominaniya, stat'i, besedy, issleovaniya, radioperedachi [Alemdar Karamanov: Music, life, fate: Memories, articles, conversations, research works, radio broadcasts]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. Pp. 76–95.

4. [*Karamanov A*.] Vyskazyvaniya iz besed s E. Klochkovoy (1999, 2001, 2003) [The statements from conversations with E. Klochkova (1999, 2001, 2003)]. Alemdar Karamanov: «Kak zhivoy s zhivymi govorya…» [Alemdar Karamanov: "As though alive which is speaking with the livings…"]. Comp. by S. Krylatova. Moscow: Akademika, 2013. Pp. 280–289.

5. *Kirpak O*. Kontsertno-fortepiannyj stil' A. Karamanova (na materiale tryokh koncertov dlya fortepiano s orkestrom) [Piano concert style of A. Karamanov (based on the material of three concertos for piano and orchestra): Abstract of Thesis for the Degree of Ph. D. (Art). Kharkov, 2012. 21 p.

6. *Dolinskaya E*. Fortepiannyj kontsert v russkoy muzyke XX stoletiya [Piano Concerto in Russian Music of the 20th Century]: research essays. Moscow: Kompozitor, 2005. 560 p.

7. *Orlov G*. Sovetskiy fortepiannyj kontsert [Soviet Piano Concerto]. Leningrad: Muzgiz, 1954. 210 p.

8. [*Karamanov A*.] Beseda s M. Rakhmanovoy [Conversation with M. Rachmanova]. Alemdar Karamanov: «Kak zhivoy s zhivymi govorya…» [Alemdar Karamanov: "As though alive which is speaking with the livings…"]. Comp. by S. Krylatova. Moscow: Akademika, 2013. Pp. 187–196.

Блеклова Марина Викторовна
аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
marinarozhkova190395@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5030-4112

Marina V. Bleklova
Postgraduate student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
marinarozhkova190395@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5030-4112

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

УДК 159.9.072.422

DOI: 10.52469/20764766_2021_01_79

Г. В. БАЙБИКОВА

Белгородский государственный институт искусств и культуры

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ АНАЛИТИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

В статье актуализируется проблема формирования и развития аналитических способностей с позиции музыкальной психологии и педагогики. Аналитические качества рассматриваются как практические музыкальные способности, относящиеся к проявлениям профессионального музыкального интеллекта. В результате проведенного исследования психолого-педагогических концепций выявлены специфические особенности мыслительных операций музыканта, к числу которых отнесены: слухообразная природа музыкального мышления, единство аффекта и интеллекта в процессе аналитической деятельности, многофункциональный характер аналитических способностей, сопряженность проявления природных аналитических качеств и их личностно-ориентированного развития в ходе музыкального обучения, взаимовлияние интуиции и сознания. Особое внимание уделяется педагогическому аспекту развития аналитических способностей, что обусловлено недооценкой значимости проблемы интеллектуального развития исполнителя в массовой музыкальной педагогике. Обобщение крупнейших достижений музыкально-педагогической мысли, результатов практической деятельности известных музыкантов, а также собственного педагогического опыта позволило автору статьи выявить ряд эффективных условий развития аналитической компетенции, а именно: наращивание потенциала образовательного процесса вуза путем введения в учебные планы дисциплин, направленных на совершенствование навыков анализа содержания произведения в тесной связи с музыкально-исполнительской практикой; использование в процессе профессиональной подготовки современных достижений исполнительско-педагогической аналитики, значительно обогатившей структурно-содержательные аспекты исполнительского анализа музыкального произведения; активное применение в процессе становления музыканта методов проблемного и интерактивного обучения, направленных на развитие творческой инициативы в решении задач исполнительской интерпретации; опора на ведущие принципы музыкально-исполнительской дидактики (связь теории с исполнительской практикой, единство эмоционального и рационального, взаимосвязь врожденных способностей и процесса их развития); решающее значение педагогического сопровождения в совершенствовании аналитической деятельности.

Ключевые слова: музыкальное мышление, аналитические способности, аналитическая деятельность, исполнительско-педагогическая аналитика, развитие аналитических качеств, условия и методы развития.

Для цитирования: Байбикова Г. В. Психолого-педагогические аспекты развития аналитических способностей музыканта-исполнителя // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 79–85.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_79

G. BAYBIKOVA

Belgorod State Institute of Arts and Culture

PSYCHOLOGICAL AND EDUCATIONAL ASPECTS IN THE DEVELOPMENT OF THE MUSICIAN-PERFORMER'S ANALYTICAL ABILITIES

The article actualizes the problem of the formation and development of analytical abilities from the point of view of musical psychology and pedagogy. Analytical qualities are seen as practical musical abilities related to the manifestation of professional musical intelligence. As a result of the analysis of psychological and educational concepts, specific features of the musician's thought operations were revealed. These include: the hearing-like nature of musical thinking, the unity of affect and intelligence in the process of analytical activity, the multifunctional nature of analytical abilities, the conjugating of natural analytical qualities and their personal-oriented development in the course of music learning, the interaction of intuition and consciousness. Particular attention is paid to the pedagogical aspect of the development of analytical abilities, which is due to the underestimation of the problem of intellectual development of the performer in mass music pedagogy. The generalization of musical and educational thought, the results of the practical activities of well-known musicians, as well as their own pedagogical experience allowed identify a number of effective conditions for the development of analytical competence. This is to build the capacity of the university's educational process by introducing disciplines into the curriculum aimed at improving the skills of analyzing the content of the work in close connection with music and performing practice; the use of contemporary performance and educational analytics in the training process, which greatly enriched the structural and content aspects of the performance analysis of a musical work; Active use in the process of becoming a musician methods of problematic and interactive learning aimed at developing creative initiative in solving the problems of performing interpretation; reliance on the leading principles of musical-performing didacticism (the connection of theory with performing practice, the unity of emotional and rational, the relationship of innate abilities and the process of their development), the crucial importance of pedagogical support in improving analytical activity.

Key words: musical thinking, analytical skills, analytical activities, performance and educational analysis, development of analytical qualities, conditions and methods of development.

Для цитирования: Baybikova G. Psychological and educational aspects in the development of the musician-performer's analytical abilities // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 79–85. DOI: 10.52469/20764766_2021_01_79

К числу факторов успешности в любой сфере человеческой практики относится наличие сформированных умственных способностей, профессионального интеллекта. Не является исключением в данном плане и исполнительская деятельность музыканта, широкий круг профессиональных качеств которого включает аналитические способности, востребованные на всех этапах работы над музыкальным произведением, созданием исполнительской интерпретации.

Проблеме формирования и развития аналитических способностей музыканта-исполнителя отдали дань в своих исследованиях представители музыкальной психологии; ценные наблюдения относительно роли аналитической деятельности и методов развития соответствующих качеств мы находим в трудах известных педагогов-музыкантов. Вместе с тем, не все аспекты работы музыканта, связанные с проявлением аналитических способностей, исследованы в полной мере. Требуют обоснования специфические особенности, педагогические условия их развития и совершенствования.

Следует отметить, что аналитические способности относятся к сфере проявления музыкального мышления. Исследователи сходятся во мнении, что в широком смысле музыкальное

мышление – это отражение действительности в звучащих формах, познание специфических законов протекания процесса созидания и восприятия музыки, ее содержательности и выразительности. В узком смысле музыкальное мышление рассматривается как ряд практических музыкальных способностей, включающих музыкально-интеллектуальные, аналитические качества.

Очевидно, что профессионально-интеллектуальной деятельности в различных видах искусства присущи определенные особенности. К доминантной отличительной черте аналитических операций музыканта необходимо отнести их слухообразную природу. Еще Н. А. Римский-Корсаков подчеркивал взаимосвязь чувства музыкальной логики и архитектонического слуха [1, с. 57], подтверждая тем самым важную особенность аналитических способностей исполнителя – направленность на звучащую музыку, погружение в «звучащее». Подобным образом формируется связь между воспитанностью слуха, слуховой включенностью, оттачиванием слуховых представлений, чуткостью исполнителя в отношении музыкальных явлений и уровнем анализа и осмысления содержания произведения.

Современная музыкальная психология в лице Д. К. Кирнарской развивает положения о сущности архитектонического слуха и его роли в деятельности исполнителя. При этом архитектонический слух рассматривается как неотъемлемый компонент музыкальной одаренности, продуктивного творчества, подразумевающий «понимание стилевых и жанровых законов музыкальной речи, овладение навыками построения музыкального текста» [2, с. 356]. Выявляя сходство функционирования архитектонического слуха у создателя и исполнителя произведения, Д. К. Кирнарская приходит к следующему выводу: артист как бы идет путем композитора, снова выстраивает форму сочинения, сопоставляет и осмысливает все детали и их соотношения, организуя перечисленные выше компоненты в единое целое [2, с. 300]. Важным признаком сформированности архитектонического слуха Д. К. Кирнарская считает эстетическое чувство, выраженное в понимании целостности текста, его красоты и внутренней соразмерности [2, с. 356]. Такой подход к музыкальному исполнительству позволяет рассматривать последнее в плоскости высокохудожественной духовной деятельности. Очевидно, что указанными характеристиками наделяется мастерство одаренных музыкантов, в отличие от профессиональной деятельности исполнителей среднего уровня, только стремящихся к обозначенной планке.

Другую грань исследуемых способностей отмечает С. И. Савшинский, который утверждает, что анализ пьесы, осуществляемый музыкантом-исполнителем, не остается внутри материальных границ музыки, – он психологичен и сливается с процессом попутно формирующейся интерпретации: «Воспринятое сознанием трансформируется в музыкальное переживание, и произведение как бы вновь рождается, пронизанное живым духом» [3, с. 90]. В данном высказывании прослеживается один из основополагающих принципов музыкального искусства – единство интеллекта и аффекта.

Применительно к творческой работе с авторским текстом произведения Е. Я. Либерман отмечает «смешанную эмоционально-интеллектуальную зону интерпретации» [4, с. 199]. Эмоциональные координаты, учитываемые в процессе работы над текстом и постигаемые главным образом благодаря чувствованию музыки, согласно Е. Я. Либерману, охватывают звук, педализацию, мелизматику, агогику, знаки динамической и ритмической нюансировки [там же]. Вместе с тем, открывая нотный текст, исполнитель воспринимает в нем штрихи, фактурные пласты и т. д., выявляет значение профессиональных терминов. Все эти сведения анализируются, осмысливаются и вызывают у музыканта художественные ассоциации, которые направляют эмоции по определенному пути.

Следует отметить, что аналитические действия применяются музыкантом на всех этапах работы над музыкальным сочинением, включая разбор нотного текста, постижение логики развития музыкальной мысли, работу над техническими исполнительскими трудностями, запоминание произведения и целостное оформление художественного образа. Данный ракурс характеристики аналитических способностей позволяет выявить такие черты, как комплексность и многогранность, побуждая исследователей говорить об «аналитико-синтетических операциях», связывающих усвоение теоретических знаний и умение применять их в исполнительской практике.

Согласно Б. Л. Кременштейн, анализу и обобщению в исполнительской работе поддается почти все. Выделяя «почти», исследователь отмечает в искусстве музыканта-исполнителя сторону, которая зачастую кажется необъяснимой, – это интуитивная область художественного творчества, наиболее трудная для исследования. Вместе с тем, и она, по мнению музыкантов, подвержена существенному развитию. Воспитание художественного вкуса, эмосферы, безусловно, влияет на интуицию, и «в результате

стихийные проявления эмоциональности уступают место глубокому чувству» [5, с. 21]. Можно сказать, что интуитивные находки музыкально-исполнительского творчества не адресуются в «пустой дом», оказываясь на неподготовленной почве; они представляют собой сжатые мыслительные акты, которые формируются в результате продолжительной работы.

Несмотря на бесспорность приведенных высказываний, в массовой музыкальной педагогике проблема интеллектуального развития недооценивается, что проявляется, прежде всего, в опоре на интуицию ученика: «…культивируются его эмоции, не заставляя активно работать сознание» [5, с. 21]. По-прежнему остается актуальным вопрос о соотношении природных умственных способностей и необходимости их целенаправленного развития. Нам близка позиция М. Ш. Бонфельда, указывающего на сопоставимую важность двух обозначенных условий – природных умственных способностей и их развития в процессе обучения исполнительскому мастерству. Отсутствие любого из этих факторов (врожденных свойств и их «огранки») или преуменьшение значимости таковых, безусловно, отражается на уровне исполнительской деятельности [6, с. 35].

Музыкально-педагогическая мысль свидетельствует о том, что наряду с исполнительской одаренностью и техническим совершенством, большое значение для музыканта-исполнителя имеет наличие аналитических способностей, позволяющих в полной мере реализовать свои творческие возможности. Выводом, подытоживающим многочисленные исследования, является положение о том, что именно воспитание интеллекта ученика потенциально наиболее перспективно.

Практический вклад в разработку проблемы развития аналитических способностей музыканта внес представитель дирижерско-хоровой педагогики В. Л. Живов, впервые в конце XX века выделивший исполнительский анализ хорового произведения как самостоятельную проблему. В его работах рассматриваются вопросы методики исполнительского анализа, анализа средств музыкальной выразительности и дирижерских средств их воплощения, анализ технических трудностей [7, с. 4]. В. Л. Живов рассматривает содержание исполнительского анализа сквозь призму своего многолетнего успешного исполнительского опыта, благодаря чему значимость его теоретических положений и методических рекомендаций по организации исполнительского анализа сочинения и развития соответствующих навыков существенно возрастает. Несмотря на то, что работы В. Л. Живова адресованы дирижерам хора, методика проведения исполнительского анализа носит черты универсальности и с определенными коррективами может быть использована музыкантами различных специальностей.

В XXI веке исполнительско-педагогическая аналитика обогатилась новыми разработками, достигла более зрелого уровня в определении содержания, структуры, методов исполнительского анализа музыкальных произведений. В этой связи заслуживает внимания концепция А. В. Малинковской, базирующаяся на анализе интонационно-пианистического комплекса произведения. Автор рассматривает специфику изучения сочинения, опираясь на интонационный подход Б. В. Асафьева, с учетом принципов целостности и взаимосвязи средств и приемов музыкально-исполнительской выразительности. Согласно А. В. Малинковской, структура исполнительско-пианистического комплекса (ИПК) включает в себя: звукокомплекс фортепиано (управление звуком, создание иллюзии колебания струны); интонационно-пианистический комплекс – упорядоченную совокупность средств и приемов фортепианной выразительности (темп, ритм, динамика, артикуляция, педализация, виды туше); временную сторону организации формы (метрика, ритмика, цезуры); гармонию, фактуру, фоническую сторону [8, с. 86–87].

В качестве ориентиров для анализа исполнительского комплекса А. В. Малинковская указывает характеристику стилевых особенностей произведения с точки зрения культурно-исторических периодов, особенности компонентов интонационно-пианистического комплекса и их взаимодействие, двигательно-пианистическую сферу ИПК, его двигательно-технические особенности [8, с. 138–139]. Ценным в разработке автора является проецирование теоретических положений на практическую плоскость, осуществляемое в аналитических очерках, которые служат образцами исполнительского анализа конкретных музыкальных сочинений.

Таким образом, исполнительский анализ музыкального произведения в концепции А. В. Малинковской отличается содержательностью, глубиной, практико-ориентированной направленностью и раскрывает специфику работы над музыкальным произведением, широко охватывая его взаимосвязанные сегменты. Исходя из этого, данный анализ «призван стать основой художественной интерпретации» исполняемых сочинений [8, с. 5].

Важным фактором эффективной реализации содержательных аспектов исполнительского анализа являются целесообразные методы развития соответствующих способностей. В этой связи уместно отметить, что на протяжении последних десятилетий в педагогике развертываются дискуссии по поводу обновления процесса обучения инновационными технологиями. Активно внедряются методы проблемного обучения (в процессе которого не сообщаются готовые знания, а решение задач достигается путем анализа и творческого поиска), интерактивные технологии, ценность которых заключается во взаимодействии участников образовательного процесса.

Размышляя о «новых» и «старых» методах, М. С. Старчеус затрагивает проблему традиций и инноваций в музыкальном образовании. Мы разделяем точку зрения ученого, утверждающего, что технологии проблемного обучения в исполнительской педагогике, декларируемые как инновационные, на самом деле «для хороших музыкантов-педагогов естественны и привычны» [9, с. 68]. Указанные методы могут быть весьма разнообразны по форме и способам реализации в связи со спецификой обучения музыкальному искусству. Отсюда следует, что именно аналитическая деятельность музыканта как основа исполнительской интерпретации, где не существует однозначных и окончательных ответов, «в большой степени построена на проблемном обучении» [9, с. 69].

Что же касается интерактивных методов, то они, как известно, наиболее полно реализуются в групповых формах обучения. В рамках курсов «Методика обучения игре на инструменте», «Музыкальная психология» автором статьи были неоднократно апробированы: тематические структурированные дискуссии («Профессия – Музыкант-исполнитель», «Границы подражания и копирования в музыкальном исполнительстве», «Мои учителя» и др.); метод case-study, построенный на анализе проблемных профессиональных ситуаций; диагностика и самодиагностика музыкальных и исполнительских способностей; авторские задания и упражнения на развитие ассоциативно-образного мышления; конкурсы на лучший исполнительский анализ произведения современного композитора [10, с. 43, 46, 47]. Активная тренинговая работа позволяла усилить мотивацию обучения студентов, развить их оценочно-аналитические навыки, профессиональную рефлексию.

Признаком совершенствования высшей школы на современном этапе можно считать обновление учебных планов и расширение круга дисциплин, в разной степени подразумевающих аналитическую деятельность будущих исполнителей. В число таких дисциплин вошли «Теория музыкального содержания», «История исполнительских стилей», «Интерпретация музыки», – все они нацелены на формирование и развитие навыков профессионального анализа содержания музыкального произведения, музыкальной интерпретации в их тесной связи с музыкально-исполнительской практикой.

Изучив ряд теоретических и практических аспектов исследуемой деятельности, можно сделать следующие выводы. Аналитические способности музыканта-исполнителя относятся к интегративным качествам, синтезирующим способности в области познания закономерностей музыкальной мысли, творческого процесса создания интерпретации музыкального произведения. Указанные способности характеризуются многомерностью и многофункциональностью, они востребованы на всех этапах работы над музыкальным произведением и в исполнительской деятельности музыканта в целом.

Необходимыми условиями развития аналитических способностей музыканта-исполнителя являются: расширение возможностей образовательного процесса; обновление содержания и структуры исполнительского анализа на основе достижений современной исполнительско-педагогической аналитики; расширение комплекса методов развития аналитической компетенции; реализация ведущих положений музыкальной педагогики (единство эмоционального и рационального, связь теории с исполнительской практикой, сопряженность врожденных качеств и целенаправленного воспитания музыкального интеллекта); педагогическая поддержка, которой принадлежит ведущая роль на этапах совершенствования аналитической деятельности.

Можно утверждать, что применительно к становлению музыканта-исполнителя проблема развития профессионального интеллекта приобретает методологическое, универсальное значение, проникая в каждую область, участок, направление работы педагога и ученика. При этом практическое применение аналитических способностей позволяет консолидировать творческие усилия музыканта, обогащая его и продуктивно воздействуя на процессы накопления художественного опыта и совершенствования исполнительского мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Римский-Корсаков Н. А.* Музыкальные статьи и заметки (1869–1907). СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1911. 223 с.

2. *Кирнарская Д. К.* Психология специальных способностей: Музыкальные способности. М.: Таланты – XXI век, 2004. 496 с.

3. *Савшинский С. И.* Работа пианиста над музыкальным произведением. М.: Классика-XXI, 2004. 192 с.

4. *Либерман Е. Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом. СПб.: Лань – Планета музыки, 2019. 240 с.

5. *Кременштейн Б. Л.* Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. М.: Классика-XXI, 2009. 132 с.

6. *Бонфельд М. Ш.* Музыка. Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.

7. *Живов В. Л.* Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 96 с.

8. *Малинковская А. В.* Класс основного музыкального инструмента: Искусство фортепианного интонирования: учеб. пособие. М: ВЛАДОС, 2005. 384 с.

9. *Старчеус М. С.* О «новых» и «старых» методах обучения музыкантов // История музыкального образования: новые исследования: материалы Междунар. семинара. Пермь: ПГГПУ, 2016. [Вып. 5.] С. 62–70.

10. *Байбикова Г. В.* Основы музыкально-педагогического общения: учеб. пособие. СПб.: Лань – Планета музыки, 2018. 132 с.

REFERENCES

1. *Rimskiy-Korsakov N.* Muzykal'nye stat'i i zametki (1869–1907) [Musical articles and notes (1869–1907)]. St. Petersburg: Tipografiya M. Stasyulevicha, 1911. 223 p.

2. *Kirnarskaya D.* Psikhologiya spetsial'nykh sposobnostey: Muzykal'nye sposobnosti [Psychology of special abilities: Musical abilities]. Moscow: Talanty – XXI vek, 2004. 496 p.

3. *Savshinskiy S.* Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem [The work of a pianist on a piece of music]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 192 p.

4. *Liberman E.* Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom [Creative work of the pianist with the author's text]. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2019. 240 p.

5. *Kremenshtein B.* Vospitanie samostoyatel'nosti u uchashchegosya v klasse spetsial'nogo fortepiano [Formation of student's independence in a special piano class]. Moscow: Klassika-XXI, 2009. 132 p.

6. *Bonfel'd M.* Muzyka. Yazyk. Rech'. Myshlenie: Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva [Music. Language. Speech. Thinking: A trial of systematic research of musical art]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 648 p.

7. *Zhivov V.* Ispolnitel'skiy analiz khorovogo proizvedeniya [Performing analysis of a choral work]. Moscow: Muzyka, 1987. 96 p.

8. *Malinkovskaya A.* Klass osnovnogo muzykal'nogo instrumenta: Iskusstvo fortepiannogo intonirovaniya [The class of the main musical instrument: The art of piano intoning]: textbook. Moscow: VLADOS, 2005. 382 p.

9. *Starcheus M.* O «novykh» i «starykh» metodakh obucheniya muzykantov [About "new" and "old" methods of teaching musicians]. Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya [History of Musical Education: New Research]: materials of International seminar. Perm: Perm State Pedagogical University of Humanities, 2016. [Issue 5.] Pp. 62–70.

10. *Baybikova G.* Osnovy muzykal'no-pedagogicheskogo obshcheniya [Fundamentals of musical and pedagogical communication]: textbook. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2018. 132 p.

Байбикова Галина Валентиновна
кандидат педагогических наук, профессор кафедры фортепиано
Белгородский государственный институт искусств и культуры
Россия, 308033, Белгород
g.baybikowa@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1695-7064

Galina V. Baybikova
Ph. D. (Pedagogy), Professor at the Piano Department
Belgorod State Institute of Arts and Culture
Russia, 308033, Belgorod
g.baybikowa@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1695-7064

УДК 81’22 DOI: 10.52469/20764766_2021_01_86

Т. В. КРАВЦОВА

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА АНГЛОЯЗЫЧНЫХ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ТЕКСТОВ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Статья посвящена общим и частным проблемам перевода музыковедческих текстов. К общим проблемам относятся трудности сочетания стилей (научного и художественного) в пределах одного текста, что связано со степенью его формализации и зависит от той или иной языковой традиции. Данное сочетание приводит к сложности передачи научной информации описательно-эмоциональным повествованием, базирующимся в основном на художественном стиле, поскольку музыковедение, как ни одна другая научная дисциплина, «растворена» в искусстве и, таким образом, нуждается в использовании в текстах всевозможных стилистических тропов, чего лишен сухой научный стиль изложения. Тесная связь музыковедения с искусством в целом и зависимость первого от второго выливаются в другую проблему общего характера – необходимость владения переводчиком определенной информацией по смежным наукам (как минимум искусствоведения, истории искусств), что позволяет без особых трудностей выявлять не касающиеся музыкознания, но сопряженные с ним детали исходного текста, относящиеся к другим научным областям, и, главное, переводить таковые без искажения замысла автора.

Среди частных проблем первым условием успешности перевода музыковедческих текстов с английского языка на русский выступает знание переводчиком терминологического аппарата музыковедения в целом. Во-вторых, существенная трудность заключается в правильном соотнесении англоязычных терминов с русскоязычными (и наоборот), что связано с определенной традицией уже в исследовательской практике соответствующих стран и не зависит от умения осуществлять простую замену терминологического знака языка 1 терминологическим знаком языка 2. Наконец, не следует игнорировать наличие британского и американского вариантов английского языка, что также вносит определенную путаницу в устойчивую музыковедческую терминосистему при переводе текстов с английского языка на русский.

Ключевые слова: проблемы перевода, музыковедческие тексты, терминологический аппарат, английский язык, русский язык.

Для цитирования: Кравцова Т. В. Проблемы перевода англоязычных музыковедческих текстов на русский язык // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 86–94.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_86

T. KRAVTSOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

PROBLEMS OF INTERPRETING ENGLISH-SPEAKING STUDIES ON MUSICOLOGY IN THE RUSSIAN LANGUAGE

The article is devoted to some general and particular problems of interpreting studies on musicology. General problems deal with difficulties of combining the scientific and literary styles of writing within one and the same text, and this is connected with a degree of its formality which depends on a certain linguistic tradition. The above-stated combination of styles leads to a difficulty in transferring the given scientific information by means of some descriptive and emotional narration based mainly on the literary style of writing as musicology is absorbed by art more than any other field of science. Hence, musicology needs a great deal of stylistic devices and expressive means which the dry science language is deprived of. A close connection of musicology with art as a whole and the dependence

of the former on the latter lead to another general problem of interpretation considered as a must for any interpreter, namely, rather deep knowledge in some allied sciences, at least art and art history. This allows to easily determine the original details on other fields allied to musicology and, therefore, interpret them in the second language without transforming the author's concept.

The article also provides an analysis of some particular problems of interpreting English-speaking studies on musicology in the Russian language. The first condition of a successful translation and, subsequently, interpretation is knowledge of music art terminology as a whole. The second difficulty lies in a correct correlation of the English terms with the Russian ones, and vice versa, which is connected with some particular research tradition in the corresponding countries more than relies on a simple replacement of a term from language 1 by a term from language 2. Finally, the existence of the American and British variants of the English language is worth considering as it also creates some confusion about terms while translating them from / into the Russian language in a study on musicology.

Key words: problems of interpreting, studies on musicology, terminology, the English language, the Russian language.

For citation: Kravtsova T. Problems of interpreting English-speaking studies on musicology in the Russian language // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 86–94.

DOI: 10.52469/20764766_2021_01_86

Научно обоснованные проблемы перевода интересуют ученых-языковедов с момента выделения лингвистики в собственно научную отрасль знаний. Несмотря на то, что на заре языковедения и в течение многих десятилетий его становления как науки свободное владение минимум одним иностранным языком считалось фактически нормой для образованной части населения России и Европы, что, соответственно, не должно было вызывать особых трудностей при переводе, вопросы, подходы и тенденции касательно переводческой деятельности наличествовали уже тогда и с течением времени лишь увеличивались в количественном и качественном отношении.

Казалось бы, свободное владение иностранным языком должно быть единственным условием успешного перевода, поскольку «умение грамотно и хорошо перевести текст или какое-либо сообщение снимает множество вопросов и элиминирует трудности в процессе коммуникации между представителями различных культур» [1, с. 103]. Но так ли это на самом деле? Достаточно ли переводчику только знать тонкости грамматической и лексической систем, включая фразеологизмы и тому подобные «подводные камни» обоих языков, чтобы переведенный текст был воспринят реципиентом образом, аналогичным восприятию оригинального текста? Ответ на данный вопрос очевиден: нет!

Одной из причин выступает сложность передачи в должной мере всей специфики, яркости, например, пушкинских или лермонтовских образов на английском языке. Или, наоборот, трудность точного соответствия англоязычных произведений (Дж. Г. Байрона, Ч. Диккенса, Дж. Б. Шоу и т. д.) их переводам на русский язык с условием сохранения колорита оригинала, воспринимаемого по-своему представителями разных культур. В доказательство такой точки зрения относительно поэзии можно привести слова Данте, утверждавшего, что «нечто, заключенное в целях гармонии в музыкальные основы стиха, не может быть переведено с одного языка на другой без нарушения всей его гармонии и прелести» (цит. по: [2, с. 37]). Кроме того, сравнение текстов произведений, к примеру, У. Шекспира с их переводами, выполненными Б. Л. Пастернаком и С. Я. Маршаком, показывает, что русскоязычные «варианты», на наш взгляд, местами более точны, эмоциональны и, в конечном счете, красивы с точки зрения языка, нежели английский оригинал. Мы уверены, что подобное восприятие текстов связано, прежде всего, с разницей культурного и духовного (в историческом плане) развития народов – носителей языка, что в итоге накладывает свой отпечаток на языковую систему в целом и «языковое ощущение» произведений в частности. Конечно, англичанину трудно согласиться с тем, что в русском языке наличествуют более образные и выразительные языковые средства, нежели в английском. Тем не менее, знатоки обоих языков, в том числе англоязычные лингвисты, разделяют эту точку зрения, в чем автор настоящей статьи убедилась в ходе неоднократных дискуссий на данную тему.

Кроме того, напомним знаменитое высказывание великого русского ученого М. В. Ломоносова: «Карл Пятый, римский император, говаривал, что испанским языком с Богом, французским – с друзьями, немецким – с неприятелями, итальянским – с женским полом говорить прилично. Но если бы он российскому языку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми оными говорить пристойно, ибо нашел бы в нем великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка» [3, с. 6–7] (текст приведен в современной орфографии). Конечно, следует принимать во внимание политические особенности развития как Испании и в целом Священной Римской империи (в отношении цитируемого М. В. Ломоносовым утверждения императора Карла V, которое, кстати сказать, в источнике более обстоятельно), так и России и учитывать огромнейшее желание русского ученого подвигнуть соотечественников из высшего света постигать все тонкости родного языка и повсеместно пользоваться им, отказавшись, по крайней мере в некоторых случаях, от общения на том или ином иностранном языке. Именно по этой причине М. В. Ломоносов адресовал свое Посвящение к «Российской грамматике», в котором присутствует вышеуказанная цитата, будущему императору Павлу, отпраздновавшему на момент выхода данного научного труда в свет свой первый день рождения, поскольку впоследствии, как считал ученый, правитель мог повлиять на установление «моды» говорить по-русски. Другим доказательством яркой образности и особой выразительности, заложенных в русском языке, может служить следующий эпизод из жизни С. А. Есенина. Во время посещения поэтом Соединенных Штатов залы на его выступлениях оставались практически пустыми: американская публика не проявила никакого интереса к его творчеству в связи с фактически нереальностью, по мнению многих специалистов, достоверного перевода есенинских стихов на английский язык.

Однако, несмотря на все вышеизложенные утверждения и умозаключения, правомерно предположить, что в отношении научных текстов, в частности музыковедческой направленности, вероятна иная ситуация, связанная с особенностями структурного и лексического оформления произведений указанного стиля речи. Для подтверждения или опровержения данной точки зрения следует обратиться к специфике научного текста, не обойдя вниманием современное состояние теории и практики перевода.

Прежде всего уточним, что перевод ни в коем случае не является простой сменой языковых знаков (знак языка 1 → знак языка 2), но представляет собой, по выражению знаменитого лингвиста и специалиста по теории перевода Л. С. Бархударова, «…межъязыковое *преобразование* или *трансформацию* текста на одном языке в текст на другом языке» [4, с. 6; курсив мой. – Т. К.]. При этом данная трансформация должна соответствовать требованию коммуникативной эквивалентности, т. е., как утверждает известный отечественный переводовед Л. К. Латышев, «…обеспечить опосредованную двуязычную коммуникацию, в максимально возможной степени подобную обычной, одноязычной коммуникации» [5, с. 57].

Отметим, что в истории развития переводческой отрасли лингвистики наличествовали целые этапы разносторонних подходов к процессу перевода. К примеру, еще в петровские времена главной задачей переводчика выступала точная передача терминов (при условии их наличия) даже в ущерб языковой грамотности касательно синтаксических и лексических структур. Уже в конце XVIII – первой половине XIX веков прослеживалась тенденция к сохранению национального языкового своеобразия, что требовало от переводчика не просто полноценного понимания текста, но погружения в саму суть языка – как родного, так и иностранного. Несколько позже – в конце XIX века – относительной нормой стал, с одной стороны, «литературно безупречный», но местами свободный перевод, а с другой – дословный, разъясняющий, что свидетельствует о «балансировании между литературоведческим и лингвистическим подходами» [6, с. 60]. Наконец, с середины XX века и по настоящее время в переводческой деятельности прослеживается превалирование «…эквивалентности (точности в передаче лексического и семантического содержания подлинника) и эквилинеарности (полноты передачи характера синтаксических структур), часто в ущерб литературной норме» [там же, с. 59]. Но подходит ли такого рода перевод (или же те, что наличествовали в предыдущие периоды развития лингвистики в целом) для музыковедческих текстов, связанных, в частности, с русским и английским языками?

Первая проблема состоит в отнесении музыковедческих текстов к конкретному стилю речи. Естественно, это научная литература, которая должна подчиняться всем требованиям научного стиля речи, а язык науки – тяготеть, по выражению столпа русской лингвистики В. В. Виноградова, «…к речевым средствам, лишенным индивидуальной экспрессии» [7, с. 120]. С другой стороны, даже, казалось бы, строго на-

учные музыковедческие тексты в большей или меньшей степени, но приближены к литературоведческим. Подчеркнем, что в данном случае речь идет прежде всего о русскоязычных текстах, для которых характерны такие черты, как особое лексическое и стилистическое своеобразие (гиперболизация, риторические вопросы и восклицания, эпитеты, развернутые сравнения, образные клише и т. п.) [8, с. 226], отсутствие нейтральности в фоне письменной литературной нормы, в связи с чем «текст приобретает оттенок возвышенного» [там же]. Другими словами, эти произведения носят более описательный характер, что накладывает свой отпечаток на эмоциональную составляющую их содержания: наряду с информативной здесь наличествуют функции эстетическая и эмоциональная, поскольку авторы «…стремятся отразить все многообразие искусства в его разных формах и воплощениях, донести его до других людей и <…> воздействовать на них» [9, с. 196–197]. При этом компаративный анализ показывает, что англо- или франкоязычные музыковедческие тексты в данном отношении более формализованы, точны и отвечают требованиям научного текста в гораздо большей степени, нежели русскоязычные. Следовательно, необходимо учитывать данную особенность и вносить соответствующие корректировки в сам стиль произведения, не нарушая главного правила перевода – не искажать смысл исходного текста.

Очевидно, что сохранить при переводе оригинальное произведение в практически неизменном виде представляется возможным только в случае тождественности языковых структур – условие, более или менее реальное для языков, входящих в одну языковую группу и, желательно, подгруппу. Однако в отношении русского (славянская группа) и английского (германская группа) языков данный вариант неприемлем: языки настолько отличаются друг от друга структурно, грамматически, что фактически дословный перевод, который мы рассматриваем как возможный при определенных обстоятельствах, «…приводит к появлению в тексте <…> несвойственных данному языку неуклюжих словосочетаний» [1, с. 103] (мы добавим: не только словосочетаний, но и целых речевых оборотов, грамматических конструкций). К примеру, характерный для английского языка герундий (Gerund), не имеющий аналога в русском языке, можно перевести следующими грамматическими вариантами: инфинитив (*Helping* students further appreciate music means… – *Помогать* студентам больше ценить музыку означает…), деепричастный оборот (These musicians give their full time to rehearsals and performances, thus *achieving* a precision of ensemble playing – Эти музыканты посвящают все свое время репетициям и выступлениям, *достигая*, таким образом, точности в ансамблевом исполнении), словосочетание (*Tying* notes together is a way… – *Объединение* нот *связующей лигой* есть способ…), даже целое придаточное предложение (It is a symphony in four movements composed by Beethoven while *improving* his health in Bohemia – Это симфония в 4 частях, сочиненная Бетховеном, пока *он поправлял* свое здоровье в Богемии). Но во всех приведенных примерах речь идет именно о ***вариантах***, а не о тождестве перевода. Следовательно, представляется логичным вывод, что дословность того или иного рода не может выступать основополагающим принципом при переводе научных текстов в целом. Не следует забывать и о разнице в самой сути, с одной стороны, научного текста как такового, а с другой – русско- и англоязычного музыковедческого текста, о чем мы говорили выше. Последнее оказывается крайне важным условием для успешно осуществленного перевода: «Типы текстов определяют подход и требования к переводу, влияют на выбор приемов перевода и определение степени эквивалентности перевода оригиналу. Цели и задачи переводчика оказываются различными в зависимости от того, что он переводит» [10, с. 15]. И поскольку русскоязычные такие произведения в плане формализации в большинстве своем проигрывают англоязычным, то и перевести их на английский язык будет сложнее, чем осуществить обратный перевод. Но так ли это?

В данном случае мы сталкиваемся с еще одной крайне важной и более серьезной проблемой – переводом терминов. Терминосистемы являются, так сказать, интернациональной составляющей той или иной отрасли науки; они, как это может показаться на первый взгляд, точны и однозначны, и, следовательно, трудности в переводе таких слов и словосочетаний быть не должно. Действительно, именно благодаря терминам (и, не стоит забывать, формализации текста) «…переводы по точным наукам оказываются почти тождественными текстам оригиналов» [11, с. 84]. Причина данного процесса довольно четко обозначена А. П. Миньяр-Белоручевой и Н. А. Овчинниковой: «…процессы терминообразования и терминоупотребления происходят сознательно и подконтрольны лингвистам и терминологам» [12, с. 59]. Однако искусствоведение в целом и музыкознание в частности являются не точными, а гуманитарными науками. Этот аспект при переводе музыковедческих терминов выступает, на наш взгляд, основополагающим и вызывает определенные трудности, анализ которых мы представляем ниже.

Во-первых, огромный пласт терминосистемы практически любой отрасли науки, как правило, совпадает с общенациональной лексикой, о чем говорят многие исследователи, и музыковедение как составляющая искусствоведения – не исключение. К примеру, «…в искусствоведении многие слова, используемые нами в повседневной жизни, приобретают абсолютно иное значение в данном контексте и тем самым становятся терминами» [13, с. 127]; «…бо́льшая часть терминов искусствоведения (примерно 90%) представляет собой консубстанциональную лексику, т. е. совпадающую по форме со словами общелитературного языка» [9, с. 194]. В доказательство можно привести такие музыковедческие лексемы, как development (*нейтр.* развитие / *муз.* разработка), rest (*нейтр.* отдых / *муз.* пауза), scale (*нейтр.* масштаб / *муз.* гамма), bar (*нейтр.* брусок / *муз.* такт), reeds (*нейтр.* тростинки / *муз.* язычковые инструменты), seventh (*нейтр.* седьмой / *муз.* септима). Конечно, довольно часто значение музыкальных терминов можно вывести из значения их общенациональных производящих. Однако подобное реально не во всех случаях; кроме того, такой процесс перевода уподобляется обычной догадке, которая, с одной стороны, не всегда приводит к необходимому правильному и точному переводу (нередко в музыковедческих текстах термин movement переводят как «движение», игнорируя по незнанию синтагму «часть музыкального произведения»), а с другой – значительно увеличивает время, затрачиваемое переводчиком на указанную деятельность в письменной и, тем более, устной формах.

Во-вторых, термины, как правило, «…интердисциплинарны, поскольку создаются соположением общенаучных слов и классифицируются с опорой на ключевое общенаучное слово» [14, с. 32]. Соответственно, такие «…устойчивые полилексемные образования общенаучной тематики <…> могут быть использованы при создании научного произведения в любой области знания» [15, с. 7]. Действительно, как термин истории лексема fret имеет значение «сетка для волос, сделанная из драгоценных камней, переплетенных золотыми нитями», в архитектуре это «резное или лепное украшение», а в музыке – «лад как деталь некоторых струнных инструментов». Другие из многочисленных примеров подобного рода:

– jack – *техн.* домкрат; *морск.* гюйс (военно-морской флаг, поднимаемый на корабле); *ист.* солдатская кожаная куртка без рукавов; *муз.* шпиллер (у фортепиано);

– pickup – *авт.* пикап (тип кузова); *с.-х.* подборщик хлеба; *радиоэл.* адаптер; *муз.* несколько нот перед началом основной темы [16].

В-третьих, в пределах одной и той же отрасли науки встречается синонимия терминов – наличие двух и более обоюдно тождественных лексем, другими словами, нескольких обозначений определенного понятия, и данный аспект «…принято считать одним из крупных недостатков терминологии в целом» [11, с. 84]. Как правило, такие синонимы все же различаются оттенком значения и/или ситуацией употребления. К примеру, в отечественном музыковедении присутствует термин «реприза», имеющий три варианта перевода на английский язык в зависимости от контекста:

1) repeat (symbol) – знак репризы;

2) reprise – реприза как повторение определенного отрывка произведения;

3) recapitulation – реприза как часть произведения.

Естественно, специалист в данной области научных знаний, легко ориентируясь в терминологическом аппарате, понимает, о какой конкретно репризе идет речь в определенном контексте. Переводчик с английского языка на русский, вероятно, даже не обратит внимания на наличие в языке исходного текста нескольких лексем для обозначения структурно единообразного русскоязычного термина. Однако обратный перевод – с русского языка на английский – станет проблемой для знатока языка, тем не менее не владеющего тонкостями музыковедческой терминосистемы.

Несмотря на то, что многие переводоведы выделяют абсолютную синонимию (дублеты) как единственный вид синонимов в терминологии (например, на это указывает С. П. Хижняк [17, с. 147]), на наш взгляд, следует различать два их вида: *чистая синонимия терминов*, когда оба (три и т. д.) являются или воспринимаются в силу давности заимствования исконными словами (вышеуказанные repeat и recapitulation), и синонимия, которую мы назовем *опосредованной*. В последнем случае один из терминов выступает относительно недавним заимствованием, чью этимологию в языке-реципиенте легко проследить без узкоспециализированного источника. Здесь можно упомянуть такой англоязычный термин, как kettle drums, и заимствование из итальянского timpani, имеющие русскоязычный аналог «литавры». Английские термины выступают синонимами и, соответственно, взаимозаменяемы.

В отношении английского языка не следует забывать и о наличии британской и американ-

ской музыковедческих терминосистем, формирование которых было обусловлено, в первую очередь, историческими событиями в жизни двух одновременно сходных и различных в языковом плане государств. Изменения такого рода в языке носили как естественный, так и искусственный характер. С одной стороны, первые английские колонисты «привезли с собой» язык, на котором говорили в Англии в XVII веке, а последующие поселенцы фактически подчинялись определенным языковым традициям, установившимся на земле современных США ко времени их иммиграции, внося свои относительно незначительные трансформации. Иными словами, имела место языковая ассимиляция: некогда один и тот же язык, развивавшийся на двух обособленных территориях (Европа и Северная Америка), с течением времени приобрел черты, характерные для политического, экономического, межкультурного, межэтнического и просто бытового уклада жизни соответствующих народов, – процесс абсолютно естественной языковой эволюции, в особенности с учетом последующего объединения разноязычных североамериканских колоний в единую страну. С другой стороны, наличествовало и искусственное насаждение языковых изменений в уже сформировавшемся американском государстве. В своем стремлении отделиться от Британии стоявшие у истоков политических трансформаций в новообразовавшейся стране чиновники провели языковую реформу, в соответствии с которой устанавливались правила грамматики, орфографии, орфоэпии, лексики американского варианта английского языка. Во главе с Ноем Уэбстером комиссия, занимавшаяся разработкой свода указанных правил, выпустила целый ряд изданий (учебных пособий, словарей), закрепивших вышеупомянутые изменения. Такие естественные и искусственные процессы и привели к выделению особого, отличного от британского варианта английского языка, который и характерен для современных США.

Конечно, разумно предположить, что терминосистема как интернациональный пласт языка в целом могла сохраниться единообразной в обеих частях света. Однако подобное реально только в случае сознательного образования лексем терминологами – процесс, неподконтрольный при параллельном естественном историческом развитии языка. Именно поэтому, имея много общих музыковедческих терминов, британский и американский варианты английского языка все-таки различаются наличием особых лексем данного рода, характерных для употребления в конкретной стране. Здесь в качестве показательных примеров можно привести следующие музыковедческие термины:

тема – theme (*брит.*) / subject (*амер.*);

такт – bar (*брит.*) / measure (*амер.*);

концертмейстер оркестра – leader (*брит.*) / concertmaster (*амер.*);

четвертная нота – crochet (*брит.*) / quarter note (*амер.*);

тон – tone (*брит.*) / step (*амер.*);

щипать, перебирать струны (гитары и т. п.) – pluck (*брит.*) / pick (*амер.*);

полутон – semitone (*брит.*) / half tone (*амер.*).

В данном отношении неправомерно говорить о синонимии терминов, так как речь идет о терминосистемах, крайне сходных по сути в связи с тем, что обе (и британская, и американская) базируются на одном и том же языке, который, тем не менее, получил различное историческое развитие на двух обособленных территориях. Думается, что подобное наличествует также в австралийской и канадской музыковедческих терминосистемах, однако данными, подтверждающими или опровергающими эту точку зрения, автор настоящей статьи не располагает.

Нельзя игнорировать и тот факт, что восприятие окружающей действительности представителями разных народов приводит к отсутствию единообразия при формировании терминологического аппарата в пределах определенной отрасли науки. Здесь речь идет о различиях в соотнесении того или иного понятия с определенным термином, равно как и о различиях в исследовательской деятельности в странах языков исходного и переводного текстов. В первом случае имеется в виду наличие нетождественных терминов при обозначении абсолютно тождественных понятий. Классическим примером здесь может служить именование ноты «си» латинскими буквами. В русскоязычной музыковедческой практике данная нота передается литерой «Н», в то время как в англоязычном музыковедении такой буквы для обозначения какой бы то ни было ноты не существует, а нота «си» именуется литерой «B», которая выступает обозначением ноты «си-бемоль» в отечественном музыкознании. Данное «переплетение» понятий и соответствующих им терминов представим следующим образом:

Наименование ноты	**Обозначение ноты латинской литерой**	
	в русскоязычном музыковедении	**в англоязычном музыковедении**
си	Н	B
си-бемоль	B	B-flat

Другим примером могут служить термины «полифония» и «контрапункт». В отечественной музыковедческой практике это два разных понятия (близких по смыслу, но не тождественных), а в англоязычной термин polyphony (досл. *полифония*) чаще употребляется по отношению к произведениям доклассического периода, в то время как последующие (в особенности современные, начиная с XX века) полифонические произведения характеризуются, как правило, термином counterpoint (досл. *контрапункт*).

Разностороннее развитие той или иной отрасли научных знаний также приводит к формированию терминологии, несвойственной другой научной школе и/или направлению исследований. Так, в англоязычной музыковедческой литературе часто встречаются термины German sixth, Italian sixth, French sixth (досл. *немецкая секста, итальянская секста, французская секста*) для обозначения разновидностей аккорда с увеличенной секстой. По факту, дословный перевод данных терминов с английского языка на русский возможен только при наличии соответствующих сносок или комментариев, разъясняющих вышеуказанные понятия в силу отсутствия таковых в отечественной музыковедческой терминосистеме.

Из вышеизложенного касательно терминологии в целом можно сделать единственно правильные выводы, фигурирующие в современных исследовательских работах по переводческой деятельности: «Термины вместе с обозначаемыми ими понятиями образуют замкнутые системы, которые следует изучить, чтобы успешно работать в <…> [различных. – Т. К.] видах перевода» [18, с. 12]; «Верный перевод терминов как *ключевых* единиц специального текста является необходимым условием точности перевода всего специального текста» [11, с. 83–84; курсив мой. – Т. К.]. Более того, высказывается мысль о том, что «чаще успех работы переводчика в научной сфере определяется его знаниями, умением оперировать терминологией, чем переводческими навыками» [18, с. 11].

И последнее, на чем хотелось бы остановиться в рамках настоящей статьи. Проблема перевода текстов научных в целом и музыковедческих в частности неразрывно связана с необходимостью владения переводчиком обширными фоновыми знаниями, поскольку в процессе перевода «…аккумулируются проблемы философии, психологии, физиологии, социологии и других наук» [там же, с. 6]. С учетом того, что «искусствоведение более чем какая-либо другая отрасль науки растворено в общей культуре» [14, с. 30], переводчику необходимо обладать определенными знаниями описываемой в исходном тексте реалии, что в отношении музыковедения как неотъемлемой части искусствоведения сопряжено с владением особой информацией как минимум из области истории искусств, которая в свою очередь переплетается с общей историей. Данное условие представляется крайне важным, т. к. без учета такового переведенный текст может отличаться от оригинала какими-либо деталями, искажать замысел автора исходного текста или даже содержать ошибки, связанные не столько с переводом (т. е. заменой знаков языка 1 знаками языка 2), сколько с правильным и точным восприятием оригинального текста.

Здесь мы приходим к мысли о том, что идеально выполненным переводом может считаться тот, который реализован не просто знатоком обоих языков, но специалистом в данной научной области, владеющим всем спектром особенностей исследовательской деятельности и сопряженных наук, а также необходимым терминологическим аппаратом. Однако обозначенное возможно в случае, если такой специалист имеет не поверхностный опыт пользования иностранным языком, но в процессе его изучения вник в структуру всех языковых уровней и обладает действительно глубокими знаниями практического его применения, позволяющими осуществлять переводческую деятельность научного характера. Кроме того, нельзя забывать и о том, что тексты, связанные с музыкой, «по определению имеют некую художественную ценность», в связи с чем «…только информационный перевод и правильная передача терминосистемы не дают полного представления об оригинале» [6, с. 61]. Следовательно, совмещение научного стиля с художественным при переводе может стать решением вопроса о точной, правильной и одновременно образной передаче информации исходного текста, что также требует особых знаний, навыков и умений.

Таким образом, научный перевод в области музыковедения представляет собой особый вид переводческой деятельности, требующий глубоких знаний не только (а подчас и не столько) языков исходного и переводного текстов, но терминологического аппарата и связанной с ним специфики исследований данного направления в странах обоих языков. Кроме того, немаловажным выступает владение информацией о сопутствующих переводу реалиях, что составляет так называемые фоновые знания сопряженных с музыковедением научных областей и окружающей действительности в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мирианашвили М. Г., Краснова И. А.* Некоторые рекомендации начинающим переводчикам // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2017. № 4. С. 102–110.

2. *Федоров А. В.* Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): учеб. пособие. СПб.: СПбГУ, 2002. 416 с.

3. *Ломоносов М. В.* Российская грамматика. СПб.: Императорская Академия наук, 1755. 213 с.

4. *Бархударов Л. С.* Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Междунар. отношения, 1975. 240 с.

5. *Латышев Л. К.* Технология перевода: учеб. пособие. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Академия, 2005. 320 с.

6. *Бояркина А. В.* О некоторых традициях перевода музыковедческого текста // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 3. С. 57–61.

7. *Виноградов В. В.* Проблемы русской стилистики. М.: Высшая школа, 1981. 320 с.

8. *Бояркина А. В.* Перевод музыковедческих и искусствоведческих текстов: вдохновение или расчет? // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3. С. 225–229.

9. *Чиж Р. Н.* Обучение профессиональной терминологии на занятиях иностранного языка в вузе традиционного прикладного искусства // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2018. № 1. С. 191–200.

10. *Виноградов В. В.* Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Институт общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.

11. *Коноваленко Т. К., Каширская К. С.* Терминологический аппарат современного искусствоведения как объект перевода // Вестник науки и образования. 2017. № 4. С. 83–86.

12. *Миньяр-Белоручева А. П., Овчинникова Н. А.* К истории возникновения и развития искусствоведческих терминов // Вестник Южно-Уральского гуманитарного университета. Серия: Лингвистика. 2011. № 22. С. 58–62.

13. *Хасанова Л. В., Матвеева А. В.* Трудности перевода терминологии искусствоведения с английского на русский язык // Казанский вестник молодых ученых: Педагогические науки. 2017. Т. 1. № 2. С. 125–129.

14. *Миньяр-Белоручева А. П., Овчинникова Н. А.* Лексический состав научных искусствоведческих текстов // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2011. № 1. С. 29–33.

15. *Миньяр-Белоручева А. П.* Англо-русские обороты научной речи: учеб. пособие. М.: Флинта, 2012. 144 с.

16. Онлайн-словарь Lingvo Live от ABBYY. URL: www.lingvolive.com→ru-ru/translate/en-ru/ (дата обращения: 05.01.2021).

17. *Хижняк С. П.* Терминология искусствоведения как особый тип терминосистем // Известия высших учебных заведений (Поволжский регион): Гуманитарные науки. 2014. № 3. С. 144–150.

18. *Миньяр-Белоручев Р. К.* Теория и методы перевода. М.: Московский лицей, 1996. 208 с.

REFERENCES

1. *Mirianashvili M., Krasnova I.* Nekotorye rekomendatsii nachinajushchim perevodchikam [Some recommendations for interpreters-beginners]. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Serija: Lingvistika [Moscow State Regional University Bulletin. Series: Linguistics]. 2017. No. 4. Pp. 102–110.

2. *Fedorov A.* Osnovy obshchej teorii perevoda (lingvisticheskie problemy) [Basics of general theory of interpretation (problems of linguistics)]: textbook. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2002. 416 p.

3. *Lomonosov M.* Rossijskaja grammatika [Russian Grammar]. St. Petersburg: Imperial Academy of Science, 1755. 213 p.

4. *Barkhudarov L.* Yazyk i perevod (Voprosy obshchej i chastnoj teorii perevoda) [Language and interpretation (Questions of general and particular theory of interpretation)]. Moscow: Mezhdunarodnye otnoshenija, 1975. 240 p.

5. *Latyshev L.* Tekhnologiya perevoda [Methods of interpretation]: textbook. The 2nd rev. and add. ed. Moscow: Akademija, 2005. 320 p.

6. *Boyarkina A.* O nekotorykh traditsijakh perevoda muzykovedcheskogo teksta [On some traditions of interpreting texts on musicology]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15: Iskusstvovedenie [St. Petersburg University Bulletin. Series 15: Art Studies]. 2012. Issue 3. Pp. 57–61.

7. *Vinogradov V.* Problemy russkoj stilistiki [Problems of Russian stylistics]. Moscow: Vysshaya shkola, 1981. 320 p.

8. *Boyarkina A.* Perevod muzykovedcheskikh i iskusstvovedcheskikh tekstov: vdokhnovenie ili raschet? [Interpretation of texts on musicology and art studies: inspiration or precision?]. Vestnik Akademii Russkogo Baleta imeni A. Ya. Vaganovoj [Bulletin of the A. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2015. No. 3. Pp. 225–229.

9. *Chizh R.* Obuchenie professional'noj terminologii na zanjatijakh inostrannogo jazyka v vuze traditsionnogo prikladnogo iskusstva [Professional terminology training at foreign language lessons at an institution of traditional arts and crafts]. Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoj lingvistiki [Actual problems of philology and pedagogical linguistics]. 2018. No. 1. Pp. 191–200.

10. *Vinogradov V.* Vvedenie v perevodovedenie (obshchie i leksicheskie voprosy) [Introduction into the theory of interpretation (general and lexical questions)]. Moscow: Institute of General Secondary Education to Russian Academy of Education, 2001. 224 p.

11. *Konovalenko T., Kashirskaja K.* Terminologicheskij apparat sovremennogo iskusstvovedenija kak ob'jekt perevoda [Terminology in contemporary art studies as an object of interpretation]. Vestnik nauki i obrazovanija [Bulletin of science and education]. 2017. No. 4. Pp. 83–86.

12. *Min'yar-Belorucheva A., Ovchinnikova N.* K istorii vozniknoveniya i razvitiya iskusstvovedcheskikh terminov [To the history of appearance and development of art studies terms]. Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gumanitarnogo universiteta. Seriya: Lingvistika [South-Ural Humanitarian University Bulletin. Series: Linguistics]. 2011. No. 22. Pp. 58–62.

13. *Khasanova L., Matveeva A.* Trudnosti perevoda terminologii iskusstvovedenija s anglijskogo na russkij jazyk [Difficulties in translating art studies terminology from the English into Russian languages]. Kazanskij vestnik molodykh uchenykh: Pedagogicheskie nauki [Kazan Bulletin of Young Scientists: Pedagogical fields]. 2017. Vol. 1. No. 2. Pp. 125–129.

14. *Min'jar-Belorucheva A., Ovchinnikova N.* Leksicheskij sostav nauchnykh iskusstvovedcheskikh tekstov [Lexical content of scientific art studies texts]. Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Lingvistika [South-Ural State University Bulletin. Series: Linguistics]. 2011. No. 1. Pp. 29–33.

15. *Min'jar-Belorucheva A.* Anglo-russkie oboroty nauchnoj rechi [English-Russian phrases of science language]: textbook. Moscow: Flinta, 2012. 144 p.

16. On-line dictionary Lingvo Live from ABBYY. URL: www.lingvolive.com→ru-ru/translate/en-ru/ (date of application: 05.01.2021).

17. *Khizhnjak S.* Terminologija iskusstvovedenija kak osobyj tip terminosistem [Art studies terminology as a specific type of term systems]. Izvestija vysshikh uchebnykh zavedenij (Povolzhskij region): Gumanitarnye nauki [Proceedings of Higher Education Institutions (The Volga region): The Humanities]. 2014. No. 3. Pp. 144–150.

18. *Min'jar-Beloruchev R.* Teorija i metody perevoda [Theory and methods of interpretation]. Moscow: Moskovskij litsej, 1996. 208 p.

Кравцова Татьяна Владимировна
кандидат филологических наук, доцент
кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
ORCID: 0000-0003-3308-520X
denezhkin@yandex.ru

Tatiana V. Kravtsova
Ph. D. (Philology), Associate Professor
at the Department of Social Studies and the Humanities
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
ORCID: 0000-0003-3308-520X
denezhkin@yandex.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

УДК 785.7

DOI: 10.52469/20764766_2021_01_95

К. С. КЕМОВА

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке

НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТНОГО РЕПЕРТУАРА: СОНАТЫ ФРАНЦА ЗЕЙДЕЛЬМАНА

В настоящее время внимание концертирующих дуэтов все чаще сосредоточивается на малоизвестном четырехручном репертуаре, что актуализирует проблему его классификации и аналитического освещения. К незаслуженно забытым сочинениям для фортепиано в четыре руки относятся Шесть сонат Франца Зейдельмана. Созданные в Дрездене в 1781 году, они принадлежат к наиболее ранним образцам четырехручных сонат. Несмотря на то, что комплексный анализ этих сочинений не проводился, они все же удостоились высокой оценки некоторых исследователей. Отсюда проистекает необходимость научного осмысления значимости этих произведений с учетом музыкально-исторических процессов и эволюции жанра четырехручной сонаты. В настоящей работе прослеживается творческий путь Ф. Зейдельмана, описывается общеевропейский контекст возникновения первых четырехручных сонат, включая сонаты Ф. Зейдельмана, приводится развернутая аналитическая характеристика упомянутых сонат; особое внимание уделено структурным и фактурным особенностям, которые отражают специфику четырехручных сочинений изучаемого периода. Автором статьи акцентируется историческая значимость сонат Ф. Зейдельмана, подобно другим ранним четырехручным сонатам того времени, представляющих собой экспериментальные композиции. В ходе анализа выявляется ряд специфических характеристик, присущих названным сонатным циклам: включение менуэта и полонеза в роли средней или заключительной части, использование полифонического диптиха в качестве финальной сонаты указанного собрания, полифонизация фактуры, при которой отсутствуют удвоения голосов, а каждый голос обретает ритмоинтонационную индивидуализацию.

Попытка восполнить лакуны в отношении сонат Ф. Зейдельмана, олицетворяющих собой индивидуальный подход к трактовке жанра, дает возможность осмыслить фортепианный дуэт XVIII века как целостное многополярное явление.

Ключевые слова: Ф. Зейдельман, ансамблевое музицирование, фортепианный дуэт, соната для фортепиано в четыре руки, сонатный цикл, сонатная форма, дуэтная фактура.

Для цитирования: Кемова К. С. Неизвестные страницы фортепианного дуэтного репертуара: сонаты Франца Зейдельмана // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 95–103. DOI: 10.52469/20764766_2021_01_95

K. KEMOVA

A. Schnittke Moscow State Institute of Music

UNKNOWN PIANO DUET REPERTOIRE: THE SONATAS BY FRANZ SEYDELMANN

At present the attention of concert piano duos is increasingly drawn to the little known repertoire for piano four hands, which makes it relevant to carry out its classification and theoretical analysis. Six sonatas by Franz Seydelmann, composed in Dresden in 1781, belong to unfairly forgotten pieces for piano four hands. They are one of the earliest examples of four hands sonatas and have been highly praised by some researchers, who, however, have not provided a thorough analysis. These facts account for the necessity to subject the works to scientific analysis taking into account the historical context and the evolution of the genre of sonata for piano four hands. The tasks of the present paper are the following: to trace the creative path of Seydelmann, to describe the European context around the appearance of the first four hands sonatas and Seydelmann's sonatas in this milieu, as well as to provide an extended music analysis of the sonatas with special attention to structural and textural features which reflect the specific nature of the works of the period under investigation. The research relies on the historical and analytical methods.

The present investigation revealed the historical importance of the sonatas by Seydelmann, which, as well as the other early four hand sonatas of the time, represent a creative experiment. The analysis yielded a number of specific features that make the sonatas in question different from their contemporaries: the use of a minuet and polonaise as the second or final movement in the sonata cycle, the use of a polyphonic cycle in place of the last sonata in the collection under analysis, polyphonic intentions of texture characterized by the absence of doubling voices and the rhythmic and intonation individuality of each voice.

The attempt to fill in the theoretical gap in regard to Seydelmann's sonatas which represent an individual approach to the genre by their unique combination of musical characteristic features, makes it possible to view piano duet in the 18th century as a multi-polar phenomenon.

Key words: F. Seydelmann, ensemble playing, piano duet, piano sonata for duo in four hands, sonata cycle, sonata form, duo texture.

For citation: Kemova K. Unknown piano duet repertoire: The sonatas by Franz Seydelmann // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 95–103.

DOI: 10.52469/20764766_2021_01_95

Франц Зейдельман (1746–1806) практически неизвестен в России ни как оперный композитор, ни как автор инструментальной музыки, в том числе – Шести сонат для фортепиано в четыре руки. Впервые напечатанные издательством Breitkopf в 1781 году, эти сочинения не переиздавались более двух столетий, – лишь в 1997 году была осуществлена их современная публикация, открывшая исполнителям доступ к незаслуженно забытой музыке. Однако до сих пор сонаты Ф. Зейдельмана не становились объектом специального научного исследования, хотя и удостаивались высокой оценки музыковедов. Так, Р. Энглендер [1, S. 118], а вслед за ним и У. Ньюмен [2, p. 619], называют Шесть сонат для фортепиано в 4 руки Ф. Зейдельмана лучшими образцами дуэтных сочинений в XVIII веке. Е. Г. Сорокина [3, с. 18–22] также полагает, что художественные достоинства указанных произведений явно превосходят уровень предшествующих дуэтных сонат для клавира, уступая только четырехручным произведениям В. А. Моцарта. В монографии Е. Г. Сорокиной анализируемые сонаты освещаются с точки зрения их образности, фактуры, формы. В остальных же исследованиях, посвященных истории фортепианного дуэта, сонаты Ф. Зейдельмана лишь упоминаются [4; 5; 6]. Этим определяются

актуальность настоящей работы и ее цель – дать контекстно обусловленную музыковедческую характеристику названных четырехручных сочинений немецкого композитора.

В настоящем исследовании сочетаются музыкально-исторический и музыкально-аналитический подходы. В рамках первого сонаты Ф. Зейдельмана рассматриваются в контексте творческого пути автора (и, в частности, его опыта сочинения церковной музыки), а также в общеевропейском контексте, сопутствующем возникновению четырехручных произведений. Комплексный анализ выполнен с особым вниманием к фактуре исследуемых четырехручных сочинений, что обусловлено жанровой спецификой фортепианного дуэта и формированием в тот период особенностей фортепианного изложения, которые образуют соответствующую «дуэтную идиому». Учитываются также особенности сонатной формы и сонатного цикла, пребывающих в процессе становления на протяжении данного исторического отрезка времени.

Творческий путь Ф. Зейдельмана связан со второй половиной XVIII века и фактически единственной географической точкой – Дрезденом. Известны лишь основные вехи жизни композитора. Франц Зейдельман родился в семье певчего и получил раннее музыкальное образование. С 1765 по 1768 годы он находился в Италии вместе со своим учителем Й. Г. Науманом и еще одним его учеником – Йозефом Шустером. «По возвращении в Дрезден Зейдельман создавал преимущественно инструментальные сочинения для католической церкви» [7, p. 6]. Вскоре началась его профессиональная карьера: в 1772 году Ф. Зейдельман и Й. Шустер были утверждены в должности церковных композиторов при дрезденском дворе, а в 1778 году – композиторов при курфюрсте (в чьи обязанности входили участие в различных музыкальных мероприятиях придворной церкви и «аккомпанемент к опере buffa» на клавесине). У Ф. Зейдельмана, как и у Й. Шустера, была возможность время от времени представлять собственные церковные сочинения курфюрстскому двору, получая за это вознаграждение в дополнение к жалованию. Первая опера Ф. Зейдельмана *La serva scaltra* была написана в 1773 году, после чего появились еще 12 опер, из которых наиболее известной является *Il turco in Italia*, сочиненная спустя год после назначения автора капельмейстером (1788). С 1790 года Ф. Зейдельман создавал только церковную музыку, оставив внушительное наследие, впечатляющее разнообразием жанров: 36 месс, 3 оратории, 37 оффертониев, 40 псалмов, 5 кантат, 12 литаний, 23 антифона и др. Как отмечают исследователи творчества Ф. Зейдельмана, его сочинениям присущи лирический мелодизм и богатая оркестровка [8, p. 518]. Композитор практически не покидал Саксонии, в отличие от Й. Г. Наумана и Й. Шустера, которые нередко испрашивали отпуск для поездок в Италию, где сочиняли оперы. Вероятно, поэтому Ф. Зейдельман, признанный к 1780-м годам ведущим композитором Дрездена, не приобрел международной известности; лишь немногие из его сочинений были опубликованы. В Дрездене же создавалась его инструментальная музыка – 22 сонаты с участием клавира (6 – для клавира и флейты, 3 – для клавира и скрипки, 6 – для клавирного дуэта, 7 – для клавира соло).

«Шесть сонат для двух исполнителей за одним клавиром» были сочинены Ф. Зейдельманом в 1781 году. Судя по всему, они явились первыми инструментальными сочинениями композитора, вместе с тем, войдя в число наиболее ранних четырехручных сонат в истории музыки. Отметим, что каждым из композиторов того времени, соприкоснувшихся с упомянутым жанром, был пройден в данной сфере индивидуальный путь различной протяженности и интенсивности. Первые четырехручные сонаты, опубликованные в 1778 году в Лондоне, принадлежали перу английского историка музыки и композитора Чарльза Бёрни. В публикации содержалось предисловие, в котором автор обосновывал практическую пользу фортепианного дуэта в становлении музыканта. Тем не менее, сонаты Ч. Бёрни едва ли задумывались как дидактические сочинения – они выглядят концертными по масштабам и особенностям изложения. Примерно тогда же появились грациозные, утонченные четырехручные сонаты «лондонского Баха» – Иоганна Кристиана, выдержанные в типичной для него пасторальной стилистике. Помимо этого, на рубеже 1770–1780-х годов в Лондоне были опубликованы сочинения для фортепиано в четыре руки Дж. Б. Бенсера, Т. Смита, Т. Джордани и первые четырехручные сонаты М. Клементи (ор. 3 №№ 1–3). Все указанные образцы представляли собой двухчастные циклы, отличающиеся концертной манерой письма. Лондон, таким образом, выступил «колыбелью» фортепианного дуэта, где не только возникли первые четырехручные сонаты, но и состоялось первое (1765 год) публичное исполнение в четыре руки за одним инструментом, – это были девятилетний В. А. Моцарт и его старшая сестра Мария-Анна (Наннерль). В целом, появление первых дуэтных сонат именно в Лондоне представляется не случайным – оно обусловливалось динамикой культурной жизни английской столицы, которая в условиях эконо-

мического благополучия привлекала именитых музыкантов и демонстрировала открытость для новшеств и экспериментов.

На континенте одним из наиболее ранних сочинений в четыре руки явилась Соната Никколо Йоммелли, написанная в 1760-х годах. Затем появились зальцбургские сонаты В. А. Моцарта (1773–1774), опубликованные, впрочем, несколько позже, в 1782 году (Вена). Яркие, виртуозные произведения В. А. Моцарта явно ориентируются на концертную практику: композитор создавал четырехручные сонаты для публичного исполнения их вместе с сестрой. Влияние В. А. Моцарта ощущается в изящных сонатах К. Г. Мюллера, сочиненных в 1782 году в Берлине. Известна соната К. Стамица, написанная в Амстердаме в период 1780–1785 гг. «Оркестровая» трактовка сонаты для фортепианного дуэта была предложена М. Клементи под впечатлением от звучания симфонического оркестра в Париже (Соната № 1 ор. 6, 1781). Следует отметить, что вопреки распространенному мнению о педагогическом происхождении дуэтных сонат, из всех подобных сочинений того времени только соната *Il Maestro e lo Scolare* Й. Гайдна имеет явно выраженное дидактическое предназначение, остальные же ориентируются на публичное исполнение и, соответственно, в той или иной степени концертны.

Сонаты Ф. Зейдельмана, как и другие его сочинения, создавались в Дрездене. В XVIII веке саксонско-польский двор уделял большое значение музыкальным развлечениям, о чем свидетельствует, в частности, существование на протяжении всего столетия дрезденского оркестра, служившего основой для развития оперы и инструментальной музыки. В 1740-х годах курфюрст Фредерик Август прилагал максимум усилий для того, чтобы Дрезден стал одним из культурных центров Европы. В первой половине XVIII века в Дрездене работал Г. Зильберман (1683–1753), известный не только как органостроитель, но и как создатель немецкого фортепиано, сумевший усовершенствовать механику инструмента Б. Кристофори и придать его эволюции новый импульс. Фортепиано Г. Зильбермана получило одобрение И. С. Баха (после устранения мастером ряда недостатков согласно баховским рекомендациям), а К. Ф. Э. Бах постоянно использовал этот инструмент на службе и дома [9]. Оба инструмента утвердились в музыкальном обиходе на долгое время и, скорее всего, были в распоряжении Ф. Зейдельмана.

В целом, на протяжении 1770–1780-х годов в Германии клавесин и фортепиано существовали параллельно. «Разразившаяся над Центральной Европой Семилетняя война (1755–1762) нанесла сильный ущерб только что начавшей развиваться германской, в частности саксонской, фортепианной промышленности» [10, с. 91], таким образом, притормозив культурное развитие континентальных европейских стран, в отличие от Англии, где в силу благоприятных экономических условий фортепиано стремительно вытеснило клавесин[1]. В связи с этим, первое издание сонат Ф. Зейдельмана оговаривало возможность их исполнения на обоих инструментах. Однако названные сонаты в большей мере подходят для исполнения на фортепиано, – об этом свидетельствуют некоторые особенности фактуры (например, плотные аккорды), а также широкий диапазон между нижними и верхними голосами.

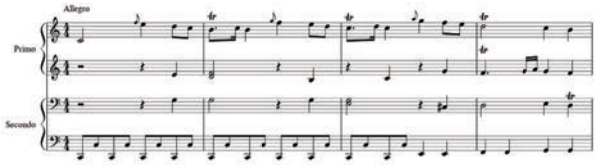
Нет сведений, что именно вызвало интерес Ф. Зейдельмана к фортепианному дуэту, помимо возможного доступа композитора к этому инструменту. Однако можно высказать предположение, что Ф. Зейдельман, будучи придворным композитором, мог сочинить четырехручные сонаты для курфюрста или членов королевской семьи, поскольку Фридрих Август получил музыкальное образование и был глубоким знатоком и страстным любителем музыки, как и его мать. Именно курфюрсту Ф. Зейдельман посвятил сонаты для фортепиано соло. Интересен тот факт, что Й. Шустер в 1773 году написал Концерт для двух чембало и оркестра, который, возможно, также предполагался для домашнего музицирования курфюрста. Помимо этого известно, что Ф. Зейдельман испытывал финансовые трудности и в 1779 и 1782 годах подавал прошения на повышение жалования, что и было удовлетворено [11, S. 34]. Из всего сказанного можно сделать вывод, что, вероятно, сочинение инструментальной музыки могло быть в какой-то степени выгодным для композитора в период послевоенного экономического кризиса.

Техническая сторона сонат Ф. Зейдельмана служит художественным задачам (сочинения лишены того виртуозного блеска, который проявился в упомянутой парижской Сонате ор. 6 М. Клементи, датируемой тем же 1781 годом), а сложность исполнения, скорее, проявляется в специфике фактуры и приемов взаимодействия между исполнителями. Со стилистической точки зрения упомянутые циклы отличаются широтой образно-жанрового диапазона: здесь представлены и оперная увертюра, и пастораль,

[1] Этому способствовала деятельность учеников Г. Зильбермана, из которых только один, Кристиан Фридеричи, остался в Саксонии, а другие осели в разных точках Европы. Иоганн Андреас Штайн отправился в Австрию, а Иоганн Зумпе и Америкус Бекерс привезли механику Кристофори в Англию.

и танцевальная сфера, и строгое звучание духовного хора. Сонатам Ф. Зейдельмана свойственны эмоциональная уравновешенность, светлая лирика, сдержанность темпов (Пример 1), при этом рациональность (за немногими исключениями, которые будут отмечены ниже) преобладает над эмоциональностью. Композитор явно не разделял увлечение идеями Sturm und Drang, которое отразилось, среди прочих тенденций эпохи, в творчестве его великого соотечественника – «берлинского» Баха (Карла Филиппа Эммануэля) – и в некоторых произведениях венских классиков, включая Бетховена. С другой стороны, в Шести сонатах не прослеживается и сколько-нибудь явное влияние распространенного в данный период «галантного» стиля, наиболее заметного в сочинениях младшего из баховских сыновей, Иоганна Кристиана, и его верного последователя – юного В. А. Моцарта (подразумевается ранний период моцартовского творчества). Скорее, Ф. Зейдельман, чье становление проходило в лоне церковного стиля, следует «серьезному» направлению, продолжающему традиции барокко, но в то же время отвечающему разумной простоте зрелого классицизма отмеченного периода.

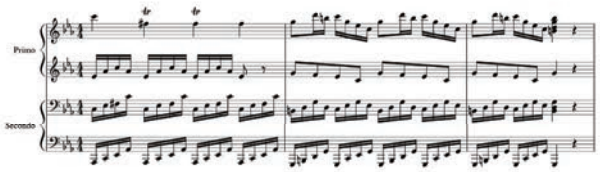
Пример 1
Ф. Зейдельман. Соната № 1. Часть I (начало)



Пять сонат из шести написаны композитором в мажорных тональностях (До мажор, Фа мажор, Соль мажор, Ми-бемоль мажор, Ре мажор) и трехчастных циклах. Исключение составляет последняя Соната соль минор – драматический центр собрания: двухчастная соната представляет собой прелюдию и фугу, а в произведениях для фортепианного дуэта полифонические формы являются большой редкостью. В целом, сонатные циклы остальных сонат построены согласно принципу темпового контраста. Однако заметим, что средние части не отличаются слишком медленными темпами: вторые части Сонат №№ 1 и 2 написаны в темпе Andantino, средняя часть Сонаты № 4 – Andante, а темп Adagio, типичный для средних частей моцартовских сонат, здесь отсутствует.

В трактовке сонатного allegro проявляется приверженность автора традициям: первые части мажорных сонат написаны в старосонатной форме, а первая часть в Сонате № 6, выполняющая роль прелюдии перед фугой, – в простой двухчастной форме с признаками сонатности. В рамках старосонатной формы Ф. Зейдельман предлагает индивидуальные решения. Так, например, Сонаты №№ 4 и 5 демонстрируют различные подходы к сонатному allegro: если в первом случае, учитывая концертную направленность цикла, экспозиция расширена за счет продолжительного раздела, соответствующего заключительной партии, то в Сонате № 5 ощущается тенденция к компактности формы, поскольку экспозиция построена по сквозному принципу и занимает всего 25 тактов. Разделы, соответствующие разработке, всегда содержат модуляцию в минорную тональность, но не всегда сопровождаются существенными изменениями образного строя. Драматическая трактовка развивающего раздела предложена в Сонате № 4, где аккомпанемент изложен параллельными арпеджио (Пример 2). Эмоциональный накал здесь сравним с бетховенским.

Пример 2
Ф. Зейдельман. Соната № 4. Часть I (фрагмент)

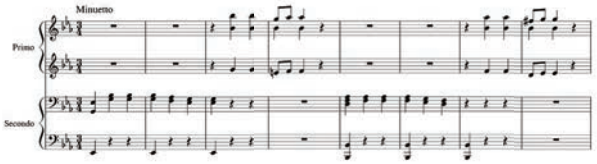


Из средних частей наибольший интерес представляют соответствующие разделы Сонат №№ 3 и 5. В качестве средних частей в указанные сонатные циклы включены танцевальные жанры – менуэт (Соната № 3) и полонез (Соната № 5). Как и полифонические формы, названные жанры нетипичны для четырехручных сонат.

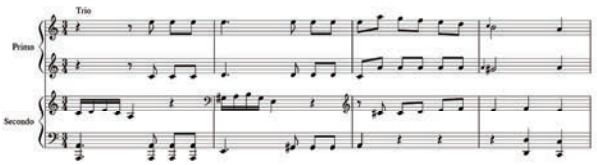
Композиционная функция Менуэта варьируется: если в Сонате № 3 это средняя часть, то в Сонате № 4 – заключительная. Менуэт в качестве средней части сохраняет традиционную «бальную» танцевальность, в то время как менуэт-финал выдержан в духе военного марша. В обоих случаях менуэту свойственно «оркестровое» звучание, поскольку менуэт в функции заключительной части ассоциируется с звучанием духовых инструментов (Пример 3) и в нем выходит на первый план диалогическое взаимодействие исполнителей. «Тембр духовых» вызывает ассоциации с первой частью сочинения, где он используется в диалоге со «струнными». Трио рассматриваемых жанровых частей, а также средняя часть Сонаты № 4 написаны в минорных

тональностях (Пример 4). Указанным разделам также свойственна динамизация фактуры: они становятся ключевыми драматическими построениями в контексте мажорных тональностей.

Пример 3
Ф. Зейдельман. Соната № 4. Часть III (начало)

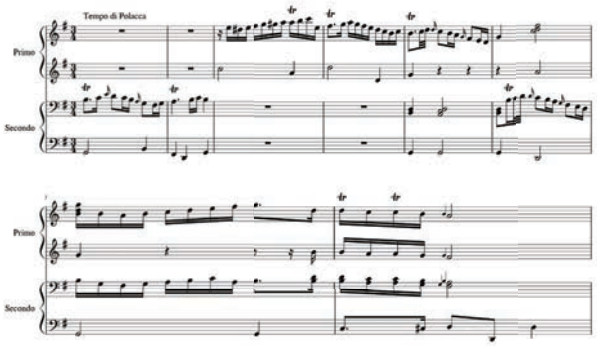


Пример 4
Ф. Зейдельман. Соната № 3. Часть II (трио)



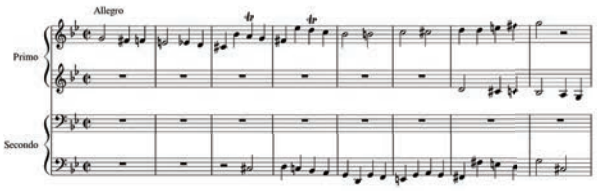
Использование полонеза в роли самостоятельной части инструментального циклического сочинения представляется весьма естественным в контексте дрезденской музыкальной жизни. Популярность танца была обусловлена тесными политическими связями между Саксонией и Польшей. Чарльз Берни писал в 1772 году: «Музыкальные пьесы, известные как Полонезы, в Дрездене очень в моде, наряду с другими частями Саксонии; вероятно, так сложилось в течение длительного периода взаимодействия между поляками и саксонцами, во время правления Августа Второго и Августа Третьего» (цит по: [12, p. 2]). Помимо того, что полонез был бальным танцем, он получил распространение и в качестве виртуозной пьесы для клавира соло, а также традиционной заключительной части «ансамблевой партиты» [там же, p. 6]. Однако танцевальная стилистика дрезденского инструментального полонеза выражалась не столь уж явно: он, скорее, представлял собой «абстрактную» пьесу, во многом напоминающую менуэт [там же, p. 11]. Это представляется справедливым по отношению к полонезу, включенному в Сонату № 5 в качестве средней части: подобное решение обеспечивает, наряду с тональным и темповым контрастом, аналогичное сопоставление фактур на протяжении цикла. Контрапунктическая насыщенность первого раздела сменяется более прозрачной фактурой танца в середине.

Пример 5
Ф. Зейдельман. Соната № 5. Часть II (начало)



Из заключительных частей особого внимания заслуживает драматическая фуга Сонаты № 6, построенная на четырехголосной хроматической теме (Пример 6). В целом, хроматические ходы представляются типичными для Ф. Зейдельмана – их можно встретить практически во всех сонатах. Хроматическая тема фуги, таким образом, способствует выявлению мелодических арок между сонатами внутри опуса. В теме также присутствует ход на интервал уменьшенной септимы, что в целом соотносится с барочной стилистикой. Сопровождается тема удержанным противосложением. Фуга (с двойной экспозицией) производит аскетичное впечатление: «строительным материалом» здесь служат четвертные и половинные длительности. Необычно ее окончание в виде эпизода Adagio, построенного на восходящей последовательности интонаций мольбы (из первой части), которые сменяются, при помощи хроматического хода, постепенным отступлением, спадом напряжения и обретаемым просветлением. Соната завершается повторением еще одного мотива из Прелюдии.

Пример 6
Ф. Зейдельман. Соната № 6. Часть II (начало)



Тесные связи композитора с церковной музыкой, конечно же, обусловили приверженность автора полифонической традиции. Помимо включения в собрание полифонического цикла, это ярко проявилось и в фактуре, напоминающей квартетное письмо. Фактурным пластам здесь присуща ритмоинтонационная индиви-

дуализация, при этом фактура трактуется как органичное целое, что было редким явлением в 1770–1780-х годах. Дуэтная «идиоматика» – типичная совокупность фактурных приемов – только формировалась в это время. «Проблемы» ранних четырехручных сочинений: неравномерное распределение материала между партиями, избыток унисонов, недостаточное использование среднего регистра, – были, в частности, связаны с незрелостью восприятия фортепианного дуэта как феномена. В начальный период своего существования игра вдвоем за одним инструментом порой трактовалась как одновременное исполнение сходных или идентичных партий. Однако в сонатах Ф. Зейдельмана практически не встречается унисонное изложение, в отличие, например, от сонат М. Клементи того же времени, в которых очень часто присутствует удвоение голосов. Типичная для ранних моцартовских сонат фактурная формула, предполагающая подвижность средних голосов, у Ф. Зейдельмана встречается не столь часто: в его сочинениях аналогичной подвижностью может обладать любой голос. Подобный образец «квартетной» фактуры четырехручных произведений появится лишь спустя несколько лет с выходом в 1786 году Сонаты Фа мажор В. А. Моцарта. Следует особо отметить линию баса: у Ф. Зейдельмана он разнообразен и активен, как и другие голоса, чего нельзя сказать о ранних образцах сонат В. А. Моцарта, М. Клементи, И. К. Баха. Партия левой руки у исполнителя Secondo нередко представлена в октавном изложении, которое создает необходимый баланс между нижним регистром и насыщенными средним и верхним регистрами. Однако фактурная насыщенность соотносится и с фактурными «пустотами» – такова специфика дуэтного взаимодействия в сонатах Ф. Зейдельмана. Указанное взаимодействие построено на диалогическом чередовании реплик или проведении тематического материала поочередно между партиями (так обычно начинаются отдельные циклы, их части или разделы). Благодаря многократному использованию подобного приема создается впечатление известного однообразия, которое в отдельных случаях усугубляется незатейливым мелодизмом.

Необходимо отметить еще две особенности нотного текста исследуемых произведений. Одной из них является полное отсутствие динамических указаний, что нетипично для композиторов последней четверти XVIII века. Можно предположить, что данная особенность свидетельствует о значительной свободе, которую композитор предоставляет исполнителям в духе барочной традиции. Вторая особенность связана с обилием украшений во всех шести сонатах. Исключение составляют лишь отдельные разделы, например, крайние части менуэта в Сонате № 4, где подобная орнаментация вступила бы в противоречие с маршевой стилистикой и подразумеваемыми «тембрами» медных духовых инструментов.

Подытоживая вышесказанное, отметим уникальность стилистического облика сонат Ф. Зейдельмана. Ни один из его современников, включая гениального В. А. Моцарта, не отразил так явно в своих дуэтных сочинениях влияние церковной музыки, которое прослеживается в полифонизации фактуры и использовании такого жанра, как фуга. Кроме искусно выписанной фактуры, к особенностям собрания сонат Ф. Зейдельмана относятся трехчастность, свойственная континентальным сонатам, отсутствие очень медленных темпов в средних частях, а также включение жанровых частей, обусловленных политико-географическими факторами, – полонеза и менуэта. Старосонатная форма начального allegro представлена в каждом цикле индивидуальной моделью, в различной степени приближающейся к образцам венского классицизма.

Оперное амплуа композитора нашло отражение в плюрализме образов и драматургической организации сонат внутри собрания. Можно предположить, что сонаты Ф. Зейдельмана эффектно прозвучали бы как цикл: это позволило бы воссоздать определенный процесс развития от «увертюры» (начального allegro Сонаты № 1) к «итоговой» фуге Сонаты № 6. Промежуточной кульминацией при таком исполнении могла бы стать Соната № 4, концертная по замыслу. «Оркестровое» звучание сочинений позволяет утверждать, что они были предназначены скорее для фортепиано с его динамическими возможностями, чем для клавесина.

Анализ сонат Ф. Зейдельмана в историческом контексте позволяет увидеть общую картину первоначального развития фортепианного дуэта в XVIII веке и укрепляет его восприятие как многополярного явления. Действительно, первые сонаты в четыре руки можно охарактеризовать как индивидуальные эксперименты – у композиторов не было образцов для подражания. Различиям в трактовке жанра способствовало и географическое рассредоточение: фортепианные дуэты спорадически появлялись в разных локациях. Возникновение данных произведений было связано с объективной причиной – развитием музыкальной жизни в крупных социокультурных центрах, таких как Лондон, Вена, Париж, Дрезден. Наряду с этим, появление указанных сочинений обусловливалось интересом компо-

зиторов к новому для XVIII столетия явлению. Облик формирующегося жанра четырехручной сонаты, таким образом, зависел от субъективных факторов, в частности, от особенностей творческого пути того или иного композитора.

Сонаты Ф. Зейдельмана являются в данном отношении прекрасным примером. Благосклонное внимание со стороны дрезденского двора создавало предпосылки для интенсивной музыкальной жизни и продуктивной работы высококлассных мастеров, среди которых был и Ф. Зейдельман. Сопряженность различных ипостасей композитора, постоянно шлифовавшего свое мастерство в опере и духовной музыке, явилось тем уникальным фактором, который оказывал влияние на стилистику его четырехручных сонат высочайшего качества. Упомянутые произведения представляют собой один из наиболее интересных образцов четырехручной клавирной литературы XVIII века, олицетворяя, с учетом вышеуказанных характеристик, индивидуальный подход к трактовке жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Engländer R.* Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik. Uppsala: Almquist & Wiksells, 1956. 160 S.

2. *Newman W. S.* The Sonata in the Classic Era. New York – London: W. W. Norton & Company, 1983. 958 p.

3. *Сорокина Е. Г.* Фортепианный дуэт: История жанра. М.: Музыка, 1988. 320 с.

4. *Macgraw C.* Piano Duet Repertoire: Music Originally Written for One Piano Four Hands. Bloomington: Indiana University Press, 2016. 734 p.

5. *Poppen M. M.* A survey and analysis of selected four-hand, one keyboard, piano literature. Bloomington: Indiana University Press, 1977. 400 p.

6. *Van Lear M. T.* Four hands at one piano. Los Angeles: University of Southern California, 1962. 104 p. URL: https://search.proquest.com (дата обращения: 12.04.2020).

7. *Smith E.* Preface // Seydelmann F. 6 Sonate per Pianoforte o Clavicembalo a Quattro Mani. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2003. Pp. 6–8.

8. *Von Boer B.* Historical Dictionary of Music of the Classical Period. Lanham: Scarecrow Press, 2012. 664 p.

9. *Jaynes E. T.* The Physical Basis of Music and its Implications for Musical Performance. Seattle: Washington University, 1996. 106 p. URL: https://bayes.wustl.edu/etj/music.html (дата обращения: 16.02.2021).

10. Зимин *П. Н.* История фортепиано и его предшественников. М.: Музыка, 1968. 216 с.

11. *Cahn-Speyer R. S.* Franz Seydelmann als Dramatischer Komponist: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät Sekt. I der Ludwig-Maximilians. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909. 310 S. URL: https://archive.org/details/franzseydelmanna00cahn (дата обращения: 16.02.2021).

12. *Springthorpe N.* The Polonaise and Mazurka in Mid-Eighteenth Century Dresden: Style and Structure in the Music of Johann Christian Roellig // Eighteenth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. URL: https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-polonaise-and-mazurka-in-mideighteenth-century-dresden(66ee1638-829a-4684-bae2-67c9c41ca087).html (дата обращения: 16.02.2021).

REFERENCES

1. *Engländer R.* Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik. Uppsala: Almquist & Wiksells, 1956. 160 S.

2. *Newman W. S.* The Sonata in the Classic Era. New York – London: W. W. Norton & Company, 1983. 958 p.

3. *Sorokina E.* Fortepiannyi duet: Istoriya zhanra [Piano Duet: History of the Genre]. Moscow: Muzyka, 1988. 320 p.

4. *Macgraw C.* Piano Duet Repertoire: Music Originally Written for One Piano Four Hands. Bloomington: Indiana University Press, 2016. 734 p.

5. *Poppen M. M.* A survey and analysis of selected four-hand, one keyboard, piano literature. Bloomington: Indiana University, 1977. 400 p.

6. *Van Lear M. T.* Four hands at one piano. Los Angeles: University of Southern California, 1962. 104 p. URL: https://search.proquest.com (date of application: 12.04.2020).

7. *Smith E*. Preface. In: Seydelmann F. 6 Sonate per Pianoforte o Clavicembalo a Quattro Mani. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2003. Pp. 6–8.

8. *Von Boer B*. Historical Dictionary of Music of the Classical Period. Lanham: Scarecrow Press, 2012. 664 p.

9. *Jaynes E. T*. The Physical Basis of Music and its Implications for Musical Performance. Seattle: Washington University, 1996. 106 p. URL: https://bayes.wustl.edu/etj/music.html (date of application: 16.02.2021).

10. *Zimin P*. Istoriya fortepiano i ego predshestvennikov [History of the piano and its predecessors]. Moscow: Muzyka, 1968. 216 p.

11. *Cahn-Speyer R. S*. Franz Seydelmann als Dramatischer Komponist: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät Sekt. I der Ludwig-Maximilians. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909. 310 S. URL: https://archive.org/details/franzseydelmanna00cahn (date of application: 16.02.2021).

12. *Springthorpe N*. The Polonaise and Mazurka in Mid-Eighteenth Century Dresden: Style and Structure in the Music of Johann Christian Roellig. In: Eighteenth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. URL: https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-polonaise-and-mazurka-in-mideighteenth-century-dresden(66ee1638-829a-4684-bae2-67c9c41ca087).html (date of application: 16.01.2021).

Кемова Ксения Сергеевна
аспирант кафедры истории, теории, культуры и искусства
Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке
Россия, 123060, Москва
mindyourgrammar@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8647-5212

Kseniya S. Kemova
Postgraduate student at the Department of History, Theory, Culture and Arts
A. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 123060, Moscow
mindyourgrammar@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8647-5212

УДК 784 DOI: 10.52469/20764766_2021_01_104

И. А. ХРУЛЕВА
Академия хорового искусства имени В. С. Попова

ПРАКТИКА ОБУЧЕНИЯ ОРНАМЕНТИКЕ В ТРАКТАТЕ «МЕТОД ПЕНИЯ...» ПАРИЖСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Статья посвящена практике освоения орнаментальных украшений, характеризуемой в трактате Бернардо Менгоцци «Метод пения...» Парижской консерватории (1803). Внутри сегодняшнего художественного пространства, которое актуализирует репертуар того времени, данная практика представляет особый интерес как для исполнителей, педагогов, так и для исследователей. Однако до сих пор в отечественном музыкознании трактату не уделялось достаточного внимания, несмотря на то, что в нем содержатся важные сведения об итальянской вокальной школе, в частности, затрагиваются вопросы орнаментики. Следуя главе «Об украшениях в пении», автор статьи последовательно рассматривает четыре основные разновидности украшений, выделенные Б. Менгоцци в качестве обязательных к усвоению на уроках пения: рулады, апподжиатуры, трели и группетто. Каждый из обозначенных элементов анализируется в соответствии с содержанием трактата, что включает в себя разъяснения по поводу записи, расшифровки (с привлекаемыми нотными примерами из источника), особенностей исполнения и практики. В статье представлен сравнительный анализ, который предусматривает обращение к оригинальным трактатам XVIII–XIX веков, а также научным исследованиям в области орнаментики. Проведенный анализ демонстрирует, что в вопросах украшений трактат «Метод пения...» Парижской консерватории значительно дополняет и разъясняет сведения из более ранних трудов Болонской школы (в том числе благодаря многочисленным примерам и дидактическому материалу), но является при этом самостоятельным исследованием, опирающимся на оригиальную методологию. Позднейшее распространение знания, представленного в главе «Об украшениях в пении», свидетельствует о его преемственных связях с последующими поколениями музыкантов. Таким образом, детальное изучение трактата «Метод пения...» Парижской консерватории позволяет получить более полную картину о вокально-исполнительской и вокально-педагогической практике орнаментики XVIII–XIX веков.

Ключевые слова: итальянская школа пения, Болонская школа пения, Бернардо Менгоцци, Парижская консерватория, орнаментика, рулада, апподжиатура, трель, группетто.

Для цитирования: Хрулева И. А. Практика обучения орнаментике в трактате «Метод пения...» Парижской консерватории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 104–112. DOI: 10.52469/20764766_2021_01_104

I. KHRULEVA
V. Popov Academy of Choral Arts

THE TEACHING PRACTICE OF ORNAMENTATION IN THE TREATISE "A SINGING METHOD…" OF PARIS CONSERVATOIRE

The article is focused on the teaching practice of ornamentation in the treatise "A Singing Method..." of Paris Conservatoire by Bernardo Mengozzi (1803). Within the contemporary artistic context, which actualizes the repertoire of that epoch, the given practice can be of interest to performers and teachers as well as scholars. Meanwhile, the treatise has not yet received due attention in Russian musicology. Following the chapter "On the Ornaments in Singing" of the treatise, the article separately considers the four main varieties of ornaments that B. Mengozzi included as the obligatory to practice at singing lessons: roulades, appoggiaturas, trills and gruppettos. Each of these elements is considered in

accordance with the contents of the treatise, which includes explanation on the notation, its interpretation (with notated examples taken from the treatise), aspects of execution and practice. A comparative analysis has been conducted, for which it was required to address the original treatises of the 18th–19th centuries as well as scholarly works on ornamentation. The performed study demonstrates that in terms of ornamentation "A Singing Method..." of Paris Conservatoire substantially expands and clarifies the knowledge found in earlier treatises of the Singing school of Bologna, which includes numerous notated examples and didactic material, at the same time being an independent work with its own methodology. The further spread of the knowledge, introduced in the chapter "On the Ornaments in Singing" indicates the succession with later generations of musicians. Thus, a more detailed study of the treatise "A Singing Method…" of Paris Conservatoire makes it possible to get a broader picture of the singing and teaching practice of ornamentation of the 18th–19th centuries.

Key words: Italian school of singing, singing school of Bologna, Bernardo Mengozzi, Paris Conservatoire, ornamentation, roulade, appoggiatura, trill, gruppetto.

For citation: Khruleva I. The teaching practice of ornamentation in the treatise "A Singing Method…" of Paris Conservatoire // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 104–112.

DOI: 10.52469/20764766_2021_01_104

Вокальная музыка XVIII века представляет особый интерес для современной исполнительской практики. Исторически ориентированное исполнение, особенно актуальное в наши дни, было бы невозможным без обращения к трактатам XVIII–XIX веков, позволяющим более подробно изучить особенности вокального стиля того времени.

В итальянской школе пения XVIII века – школе виртуозного вокального искусства – особое место занимает учение об исполнении украшений. От певца данной школы требовалось умение владеть многочисленными виртуозными приемами, связанными с «расцвечиванием», или «колорированием», пения (т. н. *canto figurato*) разнообразными украшениями и беглыми пассажами. Очевидные трудности в понимании и интерпретации указанной традиции связаны с малым количеством характеризующих ее письменных источников, что являлось следствием, с одной стороны, импровизационного характера традиции, лишь изредка фиксируемой письменно, а с другой, – эмпирического, «полу-устного» подхода к ее освоению в учебной практике.

Наиболее значимыми трактатами того времени, предлагающими анализ вокальной орнаментики, считаются труды педагогов Болонской школы пения – «Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении» («Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato», 1723) Пьера Франческо Този [1] и «Практические мысли и размышления о колоратурном пении» («Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato», первое издание – 1774) Джамбаттиста Манчини [2]. Однако для современного исследователя недостатком обозначенных трудов является наличие минимального количества нотных примеров: образцы украшений, которые появляются во втором издании трактата Дж. Манчини, слишком малочисленны и не содержат расшифровок (обеспечивающих полноту информации), а труд П. Ф. Този вообще не содержит нотных примеров (примеры украшений в позднейшей интерпретации были представлены лишь в английском переводе Дж. Э. Гальяра, 1743, и немецком – И. Ф. Агриколы, 1757).

В этой связи особое значение приобретает труд «Метод пения...» Парижской консерватории[1] (ок. 1803) [3], подготовленный коллективом авторов во главе с итальянским певцом Бернардо

[1] Полное название труда – «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, сольфеджио, заимствованные из лучших современных и старинных произведений» («La Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des Solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes»).

Менгоцци[2]. В трактате изложены основные принципы, которым следуют создатели Болонской школы пения, а вокальной орнаментике посвящена объемная глава «Об украшениях в пении» («Des agrémens du chant»). При этом, стремясь обучить французских певцов исполнению украшений, характерных для итальянской вокальной школы, Б. Менгоцци предлагает большое количество пояснений, дидактических материалов, нотных примеров, содержащих различные виды украшений и их расшифровки, что представляется важным для теоретического и практического осмысления проблемы. Указанные сведения не только являются ценным дополнением идей, высказанных П. Ф. Този и Дж. Манчини, но и, в то же время, как часть самостоятельного труда соответствуют методическим требованиям Парижской консерватории и являются созвучными более поздней стилевой эпохе.

Тем не менее, до сих пор «Метод пения...» Парижской консерватории мало исследован в русскоязычной литературе и, как правило, не перечисляется в одном ряду с другими трудами итальянской вокальной школы того периода. Несмотря на то, что трактат создавался на французском языке для французских певцов, он был принят к использованию в Миланской консерватории «с момента ее основания» (1807), а в 1826 году был переведен на итальянский язык «в полном соответствии с оригиналом» [5, p. 91], что позволяет сделать вывод о корреляции «Метода…» с итальянскими методиками обучения вокалу.

В главе «Об украшениях в пении», которая содержится в третьем разделе «О вокализации вообще» практической части трактата и непосредственно примыкает к главам, рассматривающим атаку звука, сглаживание регистров и портаменто, рассмотрены четыре основных вида украшений: рулада, апподжиатура, трель и группетто.

Рулада (фр. *roulade*) – термин, редко употребляемый в современной вокальной практике и обычно заменяемый лексемой «пассаж». Однако «рулада» – частный случай пассажа, а именно, гаммообразный пассаж, состоящий из последовательно чередуемых восходящих и нисходящих ступеней.

Вслед за Дж. Манчини, говоря о беглости, Б. Менгоцци утверждает, что те, кто «не обладают этим даром от природы, должны стараться развить его с помощью упорного труда» [3, p. 49]. Под даром, необходимым для развития беглости, Б. Менгоцци понимает «легкость голоса» [там же].

Б. Менгоцци отмечает, что для правильного исполнения рулады необходимо: 1) держать рот в неизменном положении; 2) брать первый звук рулады сильно, чтобы дать импульс последующим звукам; 3) усиливать артикуляцию звуков при восходящих руладах и наоборот – в противоположном случае; 4) добиваться, чтобы звуки были одновременно связаны друг с другом и при этом чеканились глоткой (В. А. Багадуров сравнивает этот прием со штрихом *detaché* у скрипки [6, с. 178]); процесс выдыхания при этом не должен быть слишком заметным [3, p. 49]. Особо оговаривается основная ошибка при пении быстрых пассажей: «звук, похожий на хихиканье», который Б. Менгоцци называет «блеянием» [там же].

Освещая практику пения рулад, Б. Менгоцци, как и Дж. Манчини, рекомендует начинать освоение соответствующей техники в медленном темпе, следя за точностью интонации, а затем, в процессе работы, постепенно прибавлять темп. При освоении многочисленных упражнений на разнообразные восходящие и нисходящие рулады, предлагаемых «Методом пения...» Парижской консерватории, учителю необходимо использовать на занятии только те из них, которые не выходят за рамки певческого диапазона ученика. Указанные в трактате упражнения содержат восходящие, нисходящие, восходяще-нисходящие рулады, при этом некоторые из них начинаются с выдержанной ноты на *messa di voce* (филировка звука) и содержат широкие скачки. Самая широкообъемная из приводимых в упражнениях рулад охватывает две октавы – от *ре* первой октавы до *ре* третьей.

Данный раздел не рассматривает отработку каких-либо иных пассажей, кроме рулад, однако некоторые другие главы трактата содержат дополнительные упражнения на совершенствование беглости голоса, в том числе арпеджиообразные пассажи.

Исполнение ***апподжиатуры*** (долгого, или длинного, форшлага) – достаточно сложная проблема в исполнительской практике. Согласно Дж. Поттеру, «апподжиатуры существовали в музыке с незапамятных времен» [7, p. 627] и

[2] Бернардо Менгоцци (1758–1800) – итальянский тенор, композитор, вокальный педагог, ученик певца-кастрата Томмазо Гвардуччи (ученика Антонио Бернакки, основателя Болонской школы пения). С момента основания Парижской консерватории в 1795 году Б. Менгоцци становится профессором пения и главой комиссии по созданию единого метода пения для педагогов и учеников Парижской консерватории. Подробному рассмотрению жизненного и творческого пути Б. Менгоцци посвящена статья автора этих строк «Бернардо Менгоцци и “Метод пения...” Парижской консерватории» [4].

прочно закрепились в исполнительской практике, причем в разнообразных вариантах, зачастую не выписываемых в нотном тексте. А. Бейшлаг указывает, что «ни один из орнаментов не связан с такой запутанной теорией, как форшлаг; ни один не оказывается в такой степени источником постоянных затруднений для каждого, кто занимается старинной музыкой» [8, с. 95].

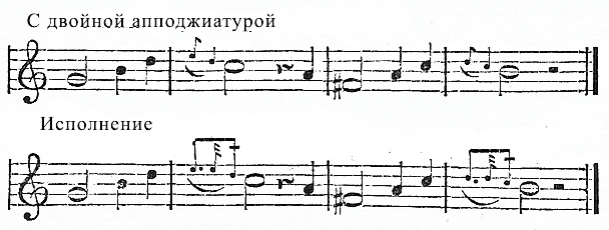
В «Методе пения...» Парижской консерватории Б. Менгоцци предлагает собственную классификацию данного украшения, включая в это понятие не только собственно апподжиатуру в современном ее понимании, но и некоторые другие украшения, выписанные мелкими нотами. Тем не менее, использованный подход не решает проблемы многозначности интерпретации указанного термина. Кроме того, как и многие авторы других трудов XVIII–XIX веков, Б. Менгоцци, к сожалению, не обращается к проблеме нефиксированных апподжиатур, что связано, в первую очередь, с «полу-устной» культурой виртуозов того времени, которая предполагала свободное толкование исполнительской орнаментики.

Что касается описания собственно апподжиатуры («истинной апподжиатуры» [3, p. 59]), то оно представляется достаточно стандартным. Апподжиатура (использованы итальянский термин *appoggiatura* и французский *la petite note* – букв. «мелкая нота») может располагаться над основной нотой, образуя с ней интервал в тон или полтона, или под нотой – в этом случае интервал, как правило, ограничен полутоном [3, p. 59]. Длительность апподжиатуры «…обыкновенно составляет половину длительности последующей ноты» [3, p. 60]. В этом случае длительность апподжиатуры определяется исходя из длительности основной ноты, а не той, которая выписана мелким шрифтом, что являлось типичной практикой композиторов XVIII века, в особенности итальянских.

Исполнять апподжиатуру рекомендуется на сильную долю за счет длительности основной ноты (сустракция), в этом случае апподжиатура приобретает больший акцент. Б. Менгоцци добавляет, что если оба звука артикулируются с одинаковой силой, то апподжиатура «теряет в выразительности», если же придать ей «слишком мало или слишком много силы, то она утратит свой эффект» [3, p. 60].

К другому подвиду украшений, описываемых в разделе об апподжиатуре, относится так называемая двойная апподжиатура (*la double petite note*), которая записывается аналогичным способом (с помощью мелкой ноты) и образуется путем «добавления перед апподжиатурой еще одной апподжиатуры» [там же] (Пример 1).

Пример 1
Запись и расшифровка исполнения двойной апподжиатуры [3, p. 60]

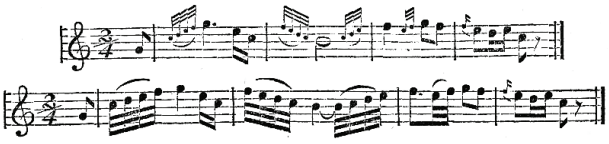


Здесь же рассматривается украшение, которое, согласно классификации Б. Менгоцци, «в некоторой степени происходит от истинной апподжиатуры» [3, p. 62]. Расшифровка такого вида украшения, напоминающего шлейфер[3], указывает, что для него может быть характерна как антиципация, так и сустракция, но Б. Менгоцци никак этого не комментирует (Пример 2).

Пример 2
Образец двойной апподжиатуры [3, p. 61]

Кроме того, к числу разновидностей этого же типа украшения «Метод пения...» относит и группы из более чем двух мелких нот, которые помогают «отобразить иные украшения в пении» (Пример 3).

Пример 3
Запись украшений мелкими нотами и их расшифровка [3, p. 62]



Судя по всему, объединение указанных фигур в один подвид связано с общими техническими принципами их исполнения: 1) все мелкие ноты артикулируются одинаково; 2) они соединяются друг с другом и с основной нотой посредством гладкого скольжения; 3) главный акцент приходится на основную ноту, а не на мелкую.

[3] В своем трактате «Великая Болонская школа Бернакки» («Das System der groβen Gesangschule des Bernacchi von Bologna», 1835) Г. Ф. Манштейн, во многом заимствовавший структуру своей работы из «Метода пения...» Парижской консерватории, выделил данный тип украшения в отдельную главу – «О шлейфере» («Vom Schleifer»), – которая располагается за главой об апподжиатуре [9, S. 49].

В этом же разделе упомянуто портаменто (которое, тем не менее, анализируется отдельно в другой главе) поскольку оно, хотя и не является апподжиатурой, в равной степени обозначается мелкой нотой.

Единым правилом для всех перечисленных украшений является то, что таковые нельзя использовать на первой ноте фразы или же ноте, следующей после паузы.

В толковании ***трели*** «Метод пения...» очень четко следует идеям П. Ф. Този и Дж. Манчини, в трудах которых трели также посвящена отдельная глава. Столь значительное внимание, уделяемое данному украшению, связано с тем, что, согласно Болонской школе, трель является «главным украшением в пении», а тот, кто обладает трелью «не в совершенном виде, никогда не будет великим певцом» [2, p. 127].

Подобно П. Ф. Този и Дж. Манчини, рекомендовавшим начинать освоение трели на ранних этапах обучения, Б. Менгоцци также предписывает следовать методу «старых итальянских мастеров пения», приступая к работе над исполнением трели «в первую очередь» [3, p. 63]. При этом он указывает, что трели «…сложнее всего обучить, ибо нет какого-либо четкого правила, согласно которому можно было бы определить работу органов гортани при исполнении этого украшения» [там же], в связи с чем довольно уклончиво рекомендуется «направить природу при работе этих органов в правильное русло» [там же].

Основной принцип исполнения трели описан следующим образом: «Трель состоит из форшлага (мелкой ноты), помещенного сверху над нотой, которую нужно украсить трелью и попеременно артикулировать с этой мелкой нотой» [3, p. 63] (следуя правилам, указанным при освещении апподжиатуры). Практиковать трель рекомендуется на одной (наиболее удобной) ступени. Освоение же трели заключается в том, чтобы выполнять ее «…сначала очень медленно, при этом язык, губы и подбородок должны быть неподвижны, и так, чтобы звук во время трели усиливался или уменьшался, как при исполнении *messa di voce*; темп можно увеличивать лишь постепенно, чтобы техника ученика успевала закрепляться» [3, p. 64]. Данный подход должен был обеспечить «верность интонации и четкость колебательного движения обоих звуков трели» [там же], в противном случае ученик рисковал или уподобить трель «блеянию» на одной ноте, или исполнять трель в интервале терции.

Б. Менгоцци отмечает, что самой красивой получается трель, когда она «образована в глотке», а наиболее распространенной ошибкой здесь является формирование трели посредством «толчка в груди» [3, p. 64]. Маэстро указывает, что трель не должна быть ни слишком быстрой, ни слишком медленной: оба звука, которые образуют трель, должны быть «как будто одновременно связаны друг с другом и при этом отделены друг от друга» [там же]. По сути, рулады и трели должны выполняться одним приемом, вследствие чего Б. Менгоцци даже называет руладу «развернутой трелью» [там же].

Несмотря на все сложности в освоении техники трели, умение ее исполнять считалось необходимым, так как, согласно Болонской школе пения, трель является обязательной частью заключительных каденций, без которой, по мнению Дж. Манчини, упомянутые каденции выглядят «неполными и неудовлетворительными» (здесь Дж. Манчини полемизирует с композитором В. Манфредини, который не отводил трели настолько важной роли) [2, p. 139]. Для использования в заключительных каденциях Б. Менгоцци, вслед за П. Ф. Този и Дж. Манчини, рекомендует длинную полнообъемную трель, а на внутренних ферматах – подобную же трель, чуть более короткую по сравнению с названными каденциями. При этом трель и предшествующая ей выдержанная нота должны исполняться на одном дыхании.

Образцы трелей, которые приводит Б. Менгоцци в качестве иллюстративных дополнений к заключительным каденциям, весьма любопытны. В этом контексте перед трелью всегда стоит выдержанная длинная нота (половинная или целая) на фермате, которая снабжена ремаркой *messa di voce*, что также встречается у Дж. Манчини [2, p. 135] (Пример 4).

Пример 4

Пример записи и исполнения трели [3, p. 64]

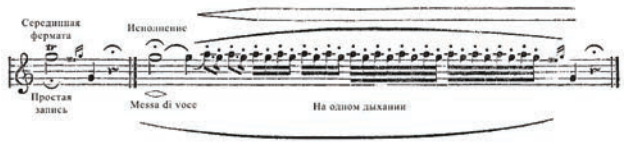
Современные исследователи отмечают, что в связи с исполнением трели определенного композитора или эпохи, как правило, возникают два вопроса: 1) с какого звука – главного или вспомогательного – она должна начинаться; 2) должна ли она быть приготовленной, т. е., согласно комментарию Ф. Ньюмена, начинаться с нисходящей апподжиатуры из затакта [10, p. 346, 379].

Однако «Метод пения...» Парижской консерватории, как и другие трактаты того времени, не дает каких-либо теоретических разъяснений по обозначенным вопросам. В Примере 4 нижние

(т. е. основные) ноты изначально выписаны как ноты с точками, благодаря этому ритмически совпадающие с сильными долями. В последующей трели для серединной каденции с теми же долями, наоборот, совпадают верхние ноты (Пример 5). В других образцах, представленных в трактате, сильные доли внекаденционных трелей приходятся иногда на верхнюю ноту, иногда – на нижнюю. Отсутствие точной закрепленности начального тона украшения свидетельствует о распространенной во времена создания трактата свободной интерпретации трели, что позволяло избежать ее унифицированного исполнения.

Пример 5

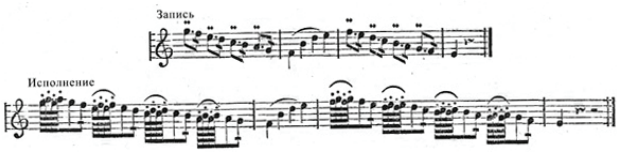
Пример записи и исполнения трели на серединной фермате [3, p. 65]



Характеризуя различные варианты трели, Б. Менгоцци, вслед за П. Ф. Този и Дж. Манчини, анализирует мордент, который является «не чем иным, как укороченной трелью» [3, p. 67]. Основной нотой при этом считается нижний тон (Пример 6).

Пример 6

Запись и исполнение мордента [3, p. 67]



Под общим названием ***группетто*** (итал. *gruppetto,* фр. *petit groupe*) «Метод пения...» Парижской консерватории описывает два разных варианта украшения, отмечая, что во Франции один из них называется *mordant*, второй – *brisé*, хотя оба, согласно Б. Менгоцци, по своей сути являются одним украшением.

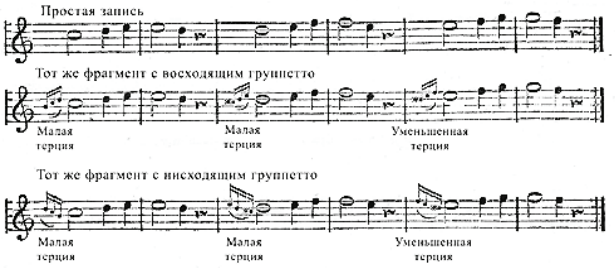
В исследовании Ф. Ньюмена, посвященном барочной орнаментике, говорится, что «стандартное группетто – то, в котором три ноты украшения начинаются с соседнего звука над основной нотой и поступенно переходят к нижней» [10, p. 465]; такое группетто может «либо предшествовать основной ноте (первый тип), либо находиться внутри нее (второй тип)» [там же]. Данное описание соответствует принципу, которому следует Б. Менгоцци, объединяющий два французских украшения в одно. Первый тип в «Методе пения...» Парижской консерватории записывается как апподжиатура (с помощью одной мелкой ноты), второй – посредством стандартного значка группетто.

Важнейшее отличие данного украшения от других, описываемых в разделе об апподжиатуре, состоит в том, что основной звук, следующий за таким группетто, при соотнесении с восходящим звукорядом оказывается на полтона или тон ниже верхнего звука группетто (и, соответственно, на полтона выше, если группетто было нисходящим), благодаря чему возникает характерный для данного украшения «поворот» звукоряда[4].

Первая нота восходящего группетто или последняя нота нисходящего обязательно должна образовать с основной нотой интервал в полтона; следовательно, само группетто не может выходить за пределы малой или уменьшенной терции (Пример 7). Б. Менгоцци указывает, что группетто «соразмеряется не с длительностью ноты, к которой оно относится, а с окончанием такта, предшествующего этой ноте» [3, p. 68]. Исходя из этого, определяется антиципированный характер данного украшения, однако в примерах упомянутое группетто иллюстрируется тремя мелкими нотами, выписанными в одном такте с основной нотой. При этом атака и длительность первой ноты группетто должны быть более сильными, чем у остальных, а само украшение артикулируется «легко» [3, p. 69].

Пример 7

Запись и исполнение первого типа группетто [3, p. 68]

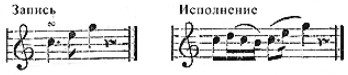


Второй тип – группетто, расположенное внутри ноты, – фиксируется в «Методе пения...» с помощью значка, стандартного для данного украшения. Фигура соответствует половине длительности следующей за ней ноты; три звука группетто, очевидно, ритмически предполагают триоль, хотя в примерах она не выписана (Пример 8).

Пример 8

[4] Это нашло отражение в англоязычном наименовании данного украшения – *turn* (букв. «поворот»).

Запись и исполнение второго типа группетто
[3, p. 69]



Важное замечание, адресованное обоим вышеописанным типам, гласит, что группетто должно следовать темпу музыкального произведения и характеру музыкальной фразы [3, p. 69].

Что же касается дальнейшей отработки апподжиатур, трелей и группетто, то ученик осуществляет ее, как правило, в комплексе с другими элементами. Все рассматриваемые украшения обязательно встречаются не только в многочисленных упражнениях, содержащихся в различных разделах трактата, но и, разумеется, в сольфеджио и вокализах, представленных во второй его части. Именно поэтому в «Методе…» отмечается важность практического освоения украшений на ранних этапах обучения: начинать рекомендуется с обязательного использования апподжиатур в исполняемых произведениях, постепенно добавляя более сложные украшения по мере их усвоения.

В связи с исторической практикой применения трактата необходимо отметить, что на протяжении первой половины XIX века данный труд оставался единым официально признанным методом преподавания пения в Парижской консерватории – методом, которому следовали все вокальные педагоги этого учебного заведения, включая, в частности, итальянцев Джироламо Крешентини, Феличе Пеллегрини, Марко Бордоньи [11]. Впрочем, и во второй половине столетия профессора Парижской консерватории подчеркивали «поразительную актуальность» многих принципов, изложенных в трактате [12].

Кроме того, надлежит учитывать, что в вопросах орнаментики, как справедливо указывает К. Рубинофф, на «Метод пения...» ссылаются практически все «Методы…» Парижской консерватории для отдельных инструментов [13, p. 508]. Упомянутые «Методы…» заимствуют название, текст и нотные примеры главы «Об украшениях в пении», распространяя, таким образом, итальянскую певческую традицию в орнаментике на инструментальное исполнительство. Не будет лишним напомнить, что, в частности, «Метод скрипки» Парижской консерватории был опубликован на русском языке в 1868 году под названием «Скрипичный самоучитель, или Полная теоретическая и практическая школа для скрипки, составленная Роде, Байо и Крейцером». Данный труд, естественно, также содержит вышеперечисленные украшения, характеризуемые в той же последовательности, однако со значительными сокращениями (см. переиздание 2018 года) [14]. Все это свидетельствует о возможном влиянии «Метода пения...» Парижской консерватории на музыкально-исполнительскую культуру Европы в течение как XIX века, так и более позднего времени.

Несмотря на то, что «Методу пения...» Парижской консерватории, опиравшемуся на эмпирический подход к обучению певцов (характерный для итальянской школы XVIII века), при описании украшений недостает, с современной точки зрения, теоретической основательности и систематической упорядоченности, раздел «Об украшениях в пении» содержит ценную информацию об орнаментике в вокальной музыке соответствующей эпохи.

В заключение отметим, что учение об орнаментике является значимым аспектом теоретического и практического исследования итальянской вокальной школы XVIII века. В этой связи более подробный анализ трактата «Метод пения...» Парижской консерватории в целом и содержащихся в нем сведений по поводу орнаментики в частности представляется необходимым для более обстоятельного и углубленного осмысления изучаемой темы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Tosi P. F.* Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna: L. dalla Volpe, 1723. 119 p.

2. *Mancini G.* Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. Boston: Gorham Press, 1912. 191 p.

3. Méthode de Chant du Conservatoire de Musique à Paris: in 3 p. Leipzig: Breitkopf & Härtel, appr. 1803. P. 1. 98 p.

4. *Хрулева И. А.* Бернардо Менгоцци и «Метод пения…» Парижской консерватории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 76–80.

5. *Camata F.* Canto e cantanti nelle pagine della "Gazzetta Privilegiata di Venezia" (1816–1847): Tesi di Laurea. Venezia: Università Ca'Foscari Venezia, 2013. 137 p.

6. *Багадуров В. А.* Очерки по истории вокальной методологии: в 3 ч. СПб.: Лань – Планета музыки, 2019. Ч. 1. 468 с.

7. *Potter J.* A History of Singing. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 358 p.

8. *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке. М.: Музыка, 1978. 320 с.

9. *Mannstein H. F.* Das System der groβen Gesangschule des Bernacchi von Bologna. Dresden–Leipzig: Chez Arnold, 1845. 88 S.

10. *Neumann F.* Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. New Jersey: Princeton University Press, 1978. 630 p.

11. *Асташев Д. А.* Вокализы М. Бордоньи в системе ценностей концепции бельканто // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 77–84.

12. *Méreaux A.* Grande École de Chant du Conservatoire // Le Ménestrel. 1867. No. 41. Pp. 321–322.

13. *Rubinoff K. R.* Toward a Revolutionary Model of Music Pedagogy: The Paris Conservatoire, Hugot and Wunderlich's Méthode de flûte, and the Disciplining of the Musician // The Journal of Musicology (Oakland). 2017. Vol. 34. Issue 4. Pp. 473–514.

14. Скрипичный самоучитель, или Полная теоретическая и практическая школа для скрипки, составленная Роде, Байо и Крейцером. СПб.: Лань – Планета музыки, 2018. 88 с.

REFERENCES

1. *Tosi P. F.* Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna: L. dalla Volpe, 1723. 119 p.

2. *Mancini G.* Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. Boston: Gorham Press, 1912. 191 p.

3. Méthode de Chant du Conservatoire de Musique a Paris: in 3 p. Leipzig: Breitkopf & Härtel, appr. 1803. P. 1. 98 p.

4. *Khruleva I.* Bernardo Mengozzi i «Metod peniya…» Parizhskoy konservatorii [Bernardo Mengozzi and "The Singing Method…" of Paris Conservatoire]. In: Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 2. Pp. 76–80.

5. *Camata F.* Canto e cantanti nelle pagine della "Gazzetta Privilegiata di Venezia" (1816–1847): Tesi di Laurea. Venezia: Università Ca'Foscari Venezia, 2013. 137 p.

6. *Bagadurov V.* Ocherki po istorii vokal'noy metodologii [Essays on the History of Vocal Methodology]: in 3 vol. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2019. Vol. 1. 468 p.

7. *Potter J.* A History of Singing. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 358 p.

8. *Beyschlag A.* Ornamentika v muzyke [Ornamentation in Music]. Moscow: Muzyka, 1978. 320 p.

9. *Mannstein H. F.* Das System der groβen Gesangschule des Bernacchi von Bologna. Dresden–Leipzig: Chez Arnold, 1845. 88 p.

10. *Neumann F.* Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. New Jersey: Princeton University Press, 1978. 630 p.

11. *Astashev D.* Vokalizy M. Bordon'i v sisteme tsennostey kontseptsii bel'kanto [Vocalises by M. Bordogni in the Value System of Bel canto]. In: Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 3. Pp. 77–84.

12. *Méreaux A.* Grande École de Chant du Conservatoire. In: Le Ménestrel. 1867. No. 41. Pp. 321–322.

13. *Rubinoff K. R.* Toward a Revolutionary Model of Music Pedagogy: The Paris Conservatoire, Hugot and Wunderlich's Méthode de flûte, and the Disciplining of the Musician. In: The Journal of Musicology (Oakland). 2017. Vol. 34. Issue 4. Pp. 473–514.

14. Skripichnyi samouchitel', ili Polnaya teoreticheskaya i prakticheskaya shkola dlya skripki, sostavlennaya Rode, Bayo i Kreitserom [Violin Instructor, or Complete Theoretical and Practical Method for Violin, compiled by Rode, Baillot and Kreutzer]. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2018. 88 p.

Хрулева Ирина Александровна
аспирант кафедры сольного пения
Академия хорового искусства имени В. С. Попова
125565, Россия, Москва
irahru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1571-0649

Irina A. Khruleva
Postgraduate student at the Department of Solo Singing
V. Popov Academy of Choral Art
Russia, 107564, Moscow
irahru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1571-0649

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ
PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE

УДК 394.014 DOI: 10.52469/20764766_2021_01_113

A. KRYLOVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE CULTURAL AND HISTORICAL SIGNIFICANCE OF FOLKLORIC FORMS OF SOUND ADVERTISING

(Translated by R. Abraham)

The article is devoted to trading cries as a phenomenon of folk culture. Street vendors' cries, as a way of attracting a customer in a brief period, seem to be a significant indicator of intonation vocabulary in every culture found in a particular space and time. The cries of Paris, the cries of London, as well as the cries of the Russian cities recorded by Russian ethnographers, represent the richest material for studying not only advertising practices, but also the musical and intonational specifics of speech, its phono-semantic capabilities in transmitting emotional meanings through the melody of the spoken text. The author of the article has collected evaluative statements of Russian musicologists-folklorists about the specifics of the transition of melodiously sounded cries into musical speech utterances with special rhythmic and modal features. The analysis of the selected corpus of street vendors` cries allowed the author of the article to give them a versatile description of them as a socio-cultural and musical phenomenon. The verbal and musical features of trading cries examined in the article reflect such factors as the specifics of national and regional folk cultural traditions, the influence of foreign musical culture, the current market situation and weather conditions. While the attempt to record the intonation and rhythmic structure of the cries does not reflect all the parameters of this phenomenon, it appears to be a noticeable characteristic of the composer's pitch and ability to draw the "sound landscape" of a street as a whole. The fact that many composers and musicologists have tried to record and analyse traders' cries provides us with a context within which they may be regarded as a specific form of folk art.

Key words: Folk oral advertising, folk musical heritage, musical intonation.

For citation: Krylova A. The cultural and historical significance of folkloric forms of sound advertising // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 113–120.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_113

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

КУЛЬТУРНАЯ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ФОЛЬКЛОРНЫХ ФОРМ ЗВУКОВОЙ РЕКЛАМЫ

Статья посвящена крикам торговцев как явлению народной культуры. Крики уличных торговцев как способ привлечь покупателя за короткий промежуток времени представляются важным показателем интонационного словаря в каждой культуре, существующей в определен-

ном пространстве и времени. «Крики Парижа», «Крики Лондона», равно как и записанные русскими этнографами крики российских городов, представляют богатейший материал для изучения не только рекламных практик, но и музыкально-интонационной специфики речи, ее аудиальных фоносемантических возможностей в передаче эмоциональных смыслов посредством мелодизации проговариваемого текста. Автором статьи собраны оценочные высказывания российских музыковедов-фольклористов о специфике перехода мелодически озвученных выкриков в музыкальные речевые высказывания, обладающие особыми ритмическими и ладовыми чертами. Анализ отобранного корпуса указанных выкриков позволил автору статьи охарактеризовать их как социокультурное и музыкально-бытовое явление. Исследуемые в настоящей статье вербальные и музыкальные особенности криков торговцев характеризуются воздействием таких факторов, как специфика национальных и региональных народных культурных традиций, влияние зарубежной музыкальной культуры, текущая рыночная ситуация и даже погодные условия. Несмотря на то, что попытки зафиксировать интонацию и ритмическую структуру подобных криков не запечатлевают всех параметров данного явления, они весьма наглядно отражают уровень слуховой культуры данного композитора, его способности к воссозданию «звукового ландшафта» улицы в целом. Многочисленные записи криков торговцев и соответствующие аналитические комментарии, выполненные композиторами и музыковедами, формируют подобающий контекст, в котором данное явление можно рассматривать как особую форму народного искусства.

Ключевые слова: народная устная реклама, народное музыкальное наследие, музыкальная интонация.

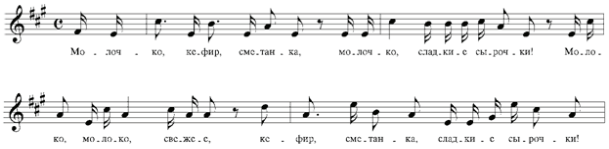
Для цитирования: Крылова А. В. Культурная и историческая значимость фольклорных форм звуковой рекламы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 113–120.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_113

What are they? Songs or simple cries? Or musical recitatives? And do they all deserve attention? Whatever we call it, one thing is certain: such material is new, original and extremely curious, both from a purely scientific, and from a musical point of view.

N. Yanchuk

Folkloric forms of self advertising, which originated at the very earliest stage in trading relations and their development has demonstrated a remarkable resilience, being preserved in our own time in the sphere of retail trade. A recording made by this author of a cry at one of the grocery markets of the city of Rostov-on-Don in December 2002 provides a confirmation of this fact. The fragment provided illustrates the musical pitch of the vocal advertising of milk products. The Russian advertising text translates as: "Milky jelly, yoghourt, sour cream, milky jelly, sweet cottage cheese! Milk, milk, fresh milk, yoghourt, sour cream, sweet cottage cheese!"

Figure 1 *Cry by a milk trader, recorded by the author of the article.*



Such folkloric forms of advertising have existed in past and present, providing expressive, colourful sound contours of streets, trade fair centres, markets etc. We are dealing with trading cries.

This phenomenon seems to be very important due to its fundamental significance in folk culture. It also demands more attentive examination because its historical and cultural significance is also confirmed by its imprinting on various forms of artistic texts, literary, musical and painterly, which also make it an artistic object. However, to understand to what degree of accuracy the musical features of trading cries are incorporated in the author's texts, it is necessary to define for oneself their musical peculiarities, albeit only in general terms.

As an exclusively oral phenomenon, trading cries are objects of interest to students of folklore and ethno-musicology. However, this interest is rather fragmented in the current state of Russian science, despite the fact that in the investigations a greater musical development is to be noted, particularly in trading cries by comparison with the spheres of any other actual mundane forms of reality. As we have not undertaken to fill in this "white patch", which is impossible within the narrow limits of this article, it is worth pointing out the potential breadth of investigation of the given phenomenon, which organically fits in with the context of problems of the history of folklore forms of musical art and even more widely, with the history of culture. Even M. Bakhtin regarded trading cries as an important part of "mundane and cultural life", which is true not only in relation to medieval and renaissance Europe, but also in relation to Russia, where "ambulatory" (*pochteca*) trade flourished right up to the end of the 19th century. Only at the beginning of the 20th century did its role substantially diminish, as was noticed by N. Yanchuk, one of the first investigators of trading cries in Russia: "By personal observation we note, first of all, that many forms of crafts, linked with street cries, had entirely disappeared, and secondly the further time went on, the less frequently were masters and virtuosi of this art observed" [1, p. 502].

It is worth stressing this last observation, since it is precisely the creative-artistic peculiarities of the activity of street traders which do not simply take it out of the framework of the mundane-routine phenomena of existence, but also made it an attractive object reflected in professional forms of art; painting, literature and music. It is no accident that I. Zemtsovskiy described the phenomenon of the cry as "...a certain independent form of popular creativity, a form of oral verbal-intonation culture, a species of semi-theatrical communication, born of a traditional way of life" [2, p. 107].

Incidentally, the predisposition of the cries to appearance in the form of an aesthetic base, is largely determined precisely by the playful character of the situation of street trade. To attract the attention of the passer-by, to enter into conversation with him, to interest, to flirt, to persuade to buy... All this undoubtedly required talent. We take the liberty to quote Ilya Erenburg: "Traders stand in the streets of Paris, they sell fountain pens, grease for saucepans, ties, soap powder, and sandpaper. These are not simply traders, but above all orators. Many Deputies could learn a thing or two from them. Bad weather and other business chase passers by away. The sellers have to attract them by their rhetoric, they must show some miserable Du Pont, who lives a bachelor life and who has no saucepan that without that grease he will perish, that without this grease he is not Du Pont, but a nobody, that this grease alone is capable of making his life as pretty as a fairy tale. They scream till they`re hoarse, they amuse the crowd with jolly anecdotes and they seduce it with additional poetry. On reach their objective: look Du Pont is already buying the grease. He arrives home and looks around in a panic. What is he going to do with his purchase? Buy a saucepan? Or present this little jar to the wife of the concierge? He is depressed by what has happened, like every man who has felt the magic of art" [3, p. 192].

The role of sound in this art is felt like magic by all musicians, who have had any contact with the matter. Thus, Boris Asafiev posited the presence of "an instinct for oral communication" of street invitations by representatives of "live advertising". I. Zemtsovskiy wrote with greater depth, defining the essence of the musicological problems bound up with the given phenomenon: "The direction of the sound of the cry appears to me to be a characteristic of its essence. It turns out that the intonation of the cry characterises the musical consciousness not only of the traders and artisans, but also of their potential customers and clients, for the cry, as perhaps in no other genre of intonation, is directly calculated on a rapid *reciprocal tie*, on a certain reaction by the receiving "medium" [2, p. 104]. And further, the author comes to the conclusion that interest in the cries is determined, thus, not by an interest in the musical "speech" of the narrow professionally orientated social group, but "appears, in essence, as an interest in a mass musical consciousness" [2, p. 104].

It is suggested, that specifically as a phenomenon of mass consciousness the traders` cry appears to be demanded, from one direction, in the sphere of advertising technologies, conducting "as a weapon" communicative methods worked out in a folklore variant, and from the other, by composers, who were interested in the possibility of the recreation of a popular type of consciousness by means of musical intonation.

In both phenomena the "material substances" of the cries, the word, frequently poetic (so-called trading poetry) and the sound, deliberately thought of as musical. We focus our attention on what it is in the cries that provides a more intensive communicability (in comparison with the spoken word) and in which a special, completely colourful aesthetic of the given phenomenon as a musical one is incorporated. To answer these questions, it is necessary to distinguish a series of crucial particularities of the given "genre".

"Cries are a very ancient genre, so far (as a result of a lack of study) even a mysterious one", writes A. Nekrylova. "Apparently, cries stand somewhere at the source of the discovery of magic by rhythmically ordered sounds, words, phrases, at the beginning of the emotional recognition of the ranking of sounds of varying height and length" [4, p. 96].

In selecting the oral trading advertisements of the 18th to early 20th centuries there are two variants, cries and catch phrases, the author suggests, and that cries specifically by means of 'revealing' to the musical sphere, are to be found between recitative, with various degrees of proximity to conversational chanting "at one pole and to the melodies of popular songs at the other" [4, p. 94]. This intermediate position of cries, between speech and songs is also noted by other investigators. Thus the notes of B. Yavorskiy (1899–1900) contain not merely numerous notational notes of trading cries, but observations are made on the "intonation", which from verbal speech "carry over to singing musical speech, expressing intonation, based on the tendency of tonal resolution" [5, p. 30].

Significantly later, but specifically in connection with the investigation of ancient unhemitonic scales, the famous investigator of musical folklore, F. Rubtsov, addressed himself to trading cries. Expressing an observation concerning their intermediate position between speech and purely musical phenomena, the investigator notes that "...the intonation of the cries of delivery men seem to us in their nature the closest which underly the majority of calendar cries", and he confirms this using contrasting examples [6, p. 34–35].

In the notebooks of P. Ryazanov, who taught a course of melodics he had worked out for the Leningrad Conservatoire in the 1930s (1926–1931), there is a note: "Every morning I listen to the cries of wandering salesmen, they interest me from the point of view of the section 'vocal intonation' of my course in melodics" [7, p. 60].

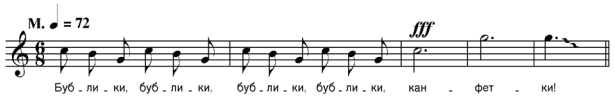
Thus, cries are a synthetic phenomenon, that is musical oral. Their specific importance lies in their brevity, determined by the scale of the textual information incorporated in them. This is always drastically concise information about their trade or craft. The briefest case is the limitation of the text to naming the kind of wares (in the nominative case it is "raspberry, raspberry" or in the genitive case "bagels, bagels...". Other variants are an additional adjective ("mushrooms, white mushrooms!" or "berries, sweet berries!").

The length of the cry depends at times on the quantity of the varieties of the goods offered, for example: "New potatoes! Green spinach! Fresh cucumbers! Good green gherkins!". Sometimes wrapped up in poetic form, the cries preserve the utmost brevity. A typical note made by A. Grechaninov in Kolomna, with the comment: "Bazaar. An old man stands round his kvas stall and bursts out with any old voice:

Fresh kvas!
Very best kvas!
A girl drank it,
And praised it...la...la!
Or Children`s toys,
Turkish drums!

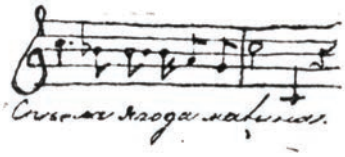
With the musical peculiarities of the cries, determined by their advertising function, of attracting the attention of the customers, in the first place the dynamics of their volume appear, secondly, their intonation-rhythmical structure. It is natural that the very appearance of musicalised cries, intoned with a precisely fixed high-pitched arrangement of notes, is connected to specifics of the acoustics: the singing voice has a greater audibility range. The situation of the market, the trading square or even a simple street, demands a heightened allocation, therefore, probably also a "cry-y-y-y" [kri-i-i-k], in so far as it foresees a high volume for voice production. In N. Nevstrueva`s notes on the cries of the bagel trader, this property is not only noted with triple fortes in the culminating bars of the cry, but also the following comment: "Sunday bazaar. A fat woman sits on a log behind her stall trying to outshout the noise of the crowd, (with) harmony, jokes and cussing» [1, p. 515].

Figure 2
Bubliki, bubliki, bubliki, bubliki, kanfetki



On the other hand, the distinguishing of this or that cry from the context of its competitors is only possible on the basis of who shouts loudest, but also, as I. Zemtsovskiy observes, by means of the "rarity of the intonation". A certain contradiction arises: on the one hand, the close relation with the word, as though it predetermines the sequences of the voice behind the phonetic structure of the text, on the other, it demands an unusual intonation, achieved, in general, by its exaggeration. The composer M. Mussorgsky, a remarkably sensitive listener, recorded this unnaturalness and exaggeration; he wrote about it in a letter to V. Stasov on 13 July 1872: "the factory workers wander the streets, whistling or wheezing military marches, even the women who sell berries shout and read out in military style, for example:

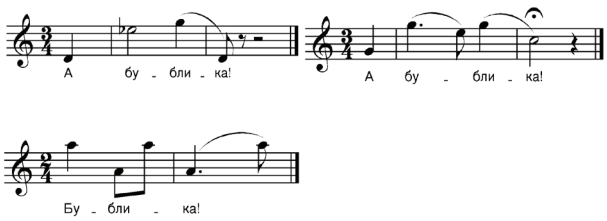
Figure 3



Both a non-Russian seventh and a trumpeting raspberry" [8, p. 221–222].

A. Listopadov, vividly described the Novocherkassk bagel sellers and by calling their cries "crowing", evidently wanted to underline not only the early hour of their reveille, but also to express a certain unusual quality of their trading appeals. We will produce the comment made and several of Listopadov's notes: "Early in the morning, shortly after the chickens and cockerels, somewhere on the outskirts of the city, the Novocherkassk bagel sellers climb out of their chicken coops (houses) with their baskets, from which tasty bagels peer out (the same as Moscovite little ram`s horn bagels, but bigger and richer) and begin their 'crowing'" [1, p. 509]:

Figure 4
A bublika! A bublika! Bublika!

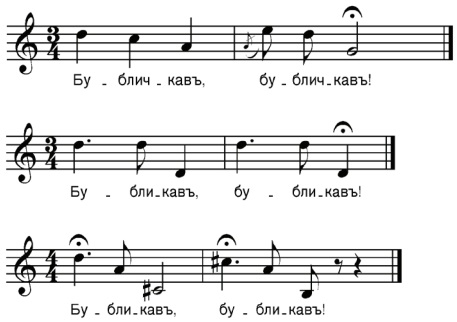


We will pause in more detail over the fact that the "rarity of intonation" observed is achieved all the same, and in connection with that, to the textual-musical nature of the cries. Their brevity as mentioned, connected with the task of focussing attention on the denomination of the wares, and with it their most fundamental characteristics, reinforced by the domination by syllables with the minimal extent of the chanting (normally no more than two sounds). The transition from the vocal recitation of the text to the melodically is accomplished by means of their declamatory nature. This expressive shouting raised to maximum volume, which sharply "draws out", and concretises the loudness of the profile of the words expressed, at the same time distinguishing them from conversational speech. It is natural that in its sequence of the phonetic structure of the word, this melodic line of the "declaimed" trading cry reflects (and very precisely) some general characteristics, for example, the raising of the tone on the stressed syllable, the descent at the ends of words, the beginning from a summit-source with the stress on the first syllable and so on.

While withdrawing themselves from the sound contours naturally attached to speech, every 'performer' of a trading cry strives to develop a sound "trade mark" of his wares, which would have been strictly individual, if not to say exclusive, which would have guaranteed him exclusiveness from those like him. Exactly therefore, comparing trading cries, dedicated to one nomination of wares and, in connection with that, characterised by a sole (or close) text, we are convinced in their intonation affinity, to the extent that the word lying at the base of the cry has its task intonation "curved". (Listopadov`s bagel callers are interesting in this connection). On the other hand, it is clear that the desire to give the cry an unusual character is achieved by the exaggeration of what stands out in the word of phonetic relief. The extent of this exaggeration may be various, right up to the seventh which shocked Mussorgsky, and depends rather on non-musical factors – the immediate market situation, the character of the trader and even from the weather.

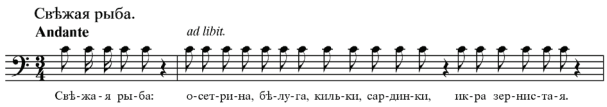
In the examples produced below, the first is the most intonation-rhythmic natural, since the movement of the voice in the range of the sixth is even possible in the normal flow of speech, here this is more a melodified declaration than a cry. The second example, including intervals of an octave, is more dynamic. But the third is especially "aggressive", demonstrating a sequential shift of extreme sounds in relation to the central *la* in the range of a ninth, at first minor, but then major [1, p. 509]:

Figure 5
Bublikav



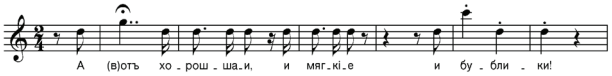
Another, alternative variant for the achievement of "rarety" of cries is a long pause on one tone (as in the chanting of psalms), as in the following note, made by D. Arakcheev in Moscow (1906) [9]:

Figure 6
Svezhaia ryba



A property of the textual-musical form of the cry is its variability, achieved by alterations in the multiple repeats of the name of the wares in question. "The seller does not cry out repeats, but naturally varies his *tune*" [2, p. 105]. This variability literally "suffuses" the tune of the cry, which appears particularly clearly in cries with a more developed text, as in the next note by A. Listopadov, in a preliminary comment: "A handsome man of great height, a jolly joker carries bagels in a basket on his head. He stops, straightening himself out with his left hand, he raises the right hand and begins to conduct himself".

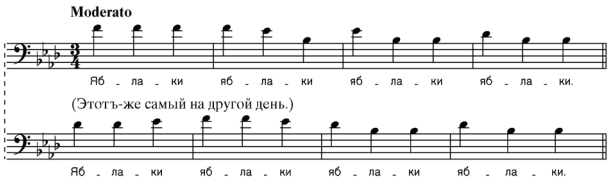
Figure 7
A vot khoroshai...



Let us turn our attention to the fact that in the given example the text is divided in a literal sense into phrases, representing a description of wares and the pronunciation of their names, in this case of bagels. A description of the characteristics of the wares is achieved by the frequently repeated tone *re*. The rhythmic formation of these fragments is variable, which is determined by the alteration of the text. The naming of the wares itself is sharply divided intonationally, these are the vocal intervals in the range of the seventh. The scale-thematic structure of the given cries (see it in full [1, p. 509, example No. 20]): the periodicity, transferring to its progressive reduction in the following proportions: 6+6+4+4+2+1+1. The dynamic growth of expression of a cry, contained within the very structure, though it is achieved, naturally, intuitively. Something else was explicitly achieved, the gradual reduction of the text to the many repetitions of the name with the variably-sequenced movement of the motif with intervals on descending tones.

If the repeated textual-musical phrase of the cry varies with the pace of the development of the trading process, then it is completely natural, that the cry varies as a result of its performance from day to day. An interesting example of such a kind is provided by D. Arakcheev, noting the cries of an apple seller on two days in a row [9]:

Figure 8 *Iablaki, iablaki iablaki...*



Amongst the multitude of causes, determining the inherent variety of the cries (apart from their very belonging to an oral tradition, which assumes it a priori) is the immediate market situation, influencing naturally the mood of the trader, and consequently his intonation. Unique in this respect, is the note made by A. Grechaninov, in following up this dependency. The note was made in the 90s of the 19th century in Tula [1, p. 506]:

Figure 9 (a) *When cucumbers are expensive. Allegretto. In a soft voice. Alto.*

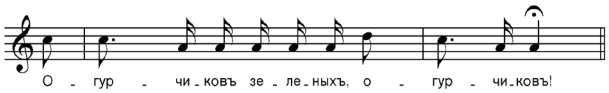
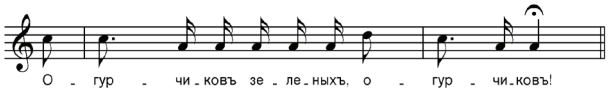


Figure 9 (b) *When cucumbers are cheap. Allegro. In a rough angry voice.*



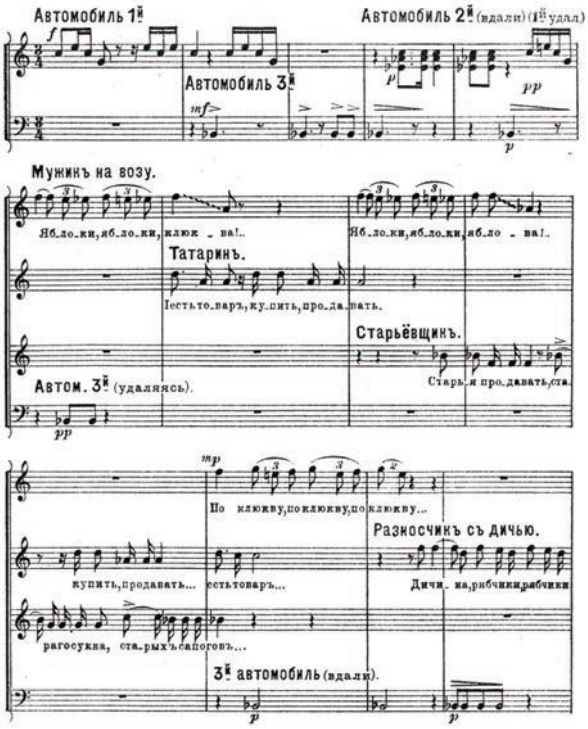
And so, we direct attention towards several musical features of trading cries. One should not ignore the point that the very fact of their being noted by Russian composers and investigators of folklore of the turn of the 19th century pays witness to their belonging to phenomena of aesthetic significance. Naturally, the notes provided above (even though they are not all those which could be discovered in the papers of the Musical-ethnographic Committee attached to the Imperial Society of Natural science, Anthropology and Ethnography Amateurs), in so far as the cries are a fact of oral tradition to a considerable extent and fixing their intonation is "...entirely conditional, sometimes far from the reality of live intonation, only with difficulty reducible to traditional notation" [2, p. 109].

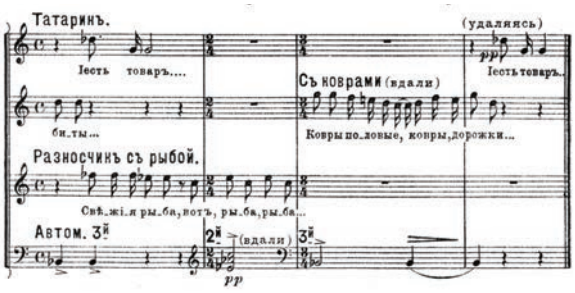
But that is a hurdle for investigations, for which we need a body of authentic texts (for example, mixed genre and mixed ethnic folklore investigations). Our abstract fully admits the conditionality of fixing the notes, in so far as the very fact of the presence of such notes is a convincing testimony of their musical-aesthetic colouring. Even more besides, the sharp ear of the musician, fixing the exact height of the position of the notes of a cry and the comparison of many of them in a simultaneous

sound in a score, has not simply confirmed the musical character of folkloric proto-advertising forms of trading advertisement, but also conceives of their combination as a form of historical-cultural noise "portrait" of the epoch.

In this connection, a unique note is made by A. Kastalskiy under the rubric: "Extract from a street symphony, created at times at the corner of Great and Middle Kislovka, in Moscow, towards the spring of 1910" [10, p. 8].

Figure 10
Automobile 1, 2, 3 etc.





The score given is a particular kind of acoustic photograph, an imprinted sound portrait of time at a certain geographically indicated point. At the same time, it is an example of a pure conception by a composer of a noisy everyday environment, when a musically "tuned in" consciousness takes these or other sound realities into something whole, possessing both horizontal (melodic) and also vertical (harmonic) co-ordinates. It is evident that even with the uncertainty of live intonation, the taste of the composer selects the agreed frequencies (they in particular are written out textually), which makes it possible to conceive of the whole as music (It is not for nothing that the fragment is labelled a street "symphony" by the author).

Therefore, having examined trading cries, we have outlined their musical characteristics, granting them not just the status of a commercial-applied phenomenon, but also of an artistic one. This is exactly what in the last resort determines the value of the examined sound stratum for the urban everyday culture of the past, of which the polyphony of trading voices was a vivid characteristic sign.

REFERENCES

1. *Yanchuk N.* Neskol'ko zamechaniy ob istochnikakh izucheniya pervobytnoy muzyki [A few notes on the sources of the study of primitive music]. In: Trudy Muzykal'no-etnograficheskoy komissii ... Imperatorskogo Obshhestva lyubiteley yestestvoznaniya, antropologii i etnografii [Transactions of Musical-ethnographic Committee ... attached to the Imperial Society of Natural Science, Anthropology and Ethnography Amateurs]. Moscow: E. Men'shov Publishing House, 1906. Vol. 1. Pp. 499–517.

2. *Zemtsovskiy I.* Vykriki: fenomen i problema [Vendors' cries: a phenomenon and a problem]. In: Zrelishchno-igrovye formy narodnoy kul'tury [Spectacular and playful forms of folk culture]: collected research articles. Leningrad: Leningrad N. Tcherkasov State Institute of Theatre, Music and Cinematography, 1990. Pp. 103–114.

3. *Erenburg I.* Moy Parizh [My Paris]. Moscow: Goslitizdat, 1933. 230 p.

4. *Nekrylova A.* Vykriki brodyachikh torgovtsev i remeslennikov (Rossiya, XVIII – nachalo XX v.) [Cries of travelling traders and artisans: Russia of the 18th – early 20th centuries]. In: Zrelishchno-igrovye formy narodnoy kul'tury [Spectacular and playful forms of folk culture]: collected research articles. Leningrad: Leningrad N. Tcherkasov State Institute of Theatre, Music and Cinematography, 1990. Pp. 90–102.

5. B. Yavorskiy: Vospominaniya, stat'i i pis'ma [B. Yavorskiy: Memories, articles and letters]: in 2 vol. Moscow: Muzyka, 1964. Vol. 1. 672 p.

6. *Rubtsov F.* Ladovoe stroenie angemitonnykh napevov [The mode structure of the anhemitonic tunes]. In: Rubtsov F. Stat'i po muzykal'nomu fol'kloru [Articles on musical folklore]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1973. Pp. 8–81.

7. *Ryazanov P.* Iz arkhiva muzykanta [From the musician's archive]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1967. No. 10. Pp. 61–68.

8. *Mussorgskiy M.* Pis'ma i dokumenty [Letters and documents]. Moscow–Leningrad: Muzgiz, 1932. 578 p.

9. *Yanchuk N.* Vykriki i naigrishi [Cries and tunes]. In: Trudy Muzykal'no-etnograficheskoy komissii ... Imperatorskogo Obshhestva lyubiteley yestestvoznaniya, antropologii i etnografii [Transactions of Musical-ethnographic Committee ... attached to the Imperial Society of Natural Science, Anthropology and Ethnography Amateurs]. Moscow: E. Men'shov Publishing House, 1911. Vol. 2. Pp. 386–387.

10. *Likhachev D.* Russkoe iskusstvo ot drevnosti do avangarda [Russian art from ancient times to avant-garde]. Moscow: Iskusstvo, 1992. 447 p.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Янчук Н. А.* Несколько замечаний об источниках изучения первобытной музыки // Труды Музыкально-этнографической комиссии ... Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М.: Тип. Е. В. Меньшова, 1906. Т. 1. С. 499–517.

2. *Земцовский И. И.* Выкрики: феномен и проблема // Зрелищно-игровые формы народной культуры: сб. науч. ст. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1990. С. 103–114.

3. *Эренбург И. Г.* Мой Париж. М.: Гослитиздат, 1933. 230 с.

4. *Некрылова А. Ф.* Выкрики бродячих торговцев и ремесленников (Россия, XVIII – начало XX в.) // Зрелищно-игровые формы народной культуры: сб. науч. ст. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1990. С. 90–102.

5. Б. Л. Яворский: Воспоминания, статьи и письма: в 2 т. М.: Музыка, 1964. Т. 1. 672 с.

6. *Рубцов Ф. А.* Ладовое строение ангемитонных напевов // Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Л.: Сов. композитор, 1973. С. 8–81.

7. *Рязанов П. Б.* Из архива музыканта // Советская музыка. 1967. № 10. С. 61–68.

8. *Мусоргский М. П.* Письма и документы. М.–Л.: Музгиз, 1932. 578 с.

9. *Янчук Н. А.* Выкрики и наигрыши // Труды Музыкально-этнографической комиссии ... Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М.: Тип. Е. В. Меньшова, 1911. Т. 2. С. 386–387.

10. *Лихачев Д. С.* Русское искусство от древности до авангарда. М.: Искусство, 1992. 447 с.

Alexandra V. Krylova
Dr. Sci. (Cultural Studies), Ph. D. (Art)
Professor at the Department of Music Theory and Composition
Vice Rector for Research Work
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-3718-0810

Крылова Александра Владимировна
доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции,
проректор по научной работе
Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-3718-0810

УДК 94(47) DOI: 10.52469/20764766_2021_01_121

А. В. ШАДРИНА
Южный научный центр Российской Академии наук

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ К. ПИГРОВА В ДОЛЖНОСТИ РЕГЕНТА: НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ

В статье на основании анализа ранее не фигурировавших в научном обороте источников рассмотрен первый этап профессиональной деятельности выдающегося русского и советского хорового дирижера К. К. Пигрова. Его творческий путь определялся традициями ставропольских духовных школ и Придворной певческой капеллы, что обусловило формирование будущего хормейстера прежде всего как церковного регента. Профессиональная деятельность К. К. Пигрова началась в 1901 году. Окончив регентский класс Капеллы, он получил приглашение в Ростов-на-Дону в качестве регента хора собора Рождества Богородицы, а также преподавателя пения Коммерческого училища. После вступления в должность К. К. Пигров был вынужден заново формировать хор и обучать певчих в соответствии со своими представлениями о хоровой звучности. На данном этапе профессиональной деятельности им разрабатывались основные технические приемы, ставшие в дальнейшем визитной карточкой выдающегося хормейстера, – «органное звучание» и принципы ансамблевого исполнительства, которые были описаны К. К. Пигровым в книге «Руководство хором». Деятельность молодого регента не была по достоинству оценена прихожанами собора, что следует признать характерной чертой южного провинциального города. Наряду с практической работой регента, К. К. Пигров занимался также воспитанием будущих регентов в среде певчих соборного хора. Будучи преподавателем Коммерческого училища, он создал детский хор, демонстрировавший высокий уровень исполнительского мастерства. Реализация всех перечисленных направлений профессиональной деятельности, намеченных К. К. Пигровым в Ростове-на-Дону, была продолжена в Ставрополе и Одессе, где исполнение сочинений А. Т. Гречанинова хором Одесского кафедрального собора под управлением К. К. Пигрова удостоилось высокой оценки самого композитора.

Ключевые слова: К. К. Пигров, регент церковного хора, В. Д. Веневский, Придворная певческая капелла, Ростовский собор Рождества Богородицы, газета «Южный телеграф», Одесса, А. Т. Гречанинов.

Для цитирования: Шадрина А. В. Деятельность К. К. Пигрова в качестве регента: неизвестные страницы биографии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 121–127. DOI: 10.52469/20764766_2021_01_121

A. SHADRINA
The Southern Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences

K. PIGROV'S WORK AS A PRECENTOR: UNKNOWN BIOGRAPHY PAGES

Based on the analysis of the sources which have never been introduced to scientific operation, this article touches on the first stage of the professional activity of the outstanding Russian and Soviet choirmaster K. Pigrov. His creative way was predetermined by the traditions of the seminaries of the city of Stavropol and those of the Court Chapel, which made for the formation of the future choirmaster mainly as a precentor. K. Pigrov's professional activity started in 1901. After finishing the Chapel's precentor course, he was invited to the city of Rostov-on-Don to work as the precentor at the Cathedral of the Blessed Virgin Nativity and as a singing teacher at the Commercial School. Upon coming into office, K. Pigrov had to form the choir anew and teach the singers according to his conception of choir sonority. It was at the first stage of his professional activity when he made up his basic techniques which would become the signature of the outstanding choirmaster: "the organ sonority" and the ensemble principles, which K. Pigrov described later in his Conducting a Choir. The young precentor's work was not estimated at its true worth by the attenders of the Cathedral, which was typical for the southern provincial city. Along with the precentor activity, K. Pigrov also educated future precentors among the singers of the Cathedral's choir. As a teacher of the Commercial School, he established a children's choir that showed high-level performing skills. K. Pigrov continued implementing all his professional activities, which he started in Rostov-on-Don, later in Stavropol, and in Odessa where the cathedral choir conducted by K. Pigrov performed the works of A. Grechaninov, with the performance being highly appraised by the composer.

Key words: K. Pigrov, church choir precentor, V. Venevsky, Court Chapel, Rostov Cathedral of the Blessed Virgin Nativity, "Southern Telegraph newspaper", Odessa, A. Grechaninov.

For citation: Shadrina A. K. Pigrov's work as a precentor: Unknown biography pages // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 121–127.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_121

В истории отечественного профессионального хорового исполнительства имя Константина Константиновича Пигрова занимает важнейшее место. При этом, согласно комментариям музыковедов, обращавшихся к изучению творческого пути выдающегося хормейстера, сведения о его жизни и воззрениях отличаются обилием лакун, что не благоприятствует объективной и полномасштабной оценке вклада К. К. Пигрова в развитие хорового искусства. Снятие цензурно-идеологических ограничений в постсоветский период позволило осветить деятельность Константина Константиновича как церковного регента в соборах Юга России. Сегодня в научный оборот введены источники, выявленные исследователями на протяжении последних десятилетий и характеризующие упомянутый аспект деятельности К. К. Пигрова, по сути, в течение длительного времени замалчиваемый и неизвестный даже специалистам.

Историография, посвященная личности К. К. Пигрова, не может быть названа обширной. Отличающиеся предельной краткостью сведения о нем опубликованы в отечественной «Музыкальной энциклопедии» [1, ст. 287] и «Хоровом словаре» Н. В. Романовского. Несколько более обширное повествование о личности выдающегося хормейстера содержится в предисловии К. Б. Птицы к книге К. К. Пигрова «Руководство хором», выпущенной в 1964 году [2, с. 3–20]. Тридцать лет спустя это предисловие с сокращениями было переиздано в сборнике статей К. Б. Птицы «О музыке и музыкантах» [3, с. 13–31]. Заметим, что в упомянутой работе обильно цитируется рукописная «Автобиогра-

фия» К. К. Пигрова; однако вплоть до настоящего времени эта рукопись остается неизданной. Большой вклад в изучение творческого наследия К. К. Пигрова внесли педагоги кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой (в советский период – Одесской государственной консерватории). Так, И. А. Шатова защитила кандидатскую диссертацию «Стилевые основы Одесской хоровой школы», в которой значительное внимание уделялось деятельности К. К. Пигрова. В 2013 году диссертация И. А. Шатовой была издана в виде монографии [4], однако весьма ограниченный тираж этого издания оказался причиной его труднодоступности для широкого круга хормейстеров и всех интересующихся историей хорового исполнительства. Кроме того, названным автором был разработан курс лекций «Одесская хоровая школа: традиции и современность», также фактически недоступный современной профессиональной аудитории. В последние годы заметной работой, содержащей неизвестные ранее сведения о К. К. Пигрове как регенте Одесского кафедрального собора, стала публикация прот. Г. Каюна «Традиции церковного пения в Одесской митрополии» [5].

Источниками, свидетельствующими о деятельности К. К. Пигрова в качестве регента собора Рождества Богородицы Ростова-на-Дону в начале 1900-х годов, являются публикации в газете «Южный телеграф» [6; 7; 8], а также отдельные документы, хранящиеся в Государственном архиве Ростовской области [9, л. 51–51об.].

Сегодня общеизвестными фактами жизни и творческого пути К. К. Пигрова могут быть признаны: его обучение в Ставропольском духовном училище и Ставропольской духовной семинарии; обучение в регентском классе Придворной певческой капеллы; руководство как церковными, так и светскими хорами в Ростове-на-Дону, Ставрополе, Одессе; преподавательская деятельность в учебных заведениях этих же городов. После переезда в Одессу, где К. К. Пигров на протяжении нескольких лет трудился в качестве регента церковного хора и учителя пения в образовательных учреждениях, он был приглашен на педагогическую работу в Одесскую консерваторию, где создал школу подготовки хормейстеров, названную его именем. Выдающиеся заслуги профессора К. К. Пигрова в области хорового искусства были отмечены присвоением почетного звания заслуженного деятеля искусств Украинской ССР (1956). Кроме того, в 1930–1939 годах он сформировал и в течение нескольких лет возглавлял первый профессиональный хоровой коллектив Молдавии – капеллу «Дойна» [1, ст. 287].

Даже краткий обзор жизненного пути К. К. Пигрова позволяет утверждать, что его творческий путь определялся традициями отечественных духовных учебных заведений, включая Придворную певческую капеллу, что обусловило формирование будущего хормейстера прежде всего как церковного регента. О воспитании в традициях церковного пения свидетельствуют и воспоминания самого К. К. Пигрова: в селе Малой Джалге, где проживала семья Пигровых, хором местной церкви руководил регент-самоучка Д. И. Слюсарь. «Под его управлением, – писал К. К. Пигров, – большой хор, человек в 40, пел простые церковные напевы a cappella <…>. Так называемое простое пение исполнялось звучно, искренне и даже впечатляюще» (цит. по: [3, с. 13]).

Обучаясь в Ставропольской духовной семинарии, К. К. Пигров воспитывался под руководством «талантливого и просвещенного учителя пения В. Д. Веневского» [3, с. 14]. Вспоминая о нем, К. К. Пигров писал: «Веневского, проработавшего в Ставрополе свыше сорока лет, знает весь Северный Кавказ. Он оставил о себе память как замечательный педагог, неутомимый работник в области школьного пения, прекрасный дирижер хора и талантливый композитор… Это был человек незаурядного масштаба, крупный общественный работник музыкальной культуры» (цит. по: [3, с. 14]). Скорее всего, именно влиянием В. Д. Веневского обусловливалось стремление К. К. Пигрова уделять большое внимание педагогической деятельности. Выполняя обязанности регента соборных хоров, он, как правило, обучал регентскому делу всех желающих из числа певчих.

В 1898 году, по окончании Ставропольской духовной семинарии, К. К. Пигров поступил в регентский класс Придворной певческой капеллы в Санкт-Петербурге. Как отмечал К. Б. Птица, с этого момента «жизнь молодого музыканта была безраздельно посвящена любимому делу» [3, с. 14]. Обучаясь в регентском классе Капеллы, К. К. Пигров воспринял ее лучшие традиции и проникся любовью к сочинениям композиторов «Нового направления» в русском богослужебном певческом искусстве. Дальнейшее служение К. К. Пигрова в качестве регента сопровождалось неустанными попытками привить и певчим, и прихожанам аналогичное отношение к этим сочинениям. После 1920 года Пигров смог реализовать унаследованные им лучшие традиции Придворной певческой капеллы и как регент, и как профессор Одесской консерватории.

Профессиональная деятельность К. К. Пигрова началась в 1901 году. Окончив регентский класс Придворной певческой капеллы, он получил приглашение в Ростов-на-Дону на должность учителя пения в местное Коммерческое училище, а также на вакантное место регента хора собора Рождества Богородицы. (Его предшественник В. Г. Шкляревский, руководивший этим хором около 30 лет, скончался, скорее всего, в середине 1901 г.) [8, с. 2][1]. В наследство молодому регенту остался неплохо обученный коллектив. Как вспоминал позднее К. К. Пигров, «я застал хор, укомплектованный прекрасными мужскими голосами и хорошими, опытными певцами-мальчиками. Хор был небольшой, человек 35» (цит. по: [3, с. 17]). Однако, скорее всего, после вступления молодого регента в должность большинство певчих покинуло хор. Согласно утверждению одного из читателей газеты «Южный телеграф» (ноябрь 1902 г.), «остатки хора г[осподина] Шкляревского были взяты (лучшие детские голоса и часть взрослых певчих) его помощником г[осподином] Дудниковым, а некоторые из них уволены по болезни и по другим причинам… Новому регенту пришлось вновь почти создавать хор» [6, с. 2].

Сложившаяся ситуация не смутила К. К. Пигрова. В своей «Автобиографии» он писал, что с большим энтузиазмом принялся за работу, которая подразумевала как поиск новых певчих, так и обучение мальчиков [3, с. 17]. В основу его работы с хором было положено освоение новых технических приемов для преодоления ансамблевых трудностей, «…новое направление в способах звучания и распределения звучащих тонов аккорда. Усиленно работал над слиянием хоровых групп в совершенный унисон при удвоениях. Одним словом, сделал все, чтобы достигнуть органоподобного звучания» (цит. по: [3, с. 17]). Именно этот технический прием в скором времени стал «визитной карточкой» К. К. Пигрова.

Деятельность молодого регента не была по достоинству оценена жителями южного провинциального города. Спустя год после начала работы К. К. Пигрова в должности руководителя соборного хора, на страницах ростовской городской газеты «Южный телеграф» появились критические отзывы недовольных. Так, некая группа, именовавшаяся «прихожанами собора», огласила собственное намерение подать церковному старосте С. Кошкину петицию «…о перемене регента ввиду того, что теперешний регент <…> не хочет ничего делать, а потому и хор с каждым днем приходит в упадок» [6, с. 2]. В духе провинциальных газет того времени, у названной группы сразу нашелся оппонент, который в своем письме на имя редактора (опубликованном 12 ноября 1902 г.) сообщал, что выступление неведомых «прихожан» собора представляет собой не адекватную оценку состояния соборного хора (и, соответственно, профессионализма К. К. Пигрова), а лишь отражение существующего и характерного для Ростова-на-Дону упорного сопротивления всему новому. Основываясь на собственных воспоминаниях, аноним «Старый регент» указывал, что подобная история сопровождала и первые месяцы работы прежнего регента: «…когда только приехал покойный В. Г. [Шкляревский. – А. Ш.] в Ростов, и ему тогда, как и теперь К. К. Пигрову, пришлось начинать дело сызнова, так как при его предшественниках совершенно дело находилось в упадке» [6, с. 2]. Недовольство, спровоцированное деятельностью В. Г. Шкляревского и повлекшее за собой просьбу на имя старосты собора об увольнении регента, послужило видимой причиной отбытия последнего в Таганрог, откуда его затем просили вернуться. После возвращения В. Г. Шкляревского «прихожане собора десятки лет наслаждались прекрасным пением этого хора» [там же]. Спустя несколько дней в защиту дирижера выступил аноним «Любитель», который, вопреки мнению «прихожан», дал оценку К. К. Пигрову как прекрасному регенту, отлично исполняющему «свой, правда, небольшой репертуар» (21 ноября 1902 г.) [7, с. 2]. Ограниченный репертуар хора, по мнению «Любителя», следовало признать единственным недостатком в работе К. К. Пигрова [там же].

Финалом полемики относительно профессиональных качеств молодого регента и оценки его деятельности явилась статья «О пении ростовского соборного хора», опубликованная в «Южном телеграфе» полтора месяца спустя (5 января 1903 г.) [8, с. 2–3]. Автором статьи, выступившим под псевдонимом «Диез», предположительно был В. И. Сокальский – композитор, пианист и дирижер, на рубеже 1900-х годов работавший в Харькове и занимавший должность музыкального критика в местной газете «Южный край» [10, с. 81]. Очевидно, что критик, прекрасно знакомый с богослужебным певческим репертуаром, принадлежал к числу ценителей хорового пения. Это придает весьма значительную ценность его наблюдениям о характерных особенностях звучания хора под управлением К. К. Пигрова. В статье упоминалось то, чему впоследствии выдающийся хормейстер неизменно уделял пристальное внимание: мягкость

[1] Напомним, что статус кафедрального был присвоен указанному собору два десятилетия спустя (1919 г.), в связи с учреждением Ростовской и Таганрогской епархии.

вступления, совместные окончания, владение исполнительской динамической подвижностью. При этом цитируемый автор подчеркивал, что «выполненные хором оттенки» обусловливались смыслом песнопения и не производили впечатления искусственности. Важной представлялась и констатация уверенного владения разными стилями, обнаруживаемого хором, – от «простого пения» до весьма замысловатой музыки А. Л. Веделя, требующей разнообразных певческих навыков [8, с. 2].

Хотя негативное отношение части ростовской общественности к К. К. Пигрову в качестве регента соборного хора сохранялось, дирижер смог переломить ситуацию, организовав в Ростове-на-Дону ряд общедоступных концертов, на которых исполнялись как «оригинальная хоровая музыка» (т. е. авторская), так и обработки народных песен. Для участия в концертах хормейстер привлек два ростовских церковных хора [3, с. 17]. Как впоследствии писал К. К. Пигров, «наши общедоступные концерты приобрели большую популярность и вызвали одобрение. Все они проходили на высоком профессиональном уровне, а некоторые были особенно впечатляющими <…>. За свои огорчения и неудачи в церковном хоре я был сторицею вознагражден» (цит. по: [3, с. 18]).

Помимо любви к хоровому искусству, определившей жизненный путь К. К. Пигрова, его смолоду отличало тяготение к педагогической работе. После окончания регентского класса Придворной певческой капеллы (где, вспоминал позднее Пигров, «нас <…> не только учили, но, самое главное, воспитывали», – цит. по: [3, с. 15]) дирижер не прекращал педагогической деятельности в общеобразовательных школах. Его работа с детьми всегда была отмечена выдающимися достижениями, приносящими радость соприкосновения с хоровой музыкой не только самим исполнителям, но и слушателям, которые высоко оценивали концертные выступления школьных коллективов, основанных К. К. Пигровым. Подтверждением этому является рассказ дирижера о состоявшемся под его управлением концерте детского хора Коммерческого училища в Ростове-на-Дону: «Помню, как особенно удачно пели хор Веневского “На горе растет калина”. Выразительность и одухотворенность исполнения заставили полный зал слушателей замереть в оцепенении, а со сцены лились чарующие звуки детских звонких голосов, то нежно затухающих, то снова усиливающихся в строжайшей пропорциональной звуковой симметрии. Я переживал счастливые минуты художественного восторга» (цит. по: [3, с. 17]).

Ко времени работы К. К. Пигрова в соборе Рождества Богородицы относится и упоминание о трудах хормейстера как воспитателя будущих регентов. В 1944 году священник Ростовской и Таганрогской епархии Илья Кузьмич Бутенко (р. 1891) свидетельствовал в своей анкете, представленной в связи с необходимостью регистрации уполномоченным Совета по делам Русской православной церкви при Совете народных комиссаров по Ростовской области: «С 1904 по 1909 гг. был певчим собора Рождества Богородицы Ростова-на-Дону. Там же у регента Пигрова К. К. получил регентское образование» [9, л. 51–51об.]. По завершении курса обучения будущий священник занимал должность регента церковного хора в селе Пешково Ростовской области (с 1909 по 1911 гг.), позднее – регента собора Рождества Богородицы в Ростове-на-Дону (1911–1917 гг.), сменив на этой должности своего учителя К. К. Пигрова. Тогда же И. К. Бутенко окончил Ростовское музыкальное училище. С 1917 по 1920 годы он работал учителем пения, регентом и псаломщиком в церкви Петровского реального училища (Ростов-на-Дону). После испытаний, перенесенных на протяжении раннего советского периода, 28 октября 1942 года И. К. Бутенко был рукоположен в священный сан [9, л. 51об.]. Однако благодарная память о работе под руководством К. К. Пигрова и собственной причастности к подвижническому труду этого мастера сохранялась священником И. К. Бутенко на протяжении многих лет.

Покинув Ростов-на-Дону, К. К. Пигров переехал в Ставрополь, где продолжал работать регентом, одновременно ведя широкую просветительскую деятельность и организовывая общедоступные хоровые концерты. Успехи, которых достиг церковный хор под управлением К. К. Пигрова, позволили дирижеру в 1911 году привлечь этот коллектив к открытию театрального сезона, введя, таким образом, своих подопечных в сферу профессионального исполнительства за пределами богослужебного певческого репертуара [3, с. 19].

С 1914 года К. К. Пигров проживал в Одессе, «городе певцов и песен – русском Неаполе» [3, с. 19]. Здесь он на протяжении многих лет работал регентом Одесского кафедрального собора. В отличие от Ростова-на-Дону, регентская деятельность К. К. Пигрова в Одессе не только приносила безусловное удовлетворение дирижеру и служила прекрасной школой для будущих хормейстеров, но и была высоко оценена А. Т. Гречаниновым. Маститый композитор, посетив Одессу, побывал в местном соборе и весьма положительно отозвался о профессиональных

качествах К. К. Пигрова, управлявшего процессом исполнения гречаниновских сочинений за службой [5].

Итак, в творческой судьбе выдающегося отечественного хорового дирижера К. К. Пигрова безусловно важная роль принадлежала регентскому делу. Профессиональная деятельность хормейстера начиналась в Ростове-на-Дону, где он с 1901 года исполнял обязанности регента хора в соборе Рождества Богородицы и учителя пения в Коммерческом училище. В целом труды К. К. Пигрова на донской земле были оценены достаточно позитивно, хотя отдельными группами прихожан и высказывалась критика в его адрес. Несколько позднее К. К. Пигрову удалось реализовать свой многогранный исполнительский и педагогический потенциал, работая в кафедральных соборах Ставрополя и Одессы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кацева М. Д.* Пигров Константин Константинович // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4. Ст. 287.

2. *Птица К. Б.* Константин Константинович Пигров (Очерк жизни и творческой деятельности) // Пигров К. К. Руководство хором: учеб. пособие / под ред. К. Б. Птицы. М.: Музыка, 1964. С. 3–20.

3. *Птица К. Б.* Константин Константинович Пигров // Птица К. Б. О музыке и музыкантах: сб. ст. М.: Мистикос Логинов, 1995. С. 13–31.

4. *Шатова И. А.* Стилевые основы Одесской хоровой школы. Одесса: Астропринт, 2013. 184 с.

5. *Каюн Г., прот.* Традиции церковного пения в Одесской митрополии // Андреевский вестник (Одесса). 2006. № 13. URL: http://www.odseminary.orthodox.ru/magazine/13/Kaun.htm (дата обращения: 05.02.2021).

6. *Старый регент*. О соборном хоре (Письмо редактору) // Южный телеграф. 1902. № 77 (12 ноября). С. 2.

7. *Любитель*. О соборном хоре (Письмо в редакцию) // Южный телеграф. 1902. № 86 (21 ноября). С. 2.

8. *Диез* [Сокальский В. И.]. О пении ростовского соборного хора // Южный телеграф. 1903. № 126 (5 января). С. 2–3.

9. Государственный архив Ростовской области. Ф. Р-4173. Оп. 4. Д. 197: Регистрационное дело. Белокалитвинский район. Введенская церковь г. Белая Калитва: 1945–1962 гг.

10. *Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М.* Кто писал о музыке: Био-библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР: в 4 т. М.: Сов. композитор, 1979. Т. III. 207 с.

REFERENCES

1. *Katseva M.* Pigrov Konstantin Konstantinovich [Konstantin Pigrov]. In: Muzykal'naya entsiklopediya [Encyclopedia of Music]: in 6 vol. Editor-of-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1978. Vol. 4. Col. 287.

2. *Ptitsa K.* Konstantin Konstantinovich Pigrov (Ocherk zhizni i tvorcheskoy deyatel'nosti) [Konstantin Pigrov (An Essay of His Life and Creative Activities)]. In: Pigrov K. Rukovodstvo khorom [Choir Leadership]. Ed. by K. Ptitsa. Moscow: Muzyka, 1964. Pp. 3–20.

3. *Ptitsa K.* Konstantin Konstantinovich Pigrov [Konstantin Pigrov]. In: Ptitsa K. O muzyke i muzykantakh [On Music and Musicians]: collected articles. Moscow: Mistikos Loginov Publishing, 1995. Pp. 13–31.

4. *Shatova I.* Stilevye osnovy Odesskoy khorovoy shkoly [The Stylistic Foundations of the Odessa Choir School]. Odessa: Astroprint, 2013. 184 p.

5. *Kayun G., prot.* Traditsii tserkovnogo peniya v Odesskoy mitropolii [Church Singing Traditions in the Odessa Metropolis]. In: Andreevskiy vestnik (Odessa) [Saint Andrew Bulletin (Odessa)]. 2006. No. 13. URL: http://www.odseminary.orthodox.ru/magazine/13/Kaun.htm (date of application: 05.02.2021).

6. *Staryj regent*. O sobornom khore (Pis'mo redaktoru) [On the Cathedral Choir (Letter to the Ed-

itor)]. In: Yuzhnyj telegraf [Southern Telegraph]. 1902. No. 77 (November 12). P. 2.

7. *Lyubitel'*. O sobornom khore (Pis'mo v redaktsiyu) [On the Cathedral Choir (Letter to the Editorial Board)]. In: Yuzhnyj telegraf [Southern Telegraph]. 1902. No. 86 (November 21). P. 2.

8. *Diez* [V. Sokal'skiy]. O penii rostovskogo sobornogo khora [On Singing of the Rostov Cathedral Choir]. In: Yuzhnyj telegraf [Southern Telegraph]. 1903. No. 126. January 5. Pp. 2–3.

9. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. Op. 4. D. 197: Registratsionnoe delo. Belokalitvinskiy rayon. Vvedenskaya tserkov' g. Belaya Kalitva: 1945–1962 gg. [Registration File. Belaya Kalitva District. Introducing Church in Belaya Kalitva City: 1945–1962].

10. *Bernandt G., Yampol'skiy I.* Kto pisal o muzyke: Bio-bibliograficheskiy slovar' muzykal'nykh kritikov i lits, pisavshikh o muzyke v dorevolyutsionnoy Rossii i SSSR [Who Wrote About Music: Bio-bibliographic Dictionary of Music Critics and People Who Wrote about Music in the Pre-revolutionary Russia and USSR]: in 4 vol. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. Vol. 3. 207 p.

Шадрина Алла Валерьевна
кандидат исторических наук, старший научный сотрудник
Южный научный центр Российской Академии наук
Россия, 344006, Ростов-на-Дону
bergson@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1925-0216

Alla V. Shadrina
Ph. D. (History), Senior researcher
The Southern Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences
Russia, 344006, Rostov-on-Don
bergson@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1925-0216